

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE – UNIANDRADE

**MESTRADO EM LETRAS**

**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA**

***AUTO DA COMPADECIDA*, DE ARIANO SUASSUNA: INTERTEXTOS, HIBRIDISMO E  
COMICIDADES**

RENATA GUARDIA FERREIRA

CURITIBA  
2020

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE – UNIANDRADE

**MESTRADO EM LETRAS**

**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA**

***AUTO DA COMPADECIDA, DE ARIANO SUASSUNA: INTERTEXTOS, HIBRIDISMO E  
COMICIDADES***

RENATA GUARDIA FERREIRA

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Centro Universitário Campos de Andrade UNIANDRADE.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dra. Anna Stegh Camati.

CURITIBA  
2020

## TERMO DE APROVAÇÃO

RENATA GUARDIA FERREIRA

### **AUTO DA COMPADECIDA, DE ARIANO SUASSUNA: INTERTEXTOS, HIBRIDISMO E COMICIDADES**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:



Profa. Dra. Anna Stegh Camati (Orientadora – UNIANDRADE)



Profa. Dra. Patrícia Denicolo David Prati (FAG/Cascavel)



Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

Curitiba, 18 de setembro de 2020

*Dedico este trabalho a Deus e à minha querida Mãe Antonieta Lima Ferreira, a razão do meu viver. Obrigada por existir em minha vida!*

## **AGRADECIMENTOS**

Com a realização deste trabalho, entendi que o mestrado é uma longa viagem, que inclui uma trajetória permeada por inúmeros desafios, tristezas, incertezas, alegrias e percalços pelo caminho.

Chegar ao fim desta trilha só foi possível com o apoio de algumas pessoas, a quem dedico e agradeço especialmente com muito carinho.

Gostaria de agradecer minha orientadora Professora Doutora Anna Stegh Camati, pela orientação exemplar pautada por uma visão crítica e oportuna que muito enriqueceu esse trabalho. Agradeço pela confiança que em mim depositou, sem seus valiosos ensinamentos esse trabalho não seria possível. Muito obrigada!

Agradeço à Professora Doutora Brunilda Reichmann, por todo apoio e principalmente pelas palavras acolhedoras, que fizeram com que eu continuasse nesta jornada.

À minha amiga Fernanda Dante, pelo encorajamento e pelos preciosos conselhos, nos momentos cruciais desta caminhada.

Igualmente agradeço às Professoras Doutoras Brunilda Reichmann e Patrícia Denicolo David pelas importantes e criteriosas observações em minha banca.

Agradeço também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior CAPES, pela bolsa de um ano de estudos, que permitiu a realização desta pesquisa.

Por fim, meu profundo agradecimento a todas as pessoas que contribuíram direta e indiretamente, para a concretização desta dissertação. Muito Obrigada!

## SUMÁRIO

RESUMO .....	vii
ABSTRACT .....	viii
INTRODUÇÃO .....	1
<b>1 ARIANO SUASSUNA E O MOVIMENTO ARMORIAL .....</b>	<b>6</b>
1.1 A VIDA E OBRA DE SUASSUNA – BREVE RELATO .....	6
1.2 SUASSUNA COMO IDEALIZADOR E REPRESENTANTE DO MOVIMENTO ARMORIAL .....	9
1.2.1. O Movimento Armorial e o Teatro Medieval .....	14
1.2.2 O Movimento Armorial e a literatura de cordel .....	17
<b>2 AUTO DA COMPADECIDA COMO GÊNERO HÍBRIDO .....</b>	<b>26</b>
2.1 O PROCESSO CRIATIVO DE SUASSUNA: A MISTURA DE GÊNEROS .....	26
2.1.1 A <i>commedia dell'arte</i> e seu importante papel na dramaturgia suassuniana .....	30
2.2 A CARNAVALIZAÇÃO BAKHTINIANA COMO RECURSO DE CONSTRUTIVIDADE .....	34
2.2.1 A natureza dialógica dos escritos de Suassuna .....	37
2.2.2 A carnavalização e a cultura popular nordestina .....	38
<b>3 INTERTEXTUALIDADES EM AUTO DA COMPADECIDA .....</b>	<b>47</b>
3.1 INTERTEXTUALIDADE E CULTURA POPULAR .....	47
3.2 A APROPRIAÇÃO E RECRIAÇÃO DA LITERATURA DE CORDEL EM AUTO DA COMPADECIDA .....	50
<b>4 COMICIDADES EM AUTO DA COMPADECIDA: A POÉTICA DO RISO .....</b>	<b>66</b>
4.1 SATIRA E CRÍTICA SOCIAL EM AUTO DA COMPADECIDA .....	66
4.2 A INTERSEÇÃO DO CIRCO E DO CIRCO-TEATRO .....	72
4.3 A IMPORTÂNCIA E AS FUNÇÕES DO PALHAÇO .....	75
4.4 A DUPLA DE PERSONAGENS CLOWNESCAS .....	82
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>93</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>99</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>107</b>

## RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo compreender a escrita dramatúrgica de Ariano Suassuna à luz do projeto Armorial, ou seja, a criação de uma arte brasileira erudita, a partir de elementos da cultura popular nordestina para, em seguida, analisar e discutir a estética híbrida, os intertextos e as comichões de sua obra *Auto da Compadecida* (1955), sob o embasamento de Mikhail Bakhtin, Homi Bhabha, Henri Bergson, Lígia Vassallo e outros, críticos que nortearam as reflexões metodológicas e teóricas, bem como as análises. O autor, ao resgatar a herança cultural ibérico-brasileira, presente nos rituais e festas populares religiosas ou profanas, que relembra o teatro europeu medieval em um contexto contemporâneo, contribui para a sobrevivência das diversas manifestações da cultura popular brasileira. Pretende-se, ainda, explorar em profundidade a poética do riso em *Auto da Compadecida*, a importância das personagens clownescas João Grilo e Chicó, a transformação da matriz estética do cordel em novas linguagens, e mostrar que Suassuna contribui para a renovação do teatro cômico popular, uma das mais antigas tradições da literatura ocidental.

**Palavras-chave:** Ariano Suassuna. *Auto da Compadecida*. Literatura de cordel. Mistura de gêneros. Intertextualidade. Poética do riso.

## ABSTRACT

This dissertation aims to gain insight into Ariano Suassuna's dramaturgical writing in the light of the Armorial project, that is, the creation of erudite Brazilian art derived from elements of popular Northeastern culture, in order to analyze and discuss his hybrid aesthetics, intertextual strategies of composition and comic devices of *Auto da Compadecida* (1955), based on critical perspectives by Mikhail Bakhtin, Homi Bhabha, Henri Bergson, Lígia Vassallo and others, who guided the methodological and theoretical reflections as well as the analyses. The author, by rescuing the Iberian-Brazilian cultural heritage, present in popular religious or profane rituals and festivals, that is reminiscent of medieval European theater in a contemporary context, contributes to the survival of the various manifestations of Brazilian popular culture. Furthermore, the study also explores in depth the poetics of laughter in *Auto da Compadecida*, the importance of the clown characters João Grilo and Chicó, the transformation of the aesthetic matrix of chapbooks (also called string literature) into new languages, to show that Suassuna contributes to the renovation of the popular comic theater, one of the oldest traditions of western literature.

**Key words:** Ariano Suassuna. *Auto da Compadecida*. String Literature. Genre Combination. Intertextuality. Poetics of Laughter.

## INTRODUÇÃO

Ao longo de sua trajetória, Ariano Vilar Suassuna<sup>1</sup> (1927-2014), além de romancista, dramaturgo, poeta, ensaísta e artista gráfico, exerceu outros ofícios importantes, entre eles o de professor de Estética, na Universidade Federal de Pernambuco e, em três ocasiões, foi Secretário de Educação e Cultura deste Estado. A reformulação da estética imprimida por ele na arte popular nordestina (literatura de cordel, violistas, gravuras em madeira entre outras) foi influenciada pela cultura medieval ibérica e pelas correntes clássicas. A proximidade entre o erudito e o popular está na raiz do Movimento Armorial sintetizado por Suassuna na década de 1970, o qual inclui manifestações em teatro, literatura, música, dança e artes visuais.

Sementes da estética armorial já podem ser detectadas desde as suas primeiras obras. Sua estreia no teatro foi em 1947 com a peça *Uma mulher vestida de sol*, mas foram os elementos farcescos e os inesquecíveis personagens clownescos João Grilo e Chicó, em *Auto da Compadecida*, que contribuíram para enorme apelo popular da peça, colocando o autor no centro das atenções em todo o país em 1955. Com esse texto, Suassuna destacou-se por criar um drama do Nordeste brasileiro, mesclando elementos da literatura de cordel e da comédia com traços do barroco, da cultura popular e de tradições religiosas do país.

O texto foi adaptado em forma de minissérie pela televisão brasileira em 1999, e em 2000 para o cinema, sob o título *O Auto da Compadecida*, com direção e roteiro de Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão, com inserção de elementos de outras obras de Suassuna, entre elas *O santo e a porca* (1957) e *Torturas de um*

---

<sup>1</sup> Esta introdução biográfica sobre Ariano Suassuna foi baseada nos escritos de Tavares (2007).

*coração* (1951), além de alusões à peça *O mercador de Veneza* (1596), de Shakespeare.

O envolvimento de Suassuna com a cultura popular brasileira e causas sociais mostra que ele esteve associado à política de esquerda. Suassuna é lembrado por contrastar as desigualdades entre o Brasil real dos pobres e oprimidos, contra o Brasil oficial, e por considerar que a experiência socialista-religiosa da Guerra de Canudos, ocorrida no final do século XIX, foi um dos episódios mais significativos da história brasileira.

O desejo de criar um projeto estético sobre a cultura brasileira e o frequente diálogo entre o clássico e o popular, marcaram a vida do autor paraibano. Como em todos os grandes escritores, é possível identificar como a obra de Suassuna foi influenciada por outros escritores. Ariano Suassuna mencionava frequentemente que foi influenciado por escritores brasileiros como José de Alencar e Euclides da Cunha, e escritores estrangeiros como Cervantes, Molière, Garcia Lorca, entre outros. Evidencia-se de um modo geral que o dramaturgo canalizou seus ídolos literários em uma abordagem poética pessoal e preparada para uma estética mais ambiciosa e, ao fazê-lo, redesenhou a médio e longo prazo a própria noção de cultura brasileira. E para isso, ele criou uma forma original de poesia que buscava incluir o melhor que o clássico e que o popular tinham a oferecer.

É nesse contexto que podemos entender o Movimento Armorial, iniciado por Ariano Suassuna no início dos anos 1970. Ele compartilhou uma conexão com a literatura de cordéis por meio de sua música, que incluía rabecas, violinos e flautas, bem como com as gravuras em madeira que ilustravam os livretos do popular folclore nordestino. Os livros de Suassuna possuem de um modo geral elementos estruturais e temáticos característicos do romance cavaleiresco e, foi nesse

contexto harmônico entre o mundo clássico e o popular, que Ariano deu origem ao movimento para sua poesia armorial.

A escolha do tema do nosso estudo foi motivada pela representatividade da obra *Auto da Compadecida* (2005) no panorama cultural brasileiro. A escolha também foi impulsionada pela nossa admiração pela obra do dramaturgo e poeta Ariano Suassuna, como um dos principais responsáveis pelo resgate de valores folclóricos, da dança, dos contos fantásticos, da produção literária de cordéis, das heranças ibéricas e europeias, das tradições medievais, do encontro do popular e erudito, entre outros aspectos que permeiam sua obra.

Apesar da grande fortuna crítica acerca do dramaturgo e suas obras literárias, encontramos espaço para nos aprofundar em temas com vieses diferentes dos estudos já apresentados. Com referência ao estado da arte, realizamos leituras de trabalhos de pesquisadores que se debruçaram sobre temas semelhantes aos nossos, porém não encontramos estudos aprofundados sobre os personagens clownescos desde sua origem, suas funções, a busca pelas raízes do cordel como intertextos e a mescla que gera o hibridismo entre circo e teatro, cultura e arte popular versus cultura e arte erudita, aspectos que procuramos aprofundar em nossa pesquisa. Além dessas especificidades, realizamos, também, um estudo minucioso sobre a carnavalização na cultura popular e a sátira como ferramenta de crítica social dentro do universo criado por Suassuna no *Auto da Compadecida*.

Esta pesquisa, de caráter bibliográfico, tem como objetivo, compreender a escrita dramática de Suassuna à luz do projeto Armorial, ou seja, a criação de uma arte brasileira erudita a partir dos elementos da cultura popular nordestina para, em seguida analisar a estética híbrida, os intertextos e as comichadas de sua obra *Auto da Compadecida*. Investigaremos as diretrizes do movimento Armorial que constitui

a base estética de Suassuna, pesquisaremos e exploraremos as fontes matriciais da peça em análise – literatura de cordel, *commedia dell'arte*, e o circo-teatro – e buscaremos explicitar a sintaxe híbrida (o erudito e o popular, a alta comédia e a farsa, o circo e o teatro) do texto suassiniano. Examinaremos as influências circenses, as reinvenções de formas e recursos de construtividade textual, e a transformação da literatura de cordel em novas linguagens. Investigaremos, ainda, o viés satírico utilizado por Suassuna para pontuar questões de gênero e classe social. Essa variedade de mecanismos literários, utilizados pelo autor, tem parentesco com a carnavalização bakhtiniana, as teorias da intertextualidade e a combinação de gêneros, gerando mesclas e hibridizações discursivas na tessitura dramática e engendrando inúmeras possibilidades de leitura.

Em um primeiro momento, faremos um breve relato sobre a vida e obra do autor, procurando entender como Suassuna idealizou o projeto armorial, quais foram suas inspirações, e como este projeto ganhou vida e se transformou no Movimento Armorial.

A seguir investigaremos o processo criativo de Suassuna, a estética e a produção dramática do autor, bem como, a importância do papel da *Commedia dell'Arte* em sua escrita dramatúrgica. Exploraremos ainda, com profundidade a carnavalização bakhtiniana que se evidencia no espaço dialógico do *Auto da Compadecida*.

Buscaremos entender quais recursos foram utilizados pelo autor e dramaturgo para adaptação dos cordéis na peça em análise. Mostraremos como alguns episódios do Romanceiro Popular Nordestino, apropriados e recriados por Suassuna, são inseridos na estrutura teatral e como o verso da literatura de cordel é transposto para a prosa e transformado em diálogo cênico.

Com base nos personagens, analisaremos as representações das diferenças sociais no sertão, as quais são pontuadas por Suassuna por meio da sátira, visto que os temas e motivos recorrentes do acervo da literatura de cordel, que apresentam uma mecânica narrativa de fácil compreensão e divertida, prestam-se à sátira social. Por fim, discutiremos um dos principais aspectos do auto suassuniano, a comicidade e a poética do riso, que inclui o estudo sobre circo-teatro, a importância do palhaço e suas funções, e as peripécias da dupla clownesca João Grilo e Chicó que dão vida a peça cômica analisada nesta dissertação.

Isto posto, que toquem os tambores, pois o espetáculo suassuniano vai começar!

## 1 ARIANO SUASSUNA E O MOVIMENTO ARMORIAL

### 1.1 A VIDA E OBRA DE SUASSUNA - BREVE RELATO

Ariano Vilar Suassuna (1927-2014), filho de João Suassuna, ex-governador da Paraíba, e de Rita de Cássia Villar, nasceu na cidade de Nossa Senhora das Neves, hoje João Pessoa, capital da Paraíba, em 16 de junho de 1927. Durante a Revolução de 1930, seu pai foi assassinado por motivos políticos, e a família mudou-se para Taperoá, interior da Paraíba, onde morou entre 1933 e 1937 e frequentou a escola local. Foi durante a infância em Taperoá que o dramaturgo teve os primeiros contatos com a cultura popular regional, assistindo a apresentações de mamulengos e desafios de viola. É provável que essas experiências na infância tenham sido de fundamental importância para incandescer a sua paixão pelo Nordeste e pela cultura nordestina, aspectos que marcam suas principais obras. (TAVARES, 2007)

Suassuna foi criado no Nordeste em uma época em que tudo era precário. Quando criança se distraía com seus pensamentos e imaginações, e, quando ouvia que o circo havia chegado ao sertão, o ambiente rapidamente deixava de ser um universo rotineiro e se transformava em um mundo mágico. E essa maneira de ver o mundo acentuou-se pela influência de dramaturgos ibéricos do século XVII, em especial Calderón de La Barca e Gil Vicente, que viam o mundo como um palco. (TAVARES, 2007)

Em 1942, a família mudou-se para Recife, Pernambuco. Em 1943, ingressou na Faculdade de Direito, época em que, junto com Hermilo Borba Filho, fundou o Teatro Estudantil de Pernambuco. Em 1947, escreveu sua primeira peça: *Uma mulher vestida de sol*, e, em 1948, *Cantam as harpas de Sião* (ou *O desertor de*

*princesa*), a qual foi apresentada pelo Teatro Estudantil de Pernambuco. A peça *os Homens de barro* foi levada à cena no ano seguinte. (TAVARES, 2007)

Em 1950, formou-se na Faculdade de Direito e recebeu o Prêmio Martins Pena pelo *Auto de João da Cruz*. O autor teve que retornar para Taperoá, para ser curado de uma doença pulmonar, e lá escreveu e montou a peça *Torturas de um coração*, em 1951. Em 1952, voltou a morar em Recife, onde se dedicou ao direito até 1956, sem abandonar o interesse pelo teatro. Durante esse período, *O castigo da soberba* (1953), *O rico avarento* (1954) e *Auto da Compadecida* (1955) foram apresentados em todo o país.

Em 1956, abandonou o Direito para se tornar professor de Estética na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), onde lecionou até 1994, quando se aposentou. A primeira montagem da peça teatral do *Auto da Compadecida* ocorre no ano de 1956, pelo Teatro Adolescente do Recife, com direção de Clênio Wanderley. No ano seguinte, em 1957, o *Auto da Compadecida* é encenado no Rio de Janeiro no I Festival de Amadores Nacionais, promovido pela Fundação Brasileira de Teatro. O texto ganha a medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais e é publicado. Em 1958 foram encenadas as peças *O homem da vaca* e *O poder da fortuna*. Em 1959 estreia *A pena e a lei*, premiada dez anos depois no Festival Latino-Americano de Teatro. (TAVARES, 2007)

Em 1959, junto com Hermilo Borba Filho, fundou o Teatro Popular do Nordeste. *Auto da Compadecida* é publicado na Polônia, com tradução de Witold Wojciechowski e Danusa Zmij. Montou *A farsa da boa preguiça* (1960) e *A caseira e Catarina* (1962). No início dos anos 1960 ele interrompeu sua bem-sucedida carreira de dramaturgo para se dedicar às aulas de estética da Universidade Federal de

Pernambuco (UFPE). *Auto da Compadecida* é publicado nos Estados Unidos em 1963, pela editora da Universidade da Califórnia, com tradução de Dillwtn F. Ratcliff.

Foi membro fundador do Conselho Federal de Cultura (1967), nomeado pelo Reitor Murilo Guimarães, diretor do Departamento de Extensão Cultural da UFPE (1969). Neste mesmo ano estreia de *A Compadecida*, primeira versão cinematográfica da peça *Auto da Compadecida*, com direção de George Jonas. Em 1970, o *Auto da Compadecida* é publicado na França, pela editora Gallimard, em tradução de Michel Simon-Bresil. Diretamente ligado à cultura iniciou no mesmo ano (1970) em Recife o "Movimento Armorial", fruto de seu interesse pelo desenvolvimento e entendimento das formas tradicionais de expressão popular. (TAVARES, 2007)

Entre 1958 e 1979, também se dedicou à ficção em prosa, publicando *O romance d'A pedra do reino* e *O príncipe do sangue do vai-e-volta* (1971). Em seguida escreveu *História d'O rei degolado nas caatingas do sertão: ao sol da onça Caetana* (1976), classificado por ele como "romance brasileiro de armadura popular". Em 1976, defende a tese de livre-docência, intitulada *A onça castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira* (TAVARES, 2007). O *Auto da Compadecida* é publicado na Alemanha em 1986, com tradução de Willy Keller e no ano seguinte (1987) estreia o filme *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, baseado na obra de Suassuna. Em janeiro de 1999 a Rede Globo exibe a minissérie *O Auto da Compadecida*, em quatro capítulos, dirigida por Guel Arraes. (TAVARES, 2007)

Em São José do Belmonte (PE), onde ocorre a cavalgada inspirada no *Romance d'A pedra do reino*, Suassuna construiu um santuário ao ar livre, composto por 16 esculturas de pedra, com altura de três metros e meio cada uma, dispostas

em círculo, representando o sagrado e profano. As três primeiras são imagens de Jesus Cristo, Nossa Senhora e São José, o santo padroeiro da cidade. (TAVARES, 2007)

Foi nomeado *Doutor Honoris Causa* pela Faculdade Federal do Rio Grande do Norte (2000). Assumiu a cadeira 35 na Academia Paraibana de Letras, em 9 de outubro de 2000, cujo patrono é Raul Campelo Machado. Em setembro do mesmo ano (2000) estreia no cinema a adaptação de Guel Arraes feita a partir da minissérie *o Auto da Compadecida*. De 1990 até 2014, Suassuna ocupou a cadeira 32 da Academia Brasileira de Letras, foi eleito em 3 de agosto de 1989, cujo patrono é Manuel José de Araújo Porto Alegre, o barão de Santo Ângelo. Foi sucedido por Zuenir Ventura. Faleceu no dia 23 de julho de 2014, no Recife, aos 87 anos. (TAVARES, 2007)

E foi neste cenário de amor pelo Nordeste e pelas artes, que Suassuna criou o Movimento Armorial, tratado a seguir.

## 1.2 SUASSUNA COMO IDEALIZADOR E REPRESENTANTE DO MOVIMENTO ARMORIAL

A poesia suassuniana teve modesta repercussão, porém, o teatro, com a força do humor e a inserção das tradições nordestinas, o consagrou. Em outubro de 1970, cria o Movimento Armorial<sup>2</sup>, com o objetivo de valorizar a cultura do Nordeste

---

<sup>2</sup> **Movimento Armorial:** a idealização do Movimento Armorial partiu do dramaturgo e escritor paraibano Ariano Suassuna (1927-2014). Na época de sua fundação oficial em 18 de outubro de 1970, num concerto da Orquestra Armorial de Câmara com abertura de exposição de arte relacionada ao contexto nordestino escreveu Suassuna: "o movimento lançado agora, sob a denominação de armorial resultou de 25 anos de pesquisas" (SUASSUNA, 1974). Isso demonstra que o conteúdo deste movimento foi engendrado por toda a vida adulta do escritor. O Movimento Armorial, ao estimular a criação de obras com expressões técnicas, conceituais e que conscientemente são elaboradas para fixar estéticas que partem do romanceiro popular do nordeste é na verdade a vertente brasileira da obra de arte total, na qual a música, a literatura, as artes plásticas, a dança, o teatro, o cinema, a arquitetura etc. são conversões dum mesmo movimento. (BRASIL. MUSEU AFROBRASIL, 2020. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-iografico/movimentoseseticos/movimento-armorial>>. Acesso em: 30 de maio de 2020.

brasileiro, que inclui a literatura de cordel, a música, a dança, o teatro, a poesia, a pintura, a cerâmica, a tapeçaria, entre outras artes. A intenção do dramaturgo era levar adiante seu enraizamento na cultura nordestina, estabelecendo relações entre a criação popular e a erudita.

(...) a dimensão espaço-tempo, que hesita entre a irreversibilidade e a reversibilidade, o sonho e o pensamento, em movimentos de ondulações e conexões íntimas. O profeta ressalta a religiosidade na trajetória do autor, desde a infância até o Movimento Armorial, assim como a preocupação em criar uma obra aberta que se nutre do amplo leque de fontes classificadas como populares e eruditas. (NOGUEIRA, 2002, p. 21)

O Movimento Armorial surgiu sob a inspiração e direção de Ariano Suassuna com a colaboração de um grupo de artistas e escritores da região Nordeste do Brasil, com o apoio do Departamento de Extensão Cultural da Pró-reitoria para Assuntos Comunitários da Universidade Federal de Pernambuco. Teve início no âmbito universitário, mas ganhou apoio oficial da Prefeitura de Recife e da Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco (KALLEO, 2014). Foi o principal idealizador de uma arte brasileira erudita, a partir de raízes populares, desenvolvida por um grupo de intelectuais, que exploraram o universo popular nordestino e as raízes ibéricas medievais. Além do próprio Ariano Suassuna o Movimento congrega nomes importantes da cultura nordestina, como Guerra-Peixe, Antônio Madureira, Francisco Brennand, Raimundo Carrero, Gilvan Samico, Maximiano Campos, bem como o Balé Armorial do Nordeste, a Orquestra Romançal e o Quinteto Armorial. Foi lançado oficialmente, no Recife, com a realização de um concerto e uma exposição de artes plásticas realizadas no Pátio de São Pedro, no centro da cidade.

O Movimento Armorial tem forte ligação com o espírito e a forma da arte popular brasileira. Segundo Suassuna (2008), a riqueza da cultura brasileira é

constituída pela mistura de três artes: a ibérica, a indígena e a negra, dando origem à arte mestiça. O dramaturgo buscava criar uma arte (teatro e poesia) que expressasse as tradições de seu povo. Então, quando se depara com o folheto de cordel, entende o que é arte genuína que retrata o mais belo sentimento de amor pela cultura de um povo, que ama seu chão, seu solo e seu sol, conforme Ribeiro (2015).

Segundo Suassuna, (2008) o termo "armorial"<sup>3</sup> remete ao conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um povo, a heráldica é uma arte muito mais popular do que qualquer coisa. Desse modo o nome adotado significou o desejo de ligação com essas heráldicas raízes culturais brasileiras.

São também importantes para o Movimento Armorial os espetáculos populares do Nordeste encenados ao ar livre com personagens míticas, cantos, roupagens principescas, feitas a partir de farrapos, músicas, animais misteriosos como o boi e o cavalo-marinho do Bumba-Meu-Boi<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> **Armorial:** O termo "Armorial", provindo do termo francês "armoiries" ou "armes" ("Armas"), no sentido da heráldica, "conjunto das armas ou brasões da família" não é tomado, portanto, como neologismo. O próprio movimento armorial metaforicamente representaria uma "heráldica nordestina", a qual se utiliza ainda de símbolos e grafismos criando uma verdadeira tipografia influenciada pela marcação de gado e com criação de um "alfabeto" próprio. (BRASIL. MUSEU AFROBRASIL, 2020. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-iografico/movimentosesticos/movimento-armorial>>. Acesso em: 30 de maio de 2020.

<sup>4</sup> **Bumba-meu-boi** é uma dança surgida no século XVIII na região do Nordeste. Nesse período o boi tinha uma grande importância simbólica e econômica, (Clico do Gado) e tinha como grandes criadores que faziam uso da mão de obra escrava. Por ser uma festa de origem negra, o Bumba Meu Boi, já sofreu perseguições das elites nordestinas e também da polícia, chegando a ser proibido de 1861 a 1868. O Bumba Meu Boi tem influências das culturas africanas, europeias e indígenas, e a história que envolve sua dança e de um casal de escravos, Pai Francisco e Mae Catirina (ou Catarina). Grávida Catirina começa a ter desejos por língua de boi. Para atender suas vontades, seu marido tem de matar o boi mais bonito de seu senhor. Percebendo a morte do animal, o dono da fazenda convoca curandeiros e pajés para ressuscitá-lo. Quando o boi volta a vida, toda a comunidade celebra. BRASIL. Palmares Fundação Cultural. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br>>. Acesso em 30 de mai. de 2020.

O mamulengo<sup>5</sup> ou teatro de bonecos nordestino também é uma fonte de inspiração para o Movimento, que procura além da dramaturgia, um modo brasileiro de encenação e representação.

Para Suassuna, (2015) o cordel<sup>6</sup> é uma arte completa, pois nele há três tipos de artes: a gravura da capa, a qual pode ser entendida como artes plásticas; a arte interna do folheto que é a poesia narrativa e pode dar origem a um romance, cinema ou teatro; e também a arte musical, porque a música faz parte do cordel, pois o folheto é todo cantado.

A apropriação do adjetivo armorial por Suassuna surgiu em meio às rabeças dos músicos do Bumba-Meu-Boi, conhecidos do autor que, em certa ocasião tocavam juntamente com Jarbas Maciel (compositor) na casa do próprio autor e, de repente, como por um encanto, o anfitrião diz a todos que o tema era armorial. Suassuna (2015) explica que esse nome foi escolhido porque, em primeiro lugar, era bonito, sonoro e musical, Movimento Armorial, e, em segundo lugar, porque todos (do grupo) queriam que suas respectivas artes partissem do universo popular brasileiro. (RIBEIRO, 2015)

Carlos Newton Junior, (2015) na entrevista “Armorialma” nos diz que a palavra armorial significa livro onde estão registrados os brasões. É uma palavra ligada à heráldica que Suassuna usava como um adjetivo. O dramaturgo olhava para as bandeiras e camisas de times de futebol e logo fazia comparações com as

---

<sup>5</sup> **Mamulengo**: Registrado no Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como Patrimônio Cultural do Brasil e sua inscrição no livro Formas e Expressão, justifica-se considerando a originalidade e a tradição dessa expressão cênica [...] repassadas de mestre para discípulo, de pai para filho, de geração para geração. Uma tradição que revela uma das facetas da cultura brasileira, onde brincantes, através da arte de bonecos, encenam histórias apreendidas na tradição, que falam de relações sociais estabelecidas em um dado período da sociedade nordestina e de histórias que continuam revelando seu cotidiano, através dos novos enredos, personagens, música, linguagem verbal, das cores e da alegria que são inerentes ao seu contexto social. (BRASIL, 2014, p. 174)

<sup>6</sup> **Cordel** para Ariano, o cordel é uma fonte de expressão que envolve a Literatura, por meio da história contada em versos. (TAVARES, 2007 p. 25)

roupas das cavalcadas sempre coloridas, as quais lembravam também o reisado<sup>7</sup>; assim ele via uma série de insígnias, símbolos e bandeiras indicando o espírito do espetáculo. E, então, começou a usar a palavra armorial, para aludir a essas heráldicas raízes da arte popular brasileira.

Comecei a dizer que o poema ou tal estandarte de Cavalcada era ‘armorial’, isto é, brilhava como esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também das pedras armoriais dos portões e frontadas do barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome ‘armorial’ servia, ainda, para qualificar os ‘cantares’ do Romanceiro, os toques de viola e rabeça dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicório e a viola-de-arco da nossa Música barroca do século XVIII. (SUASSUNA, 1974, p. 09)

Em entrevista concedida em 2010 a Evandro José Medeiros Laia, Suassuna ressaltou que as referências medievais ibéricas chegaram até nós, brasileiros contemporâneos, por vias que remontam à antiguidade:

Você tinha, na Europa, naquele lugar que hoje a gente chama de Península Ibérica, povos bárbaros, os lusitanos, os gauleses, enfim, os galegos, que eram gaélicos de formação, os bascos; aí no tempo do Império Romano, Roma invade a Península Ibérica [...]. Então os bascos, os catalães, os galegos, os portugueses, os povos começam a falar mal o latim. E então aparecem as culturas e as línguas que nós chamamos neolatinas ou românticas. Então a cultura latina chega e funciona como fundamento para a romanização da Península Ibérica. Então dois destes povos romanizados, os portugueses e os espanhóis, chegam aqui e tomam conta da América Latina, ondem existiam os Goytacazes, tupis, guaranis, gês, etc. Aí fazem uma coisa semelhante aquilo que os romanos fizeram na península Ibérica: eles

---

<sup>7</sup> **Os reisados** fazem parte das festas de reis que ocorrem anualmente, no Brasil, nos períodos entre o Natal e o Dia de Reis (6 de janeiro). O enredo festivo segue no embalo de pequenos grupos que cantam músicas de louvor, recitam poesias, vagam pela noite pedindo licença para entrar em algumas casas e, assim, proporcionam uma nova configuração subjetiva do território. No Dicionário do Folclore Brasileiro, Luís da Câmara Cascudo vai definir o reisado como uma “denominação erudita para os grupos que cantam e dançam na véspera do Dia de Reis (6 de janeiro)”. (CASCUDO, 2002, p. 669)

latinizaram a América Latina. Então a cultura portuguesa e espanhola, a cultura ibérica, é, não só, um elemento de enorme importância na cultura, como é fundamento da romanização da América Latina. (LAIA, 2010, Entrevista com Suassuna, 21/07/2010)

São essas referências ibéricas que Suassuna tenta resgatar em sua obra literária a partir da criação do Movimento Armorial, em Recife. Suassuna fortalece a cultura brasileira e ao mesmo tempo, valoriza suas características, sem, entretanto, vulgarizar seu caráter popular, como se nota no trecho a seguir que encerra este item:

Eu tinha essa preocupação, eu me preocupei muito desde muito menino, muito moço, com o processo de descaracterização, de vulgarização da cultura brasileira. Então, todo trabalho que eu fazia, todo enredo que eu escrevia, toda peça que eu encenava, em todos eles, estava presente essa preocupação. Mas aí eu achei que meu trabalho isolado não era suficiente. Então eu convoquei vários pintores, músicos, tapeceiros, gravuristas, escultores, entre outros, para que a gente se reunisse num movimento que tivesse, declaradamente, este propósito, de lutar contra a vulgarização e a descaracterização da cultura brasileira. (LAIA,2010, entrevista com Suassuna 21/07/2010)

A seguir, a aproximação do Movimento Armorial com o teatro medieval e o papel primordial da literatura de cordel na cultura popular do Nordeste.

### **1.2.1 O Movimento Armorial e o Teatro Medieval**

Ligia Vassallo em *O sertão medieval* (1993), nos fala sobre a aproximação das obras de Suassuna ao Teatro Medieval Vicentino. A escrita dramática do autor pode ser compreendida a partir da criação do projeto nacional e popular na cultura brasileira, tendo como princípios o Movimento Armorial e a importância das fontes populares e eruditas, na concepção de sua arte dramática e de seu projeto estético que são herdeiros:

[...] das formas do teatro ocidental, desde a comédia de Plauto às manifestações medievais, quinhentistas e seiscentistas, como o mistério, o milagre, a moralidade, a farsa, o auto vicentino, a comédia italiana e o auto sacramental, todas marcadas pelo cunho épico. A dramaturgia de Suassuna obedece principalmente aos moldes medievais, portanto além de épica, entrecruza as oposições entre religioso e profano com as de sériocômico. A medievalidade pertinente às peças do criador da *Compadecida* pode ser explicada pelos aspectos épicos e religiosos de seu teatro. (VASSALLO, 1993, p. 31-32)

O Movimento Armorial, segundo Vassallo, era um espaço preservado para as aspirações do povo brasileiro, para a reafirmação da originalidade regional, um contato estreito com a natureza e com as tradições populares e rurais. Os criadores armoriais buscavam a renovação dos modelos formais por meio de uma nova temática, ou seja, a recriação erudita a partir de um modelo popular nordestino. Suassuna aproximou suas recordações de Taperoá (cidade paraibana do Sertão dos Cariris Velhos e epicentro de toda produção literária) às das criações cômicas do teatro cristão, encontrando profundas ligações entre aquelas e as do povo nordestino. (VASSALLO, 1993, p. 28)

A originalidade e o hibridismo do teatro suassuniano vem da mescla cristã e popular com matizes de jogral, evidenciando a moralidade final, que corresponde à hora da morte de um cristão certo da vinda da verdadeira justiça, que é possível constatar em *Auto da Compadecida*, obra objeto deste estudo, quando João Grilo pede a intercessão de Nossa Senhora, justiceira dos pobres e desvalidos – e é atendido. A religião apresentada nas peças de Suassuna é a popular associada ao catolicismo rural, com frequentes orações invocando santos, o filho de Deus e Nossa Senhora como representantes de Deus.

Os personagens das obras de Suassuna estão fortemente ligados à realidade rural nordestina, e são sempre submetidos a uma autoridade, como a de

Deus, pois é o Senhor da Terra; do patrão, pois é quem paga o salário (motivo de sobrevivência); do pai, por respeito à hierarquia e ao 4º mandamento (honrar pai e mãe); e do marido ao qual a esposa deve submeter-se.

Devido à influência da cultura nordestina e medieval, o teatro de Suassuna mostra que o sagrado, além de adotar formas anteriores as do Renascimento, como o auto e a farsa, peças de curta duração, uma encenação baseada na vida dos santos, assume modelos formais de representações, como o mistério, o milagre e a moralidade: “[...] o teatro de Suassuna atende às categorias genéricas da dramaturgia épico-religiosa medieval [...] anula as unidades temporais e espaciais e funde o religioso e o profano.” (VASSALLO, 1993, p. 33)

Vassallo argumenta que “A medievalidade se faz notar ainda, em Suassuna, através da técnica de teatro épico cristão, com suas modalidades específicas e seus personagens estereotipados. [...] uma dramaturgia que associa o religioso e o popular através de oposições litúrgico/profano e sério/jocoso” (VASSALLO, 1993, p. 29). A dramaturgia adotada por Suassuna não permite personagens com perfis psicologicamente aprofundados, há somente personagens “tipos”. Não é possível encontrar neles uma problematização existencial, encontraremos apenas personagens típicos do Sertão, personagens alegóricos, com visão de mundo cristã medieval herdada da cultura europeia que colonizou o Nordeste e que se mantém vívida: “Os personagens estereotipados, portanto, não constituem um fenômeno específico do teatro popular [...]. Classificamos os personagens de Suassuna em tipos formais, regionais, sociais, puros e religiosos. (VASSALLO, 1993, p. 35)

O autor tematiza preferencialmente a situação dos personagens inferiores socialmente, seguindo a ideologia dos folhetos de cordel. A maioria de seus

protagonistas não possuem posições de mando e as autoridades se revestem de caráter distante e negativo.

Tais personagens retratam a gama de pobres coitados viventes do sertão em toda variedade (cangaceiros, beatos, retirantes, cantadores, mentirosos, valentões, sedutores etc.), com destaque para os que têm ligações com as histórias dos folhetos de cordel [...]. São absolutamente hilariantes, porque o teatrólogo é um mestre na arte de fazer rir, capaz de explorar todos os recursos técnicos disponíveis para esse fim. (VASSALLO, 2000, p. 152)

Vassallo (1993) ainda nos diz que o sobrenatural está representado por dois níveis de personagens, os celestes e os infernais, sendo que os celestes atuam como prólogo e epílogo dos atos, fazendo a função da narrativa épica com uma conclusão moralizante, sem interferirem na peça. Os seres infernais envolvem os personagens humanos a enveredarem pelo caminho do pecado, com intuito de enviá-los ao inferno. Não se pode deixar de citar um outro tipo de personagem, que possui a função de apresentador nas peças suassunianas, e intervém no prólogo e no epílogo dos espetáculos. Essa intervenção não deve ser confundida com a ação, pois em certas ocasiões o comentador pode atuar como personagem. Temos assim, a ideia de um teatro de cumplicidade, em que o comentador/personagem narrador, conversa com a plateia, transpondo o público ao mundo da cena, retomando a ideia do teatro medieval.

### **1.2.2 O Movimento Armorial e a literatura de cordel**

O cordel é um gênero tradicional do Nordeste do Brasil, mais especificamente de uma região conhecida como “sertão nordestino”, que possui o menor índice de chuvas de todo o país. O Sertão é um grande pedaço de terra longe do litoral, onde estão localizadas as cidades mais importantes e desenvolvidas da

região. Nove estados compõem o sertão nordestino: Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe. O Nordeste é a parte mais pobre do Brasil, com alguns dos estados possuindo até 90% da pobreza agrícola. É uma região que vive da agricultura e pecuária e, por esse motivo, é extremamente dependente do clima. (CURRAN, 2011)

O cordel começou como tradição oral. O primeiro registro de uma literatura de cordel remonta a 1893, mas o gênero se popularizou por volta dos anos 1930. Naquela época, mais da metade da população não tinha acesso a alfabetização/educação escolar e o cordel era o modo como as pessoas expressavam seus sentimentos e suas dificuldades. Para uma parte da população foi também a única oportunidade de obter informações e ouvir as notícias. O cordel era cantado por um tipo de trovador da cidade e as pessoas se reuniam ao redor do cordelista para ouvir sua poesia, que era repleta da realidade sertaneja – seus pesares e alegrias. (CURRAN, 2011)

Nas décadas de 1930 e 1940 centenas de cordéis foram publicados em papel e lidos em voz alta para aqueles que não sabiam ler. Funcionava principalmente como uma forma de entretenimento, socialização e informação. A linguagem adotada na literatura de cordel carregava não apenas marcas específicas da linguagem oral, mas também continha muitas palavras escritas em português inadequado. Esse foi um dos aspectos, juntamente com o fato de ter sido produzido para e pelas massas, que ajudou a criar um estereótipo negativo em torno desse gênero. (CURRAN, 2011)

A literatura de cordel<sup>8</sup> era publicada em um pequeno panfleto com uma figura ilustrativa na frente, geralmente feita por xilogravura<sup>9</sup>. O cordel é um tipo de poesia narrativa, geralmente com 32 páginas. Houve também batalhas de cordel, chamadas “pelejas”. Curran (1998) descreve a literatura do cordel como tendo características populares e folclóricas, ou seja: é um meio impresso com autoria designada, consumido por um número expressivo de leitores em uma ampla área geográfica, e exhibe métricas, temas e performances da tradição oral. Além disso, depende da participação direta do público.

No entanto, a literatura de cordel sofreu uma mudança significativa após o advento e a popularização do rádio e da televisão. Ela não apenas perdeu sua

---

<sup>8</sup> **Literatura de cordel:** é uma manifestação artística que combina vários elementos, como a escrita, a oralidade e a xilogravura. Essa expressão cultural é típica do nordeste do país, mais precisamente das regiões da Paraíba, Pernambuco, Pará, Alagoas, Rio Grande do Norte e Ceará. Esse tipo de literatura se utiliza de folhetos que são tradicionalmente vendidos em feiras populares. A literatura de cordel é uma das heranças lusitanas que herdamos. Ela surgiu em Portugal por volta do século XII, com o trovadorismo medieval. Nessa época havia artistas que declamavam histórias cantadas para o público, visto que o analfabetismo era praticamente generalizado e uma das formas de transmissão de conhecimento e diversão era através da oralidade. Mais tarde nos séculos XV e XVI, já no Renascimento, e criada a prensa, o que viabilizou a impressão [...]. A partir disso as histórias eram contadas [...] pelos trovadores, passaram a ser gravadas em folhetos e tomaram as ruas, penduradas em cordas – os cordéis, como é conhecido em Portugal. [...] peças de teatros também eram impressas nesses livretos, como exemplo as obras do escritor português Gil Vicente. Então com a chegada dos portugueses ao país, veio também a prática da literatura de cordel, que se instalou no nordeste. Dessa forma no século XVIII essa expressão se solidifica no Brasil. (AIDAR, L. Literatura de Cordel origem, características, poetas e poemas. Disponível em: <<https://www.culturagenial.com/literatura-de-cordel/>>. Acesso em 30/05/2020).

<sup>9</sup> **Xilogravura:** não se sabe, ao certo, a origem de tal arte ou técnica de impressão. Especula-se que tenha origem oriental e que os chineses são os responsáveis por sua criação. A xilografia é praticada por eles desde o século VI. Durante a Idade Média, chegou ao Ocidente e ganhou inovações no século XVIII. Já no século seguinte chegou à Europa e influenciou a arte ocidental. Disseminada como técnica de impressão, perde sua força no século XX devido à invenção de outras técnicas como a fotografia. É aí que é fortemente apropriada por artistas e artesãos. Já utilizada pelos portugueses, é trazida para o Brasil e desenvolvida na Literatura de Cordel. A xilogravura, conforme a etimologia da palavra, significa “gravura em madeira”. Trata-se da técnica em que se utiliza um pedaço de madeira para entalhar um desenho de maneira a deixar em relevo os traços da obra. Depois, o artista pinta a parte desenhada, e, em seguida, prensa a madeira contra um papel para, literalmente, imprimir a imagem. O que aumenta o grau de dificuldade do trabalho do artista é o fato de que o desenho é impresso do lado contrário ao que foi entalhado, portanto é preciso pensar nisso desde a concepção do desenho. O dicionário Larousse define a xilografia como “arte de gravar em madeira; técnica de impressão em que o desenho é entalhado com goiva, formão, faca ou buril em uma chapa de madeira” (XIMENES, E. 2016. Disponível em: <<https://www.culturagenial.com/literatura-de-cordel/>>. Acesso em 30 de mai. De 2020).

função principal como um jornal informal, mas também teve um público totalmente novo. Após um curto período de crise na década de 1960, a literatura de cordel retornou na década de 1970 e sua mudança ocorreu tanto no cordelista quanto na plateia. Resende (2005) explica que os cordelistas contemporâneos, assim como os consumidores de cordel hoje, têm maior acesso à cultura letrada.

Depois que a literatura do cordel perdeu sua função de portadora de notícias e a grande maioria das pessoas foram alfabetizadas, o livreto tornou-se mercadoria como atração turística. Nos dias de hoje com a *Internet*, a literatura de cordel se afastou ainda mais de suas raízes, e os novos cordelistas encontraram maneiras diferentes de expressar sua arte *online*. Um artigo do *Correio Braziliense*, um jornal brasileiro, confirma esse novo desenvolvimento. Eles afirmam que é na *internet* que os cordelistas da nova geração encontram espaço para disseminar e manter a tradição de um dos gêneros mais antigos da literatura popular. (RESENDE, 2005)

Vê-se aqui uma mudança na maneira como a literatura de cordel é apresentada. Passou de uma poesia popular, produzida em pequenos folhetos, para um gênero disseminado *online*. O debate sobre se isso pode ou não ser visto como cordel genuíno, uma vez que não é produzido no mesmo formato tradicional, gera conflito, e é o mesmo conflito que vemos entre a velha e a nova geração que está assumindo o controle do cordel e que possui acesso aos meios digitais.

Todavia, a literatura de cordel ainda pode ser encontrada na maioria das cidades do Nordeste e tornou-se uma parte importante do turismo na região. O cordel migrou dos mercados e feiras do Nordeste para as lojas e aeroportos de artigos turísticos e é vendido por comerciantes, o que elimina o contato direto do cordelista com seu público. (RESENDE, 2005)

O cordel é um tipo popular e tradicional de poesia do Nordeste do Brasil, mas também está presente em outras partes do país. Esse tipo de manifestação cultural, que descende diretamente do menestrel<sup>10</sup>, existia na Península Ibérica na Idade Média e foi trazido ao Brasil pelos portugueses no século XIX. Adquiriu aqui características únicas, que são: a precisão das métricas, as rimas, o humor e a língua tipicamente nordestina. (ASSIS et al., 2012)

No ensaio “A arte popular do Brasil” (2008), Suassuna discute a arte do século XVII utilizada por cantadores e poetas populares nordestinos, principalmente a décima<sup>11</sup> da sétima sílaba com rima na disposição ABBAACDDC: as rimas iguais correspondendo as letras iguais. A estrofe era usada pela poesia cortesã erudita dos portugueses e espanhóis. Como exemplo, menciona o poeta Gregório de Mattos, herdeiro do século de ouro ibérico, cujas obras, de estilo barroco, possuíam elementos contraditórios, religiosos e obscenos, e cortesãos e populares. Suassuna acrescenta ainda que, por meio da obra de Gregório de Matos, é possível rastrear o percurso que a décima seguiu através do século de ouro até a obra dos cantadores nordestinos. O mesmo tipo de estrofe usado por Calderón na Espanha, ou depois por Bocage em Portugal, foi usado por Gregório de Matos.

---

<sup>10</sup> **Menestrel** pode ser considerado um escudeiro do rei ou de um nobre, era músico ou poeta, que declamava ou cantava para a nobreza (nota da autora).

<sup>11</sup> **Décima:** Embora de origem clássica, é a Décima um estilo muito apreciado, desde os primórdios da Poesia Popular, principalmente por ser o gênero escolhido para os motes, onde os cantadores fecham cada estrofe com os versos da sentença dada, passando a estrofe a receber a denominação de glosa. Como o próprio nome diz, Décima é uma estrofe de dez versos de sete sílabas, assim distribuídos: o primeiro, rima com o quarto e o quinto; o segundo, com o terceiro; o sexto, com o sétimo e o décimo, e o oitavo, com o nono. Podemos assim representar essa distribuição: A B B A A C C D D C, ou ainda, na vertical. <<https://poesiaecordel.wordpress.com/>>. Acesso em 14 de out. de 2020.

Para exemplificar as origens da poética do cordel, o poeta e dramaturgo cita um poema de Gregório de Matos, transcrito abaixo:

O sol e o fogo são quentes, (A)  
 a chuva aonde cai molha, (B)quem não tem vista não olha, (B)  
 ossos na boca são dentes, (A)  
 É afronta dizer – mentes! (A)  
 É ave grande galinha, (C)  
 o cabelo cai com tinha, (C)  
 quem é rouco tem catarro, (D)  
 carregado canta o carro, (D)  
 mulher de rei é rainha. (C)  
 Todo Chapéu é sombreiro, (A)  
 as árvores são de pau, (B)  
 tudo o que não presta é mau, (B)  
 e faz a barba o barbeiro, (A)  
 O olho de trás é traseiro, (A)  
 é nervo a pena de pato, (C)  
 filho de parda é mulato, (C)  
 mulheres todas são fêmeas, (D)  
 duas num ventre são gêmeas, (D)  
 no pé se calça sapato. (C) (SUASSUNA, 2008, p. 157-158)

A seguir Suassuna (2008) mostra que os versos abaixo, do cantador nordestino Luís Dantas Quesado, lembram os do poeta barroco brasileiro do século XVII, na mesma disposição de rimas ABBAACDDC:

Juazeiro é pau de espinho,  
 todo moleque é canalha,  
 fichu de besta é cangalha,  
 bebida de branco é vinho.  
 O pau que risca é graminho,  
 O jantar à noite é ceia,  
 casa de preso é cadeia,  
 homem de força é Sansão,

banho de cabra é facão,  
paletó de negro é peia.  
Nem todo pássaro voa,  
nem todo inseto é besouro,  
nem todo judeu é mouro,  
nem todo pau dá Canoa,  
nem toda notícia é boa,  
nem tudo que eu vejo eu creio,  
nem todos zelam o alheio,  
nem toda medida é reta,  
nem todo homem é poeta,  
nem todo pau dá esteio. (SUASSUNA, 2008, p. 158)

Nos dois exemplos, verifica-se que os cantadores nordestinos mantêm suas raízes, porém estão abertos para o que vem de fora, desde contos da tradição oral até peças representadas nos circos ou em filmes. Esses artistas recriam e integram à arte brasileira histórias de fora da nossa demarcação cultural e transformam-nas sem discriminações, como revela Suassuana:

O cordelista, ao versar uma história alheia, faz uma distinção intuitiva entre as *peripécias* que são narradas e as *palavras* escolhidas para a narração. Recontar uma história alheia, para o poeta e o dramaturgo popular, é torná-la sua, porque parece existir na cultura popular a noção de que a história, uma vez contada, torna-se patrimônio universal e transfere-se para o domínio público. Autoral, apenas, é a forma textual dada à história por cada um que a reescreveu e reescreverá. Se isso ocorre com uma narrativa inteira, muito mais frequente é a reutilização de pequenos quadros, de cenas curtas, que podem ser recortadas inteiras de uma obra e coladas em outra sem que o seu sentido se perca. Uma tal sem-cerimônia pode ser vista com restrições na mentalidade autoral que vigora na literatura erudita, na qual a imitação é um defeito, e o plágio, um delito. Mas é um processo de uso generalizado nas artes populares: o circo, o teatro de rua, o cordel, o Romanceiro das línguas latinas, as Baladas de língua inglesa. Fatias inteiras de uma obra são transpostas para outra e isto é considerado um recurso moralmente legítimo e esteticamente enriquecedor. (SUASSUNA, 2005, p. 178-179)

Assim, continua Suassuna, o Romanceiro Popular Nordestino é muito rico, porque incorpora filmes, contos, peças de teatro e textos ficcionais brasileiros e estrangeiros. Tudo isso é aceito pelo povo não acadêmico que:

[...] assimila tudo, tudo recria e transfigura. O que é necessário é que as elites brasileiras se à sua altura e tomem o seu exemplo, acabando de vez com essas proscricões e condenações. Porque, no campo da criação, no campo mais importante da Arte e da Literatura, esses expurgos e cartilhas em vez de purificar – como talvez pensem os radicais – só fazem é empobrecer, diminuir e esterilizar o humano. (SUASSUNA, 2008, p. 160)

Em seu artigo “Genealogia Nobiliárquica” (2000), Suassuna volta a falar sobre a forte tradição artística que veio da península ibérica, no espaço da cultura popular em especial no sertão do nordeste brasileiro.

Na verdade, a literatura, a pintura, a escultura, a arquitetura e a música brasileira, apesar de ser isso um fato pouco notado e salientado pelos que escrevem a respeito, têm um lastro tradicional e nacional respeitável. É o lastro formado pelo barroco ibérico que, desde o século XVI, começou a ser recriado, reinterpretado e reinventado aqui, num sentido brasileiro e original [...]. (SUASSUNA, 2000, p. 100)

O lastro do teatro popular leva até as mais diversas formas espetaculares e performáticas que existem no universo cultural, manifestações que se misturam aos elementos da tradição ibérica e europeia, recebendo também influências de outras tradições de origens indígenas e negras, criando uma mistura que permite um encontro do regional com o universal. Dessa maneira:

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. (SANTIAGO, 2007, p. 21-22)

Cavalcante, em *Origem da literatura de cordel e a sua expressão de cultura nas letras de nosso país* (1984), utiliza-se em sua publicação de um conceito geral de cordel, que é interessante considerar aqui. A referida publicação se apoia, exatamente como propõe no título, em elementos essenciais, tanto no que se refere à origem, como no que se refere à expressão literária e artística do cordel. Para isso, lembra sobre a composição material do folheto e sobre sua estrutura textual, estabelecendo sempre comparações entre o que se inventou na Europa e o que se inventou no Brasil, por essa razão, ao longo da narrativa, vai construindo estrofes que vão e voltam no tempo e no espaço.

## 2 AUTO DA COMPADECIDA COMO GÊNERO HÍBRIDO

### 2.1 O PROCESSO CRIATIVO DE SUASSUNA: A MISTURA DE GÊNEROS

A produção dramaturgical de Ariano Suassuna, constituída de dezessete peças teatrais, mistura e funde linguagens artísticas de diversas artes, oriundas da herança cultural ibérica que remonta à tradição espetacular do teatro medieval; de formas de teatro do início da modernidade, entre elas a *commedia dell'arte*, o teatro do século de ouro espanhol e o teatro elisabetano; bem como das manifestações da cultura popular do nordeste brasileiro “em um movimento de transmigração e reelaboração permanente de estruturas e procedimentos espetaculares e performáticos.” (SANTINI, 2005, p. 63)

Suassuna criava a maioria de seus textos de forma que eles tivessem um foco teatral, e não simplesmente como literatura em si. A escrita teatral possui um conjunto importante de elementos que transformam sua escrita, entre eles a ambientação, a indumentária, a composição dos personagens, a iluminação e as comichidades. Além do aspecto cômico, a intertextualidade e o hibridismo caracterizam sua obra:

A intertextualidade é um sofisticado dispositivo literário que faz uso de uma referência textual dentro de algum corpo de texto, que reflete novamente o texto usado como referência. Em vez de empregar frases referenciais de diferentes obras literárias, a intertextualidade se baseia no conceito, retórica ou ideologia de outros escritos a serem mesclados no novo texto. O hibridismo, em seu sentido mais básico, refere-se à mistura. Seus usos contemporâneos estão espalhados por várias disciplinas acadêmicas e são salientes na cultura popular. O hibridismo é usado em discursos sobre raça, pós-colonialismo, identidade, antirracismo e multiculturalismo e globalização, desenvolvidos a partir de suas raízes como termo biológico. (ALMEIDA, 2018. p. 65)

O efeito cômico utilizado por Suassuna, através de repetições de diálogos e bordões, e o exagero nas definições de características psicológicas e físicas de seus personagens levam sua obra a dialogar com o teatro de origens greco-latinas: “A presença do coro dos narradores, o verso, a música, a presença de tipos humanos, às vezes convencionais, às vezes transfigurados, a tal ponto que se tornaram míticos, as danças, os acontecimentos extraordinários – sangrentos ou risíveis, mas sempre desmedidos [...] . (SUASSUNA, 2000, p. 102-103)

O teatro suassuniano, apesar de repleto de comichidades, é moralizante e traz consigo a leitura da realidade de um povo que tem como base a religião, a fome, a miséria, a fé, a misericórdia, a mentira e a verdade escancarada em relação às injustiças sociais.

[...] o teatro de Suassuna, moralizante por excelência, reivindica, não tanto a atitude anárquico-revolucionária, mas antes propõe uma leitura religiosa dos diversos problemas sociais que assolam a região nordestina. O desequilíbrio social não se encontra tanto resolvidos 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. (SANTIAGO, 2007, p. 24)

Nesse sentido, a obra de Suassuna é marcada por uma forte brasilidade, flagrando os graves problemas sociais da realidade brasileira, abordados por um viés cômico. Sua dramaturgia se inscreve em uma tradição cênica presente, com muitos pontos de contato com a dramaturgia universal, como ressalta Alexandre Santini:

Creio que a persistência e o contínuo processo de transformação e circulação cultural nos faz perceber que a memória cultural não está soterrada no passado nem é apenas objeto de museus. Está viva e segue em permanente transformação

a partir da atuação de distintos agentes culturais. No campo da cultura, o resgate dessa memória é a construção do futuro. (SANTINI, 2008, p. 69)

Suassuna faz uso também, da recriação de autos, farsas e comédias do passado cultural, utilizando-se de intertextos narrativos nordestinos e interdiscursos culturais medievais. A literatura medieval é um assunto amplo, abrangendo essencialmente todas as obras escritas disponíveis na Europa durante a Idade Média (isto é, os mil anos desde a queda do Império Romano do Ocidente por volta de 500 d.C. até o início da Renascença nos séculos XV ou XVI). Também abrange uma variedade de gêneros, incluindo drama litúrgico, peças de mistério, peças de moralidade, farsas e máscaras; os pícaros e trapaceiros caracterizam-se personagens fixos, acabados, codificados a priori e atrelados a contextos de época.

Essas condições e variedades de gêneros da literatura medieval, indexam a cultura popular regional aos gêneros medievais portugueses e ibéricos, tanto as raízes populares nordestinas quanto os gêneros do teatro medieval alimentam o *Auto da Compadecida*. O texto está repleto de sentimentos de brasilidade, moralidade e cidadania, desnuda publicamente mazelas de personagens políticos e representantes da Igreja Católica.

O teatro medieval diferia do teatro clássico por enfatizar o espetáculo. Além disso, apresentava várias ações no palco distantes no tempo e no espaço. Aproximadamente 1400 d.C., os dramas foram realizados como espetáculo; não dependiam mais exclusivamente da palavra falada, mas incorporavam música, dança, figurino e cenografia. (GOMES, 2012)

O parentesco do teatro suassuniano com a oralidade é ressaltado pelo próprio na citação abaixo:

É verdade que devo muito ao Teatro grego [...]. É verdade que devo ainda mais, aos ensaístas brasileiros que pesquisaram e publicaram as obras, assim como salientaram a importância do Romanceiro Popular do Nordeste – principalmente a José de Alencar, Sylvio Romero, Leonardo Mota, Rodrigues de Carvalho, Euclides da Cunha, Gustavo Barroso e, mais modernamente, Luís da Câmara Cascudo e Téo Brandão. Mas a influência decisiva, mesmo, em mim, é a do próprio Romanceiro Popular do Nordeste, com qual tive estreito contacto desde minha infância de menino criado no Sertão do Cariri da Paraíba. (SUASSUNA, 2005, p. 179)

O dramaturgo se inspira no teatro medieval, busca as raízes de sua poética nas festas populares e, principalmente, na literatura oral do Nordeste e no teatro de mamulengos. O próprio escritor, em *Almanaque Armorial* (2008), diz que o teatro medieval e oral faz parte de sua vida desde a infância. Leonardo Mota era amigo do pai de Suassuna e frequentava sua casa, então o menino Ariano, participava como exímio ouvinte, das contações de histórias e das cantigas que o cearense apresentava com muita alegria: “Mal aprendi a ler, descobri esse material e decorei alguns dos romances, autos e moralidades que ainda hoje são meus temas obsessivos em teatro.” (SUASSUNA, 2008 p. 53)

A dramaturgia de Suassuna, é recheada dessas lembranças das histórias de cordéis, que o levava a viajar pelo mundo da imaginação; suas obras expressam toda essa paixão pelo resgate da tradição do nordeste, por meio de autos e farsas que remontam também o teatro ibérico,

Quero um teatro trágico e cômico, vivo e vigoroso como nosso romanceiro popular, um teatro que se possa montar, sem maiores mistérios, até nos recintos de circo, onde o verdadeiro teatro tem-se refugiado, depois que o teatro moderno enveredou por seus caminhos de morte e decadência. [...] Um teatro que tenha coragem de juntar personagens diferentes, investindo contra um falso entendimento da unidade de estilo. Na vida também há diversidade: personagens de tragédia e de farsa misturados numa só história. (SUASSUNA, 2008, p. 47- 48)

Nesse sentido, Bráulio Tavares (2005) acerta quando diz que o processo criativo de Suassuna é uma combinação de tradição popular e talento individual:

Ao usar episódios tradicionais, Suassuna adota a mesma atitude apropriativa dos artistas medievais ou nordestinos. A Tradição é um imenso caldeirão de ideias (sic), histórias, imagens, falas, temas e motivos. Todos bebem desse caldo, todos recorrem a ele. Todos trazem a contribuição de seu talento individual, mas cada um vê a si próprio como apenas um a mais na linhagem de pessoas que contam e recontam as mesmas histórias, pintam e repintam as mesmas cenas, cantam e recantam os mesmos versos. Histórias, cenas e versos são sempre os mesmos, por força da Tradição, mas são sempre outros, por força da visão pessoal de cada artista. (TAVARES, 2005, p. 177)

Todavia, o teatro suassuniano, além do teatro medieval e ibérico, também utiliza fontes clássicas greco-romanas, elisabetanas, bem como estratégias cênicas emprestadas da *commedia dell'arte*, tema do próximo item.

### 2.1.1 A *commedia dell'arte* e seu importante papel na dramaturgia suassuniana

Paralelamente às formas tradicionais da comédia erudita, a *commedia dell'arte* surge no século XV na Itália. *Commedia dell'arte* ("comédia de arte" ou "comédia da profissão") significa drama não-escrito ou improvisado, e implica mais na maneira de apresentar do que no assunto da peça. Esta espécie peculiar teve uma vida longa na Itália, provavelmente de cerca de quatrocentos anos (do século XIV ao século XVIII), e floresceu especialmente nos séculos XVI e XVII.

A *commedia dell'arte* era anteriormente chamada de comédia italiana em inglês e também era conhecida como *commedia alla maschera* ou *commedia all'improvviso*. Mas, na prática real, as peças apresentadas não eram o resultado da inspiração do momento. O tema já havia sido previamente escolhido, os

personagens concebidos e nomeados, as relações entre si determinadas e as situações claramente delineadas, todas de antemão. (DOTOLI, 2017)

Conforme Scala (2013), o material era dividido em atos e cenas, com um prólogo. As situações eram esclarecidas, juntamente com a virada da ação e o resultado de cada cena. Quando esse esboço geral (também chamado de cenário ou tela) era preenchido de forma satisfatória, deixava-se uma oportunidade para os atores aumentarem, variarem e embelezarem suas partes com improvisos (TAVIANI, 2010). A necessidade de suavidade, surpresa constante, clareza e inteligência despertou habilidades histriônicas que eram desconhecidas no cenário medieval.

Os atores tiveram que encontrar as palavras apropriadas para fazer as lágrimas fluírem ou o riso rolar; eles tiveram que pegar os bastões de seus colegas atores na ala e devolvê-los com pronta resposta. O diálogo deve ser como um jogo alegre de bola ou jogo de espadas espirituoso, com facilidade e sem pausa. (FISCHER, 2003, p. 56)

Tais cenários exigiam atores capazes de fazer um estudo sério de suas partes; atores que se orgulhavam de suas realizações e estavam dispostos a aceitar a disciplina que toda arte profissional exige. Esses comediantes mudaram para sempre os padrões de atuação. Os melhores deles carimbavam suas partes com individualidade, frescura e brilho, e conseguiam valorizar peças que, muitas vezes, eram sem graça. A *commedia dell'arte* introduziu o ator profissional na Europa. (SCALA, 2013)

Uma característica especial da *commedia dell'arte* são os *lazzi*. Um *lazzo* é uma piada ou "algo tolo ou espirituoso", geralmente bem conhecido pelos artistas e,

em certa medida, uma rotina roteirizada. Outra característica da *commedia dell'arte* é a pantomima<sup>12</sup>, usada principalmente pelo personagem Arlecchino (Arlequim).

Os personagens da *commedia dell'art* geralmente representam tipos sociais fixos e personagens comuns, como velhos tolos, servos desonestos ou oficiais militares cheios de bravatas falsas. Os personagens são "personagens reais" exagerados, como um médico que sabe tudo chamado *Il Dottore*, um velho ganancioso chamado Pantalone ou um relacionamento perfeito como os *Innamorati*. Muitas trupes foram formadas para executar *commedia dell'arte*, incluindo *I Gelosi* (que tinha atores como Isabella Andreini e seu marido Francesco Andreini), *Confidenti Troupe*, *Desioi Troupe* e *Fedeli Troupe*.(TAVIANI, 2010)

A *commedia dell'arte* costumava ser realizada no exterior em plataformas ou em áreas populares como uma praça. Apesar de sua origem na Itália, essa forma de teatro viajou pela Europa e até Moscou.

A tradição no norte da Itália está centrada em Mântua, Florença e Veneza, onde as principais empresas ficaram sob a égide dos vários duques. Concomitantemente, uma tradição napolitana emergiu no Sul e contou com a figura proeminente de *Pulcinella*. *Pulcinella* tem sido associada há muito tempo a Nápoles e derivada de vários tipos em outros lugares – o mais famoso como o personagem de marionetes *Punch* (dos shows de mesmo nome *Punch* e *Judy*) na Inglaterra. (TAVIANI, 2010)

---

<sup>12</sup> **Pantomima:** no final do século I a.C., em Roma, a pantomima separa texto e gesto, o ator mima cenas comentadas pelo coro e pelos músicos. A *Commedia dell'Arte*, usava tipos populares que falam e se exprimem através de *lazzis*. A pantomima tem sua época áurea nos séculos XVIII e XIX; arlequinadas e paradas, jogo não-verbal (cenas mudas) dos atores de feira, que reintroduzem a palavra através de subterfúgios engraçados. Hoje a pantomima não usa mais a palavra. Tornou-se um espetáculo composto unicamente de gestos do comediante. Próximo da anedota ou da história contada através de recursos teatrais, a pantomima é uma arte independente, mas também um componente de toda representação teatral, particularmente de todos os espetáculos que exteriorizam ao máximo o jogo dos atores e facilitam a produção de *jogos de cena* ou *quadros vivos* (PAVIS, 2011, p. 274).

Como as comédias da corte de Ariosto e Maquiavel, a *commedia dell'arte* preocupava-se principalmente com intrigas de amor vergonhosas, truques inteligentes para conseguir dinheiro ou superar algumas coisas simplórias. Havia as mesmas crianças há muito perdidas roubadas pelos turcos, as mesmas criadas, capitães se gabando, pais idosos e viúvas astutas. Cada cavalheiro tinha seu parasita, cada mulher seu confidente. Houve uma diversidade considerável de incidentes, como cenas noturnas, nas quais o herói foi confundido com o vilão; casos em que pai e filho se apaixonam pela mesma garota; e situações de risco – a representação de fogo, naufrágio e coisas do gênero que serviram de pretexto para permitir que as atrizes aparecessem nuas no palco. (SCALA, 2013)

Os personagens desse tipo de comédia tinham figurinos, gestos e ações de palco que poderiam ser considerados para criar uma gargalhada e colocar a plateia em sintonia com a ignorância que se seguiria. Com o tempo, cristalizou sobre cada máscara um código ou repertório inteiro de frases, exclamações, maldições, saídas, ditados epigramáticos e solilóquios apropriados ao papel, que poderiam ser memorizados e preenchidos quando a inteligência do ator não encontrava nada melhor. (DOTOLI, 2017)

Muitos dos personagens do *Auto da Compadecida* ostentam características das máscaras da *commedia dell'arte*. João Grilo pode ser considerado uma nova encarnação dos criados *Arlecchino*, um servo palhaço, atrapalhado e malandro, e *Brighella*, um servo astuto, ágil, cínico e trapaceiro, visto que combina traços de ambas as máscaras.

Essa mistura de personas/máscaras, tem parentesco com a carnavalização bakhtiniana que será discutida no subcapítulo a seguir.

## 2.2 A CARNAVALIZAÇÃO BAKHTINIANA COMO RECURSO DE CONSTRUTIVIDADE

A carnavalização é um modo literário que subverte e libera as suposições do estilo ou atmosfera dominante através do humor e do caos. O termo foi cunhado por Mikhail Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1984) e foi desenvolvido pelo mesmo autor em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Para Bakhtin (1993), a "carnavalização" (a totalidade das festividades populares, rituais e outras formas de carnaval) está profundamente enraizado na psique humana, tanto no nível coletivo quanto no individual. Embora historicamente complexo e variado, ao longo do tempo elaborou uma linguagem inteira de formas simbólicas concretamente sensuais que expressam um sentido carnavalesco unificado do mundo, permeando todas as suas formas.

Bakhtin (1993) argumenta que essa linguagem não pode ser adequadamente verbalizada ou traduzida em conceitos abstratos, mas é passível de transposição para uma linguagem artística que ressoa com suas qualidades essenciais. Pode, em outras palavras, ser transposta para a linguagem da literatura. Embora o pensador russo considere uma série de formas literárias e escritores individuais, é François Rabelais, o autor renascentista francês de *Gargantua e Pantagruel*, e o autor russo do século XIX Fyodor Dostoevsky, que ele considera os principais representantes da carnavalização na literatura.

As quatro categorias de Bakhtin do senso de carnavalização do mundo, são: *Interação familiar e livre entre as pessoas*: o carnaval frequentemente reunia as pessoas mais improváveis e incentivava a interação e a livre expressão de si mesmas na unidade; *comportamento excêntrico*: o comportamento inaceitável é bem-vindo e aceito no carnaval, e o comportamento natural de uma pessoa pode ser revelado sem consequências; *acessórios carnavalescos*: o formato familiar e livre do

carnaval permite que tudo o que normalmente pode ser separado se reúna – Céu e Inferno, jovens e velhos, etc.; e *profanação*: no carnaval, as estritas regras de piedade e respeito às noções oficiais do “sagrado” são despojadas de seu poder – blasfêmia, obscenidade, depravações, “tragadas à terra”, celebração em vez de condenação dos terrestres e corporais. (BAKHTIN, 1984)

O ato principal do carnaval é a coroação falsa e a subsequente descoroagem de um rei do carnaval. É um ritual ambivalente dualista que tipifica o mundo interior do carnaval e a alegre relatividade de toda estrutura e ordem (BAKHTIN, 1984). O ato santifica a ambivalência em relação àquilo que é normalmente considerado absoluto, único e monolítico. Os símbolos carnavalescos sempre incluem seu oposto em si mesmos: "O nascimento é repleto de morte e a morte com novo nascimento" (BAKHTIN, 1984, p. 125). A coroação implica a descoroagem, e a descoroagem implica uma nova coroação. É, portanto, o próprio processo de mudança que é comemorado, não o que é alterado.

O senso de carnaval do mundo "se opõe à seriedade oficial unilateral e sombria, dogmática e hostil à evolução e à mudança, que busca absolutizar uma dada condição de existência ou uma determinada ordem social" (BAKHTIN, 1984, p. 160). Isso não quer dizer que a libertação de toda autoridade e símbolos sagrados fosse desejável como ideologia. Como a participação no Carnaval extrai todos os indivíduos da vida não carnavalesca, as ideologias niilistas e individualistas são tão impotentes e tão sujeitas ao humor radical do carnaval quanto qualquer forma de seriedade oficial. (BAKHTIN, 1984)

O espírito do carnaval cresce a partir de uma "cultura do riso". Por se basear nas realidades fisiológicas do estrato corporal inferior (nascimento, morte, renovação, sexualidade, ingestão, evacuação etc.), é inerentemente antielitista: seus

objetos e funções são necessariamente comuns a todos os humanos – "idênticos, involuntário e inegociável." (EMERSON, 2011 p. 32)

Bakhtin (1993) argumenta que não devemos comparar a "aparência teatral estreita" e a "compreensão boêmia vulgar do carnaval" característica dos tempos modernos com o carnaval medieval. O carnaval foi um poderoso evento criativo, não apenas um espetáculo. Bakhtin sugere que a separação de participantes e espectadores foi prejudicial à potência do carnaval. Seu poder estava no fato de não haver "fora": todos participavam e todos estavam sujeitos à sua transcendência vivida de normas sociais e individuais: "travestis de carnaval: coroam e desaprovam, invertem a posição, trocam papéis, fazem sentido com o absurdo e sem sentido." (MORSON, 1986, p. 52)

No carnaval da Idade Média havia imagens de reviravolta através de muitas tradições folclóricas, comemorando o pobre tolo que se torna rei e condenando os poderosos à ruína. Para Bakhtin (2008), essas reversões expressam a energia criativa de um carnaval sentido do mundo. No carnaval, risos e excesso afastam a seriedade e hierarquias da vida "oficial".

Conforme Minois (2005), o carnaval sacode a versão autorizada da linguagem e dos valores, abrindo espaço para uma multiplicidade de vozes e significados. As teorias da linguagem de Bakhtin emergem desse espaço de multiplicidade. Ao discernir entre diferentes modos de discurso, Bakhtin (2008) mostra como a linguagem dialógica, rompe a uniformidade do pensamento, como veremos a seguir.

### 2.2.1 A natureza dialógica dos escritos de Suassuna

Bakhtin (1986) tem uma visão dialógica e polifônica do mundo. Para ele, o contato dialógico de um texto com outro texto (ou contexto) é vida, e quando um diálogo se junta a outro uma luz pisca. Esse diálogo pode ocorrer dentro do leitor, que lê um texto em um contexto específico; também pode ser formalizado como um comentário ou ocorrer em interação com palavras simbolicamente encapsuladas.

Conforme ensina Bakhtin (2008):

[...] as relações dialógicas são possíveis não apenas entre enunciações integrais (relativamente), mas o enfoque dialógico é possível a qualquer parte significativa do enunciado, inclusive a uma palavra isolada, caso esta não seja interpretada como palavra impessoal da língua, mas como signo da posição semântica de um outro, como representante do enunciado de um outro, ou seja, se ouvimos nela a voz do outro. [...] Por outro lado, as relações dialógicas são possíveis também entre os estilos de linguagem, os dialetos sociais, etc. desde que eles sejam entendidos como certas posições semânticas, como uma espécie de cosmovisão da linguagem [...]. Por último, as relações dialógicas são possíveis também com a sua própria enunciação como um todo, com partes isoladas desse todo e com uma palavra isolada nele, se de algum modo nós nos separamos dessas relações, falamos com ressalva interna, mantemos distância face a elas, como que limitamos ou desdobramos a nossa autoridade. Uma abordagem ampla das relações dialógicas nos mostra que elas são possíveis também entre outros fenômenos conscientizados, desde que estes estejam expressos numa matéria sîgnica. Por exemplo, as relações dialógicas são possíveis entre imagens de outras artes, mas estas relações ultrapassam os limites da metalinguística. (BAKHTIN, 2008, p. 184)

Essas ideias são fundamentais, porque mudam a ênfase da unidade do texto para o espaço entre os textos; é o texto em diálogo ativo e vivo e, radicalmente, é o diálogo em um texto que merece ser visto.

Para o autor, as mútuas relações dialógicas são constituídas a partir de diferentes dimensões, ocorrem tanto entre interlocutores situados numa interação,

como também se realiza na consciência, no diálogo consigo mesmo, nos textos e nos discursos que respondem uns aos outros, ora convergindo, ora divergindo na tensiva arena do signo. Ainda ressalta que até o fenômeno linguístico é constitutivamente dialógico.

Levando em consideração a reflexão a respeito do dialogismo, no contexto do *Auto da Compadecida*, pode-se destacar que Suassuna soube recriar a tradição antiga e popular, episódios e personagens, combinando a estrutura lúdica dos romances de cordel com a estrutura dos autos medievais. Nesse caso, ele promove uma mistura desses elementos da cultura no seio de sua obra, fazendo-os dialogar de tal modo que constatamos uma amálgama das três culturas: a clássica, a popular e a religiosa.

Logo, o *Auto da Compadecida* pode ser entendida como uma obra aberta ao diálogo com outros gêneros discursivos. Não é mero veículo de obras copiadas, não é mera imitação, mas recriação, renovação, nessa imensa capacidade mimética e dialógica que tem o texto suassuniano, pois revela aquilo que, de outra forma, não seria possível perceber.

### **2.2.2 A carnavalização e a cultura popular nordestina**

Este tópico tenta estabelecer um diálogo entre os estudos de Bakhtin e a cultura popular do Nordeste, procurando pensar na contribuição teórico-metodológica do autor para os estudos culturais e, em particular, para a cultura popular.

Ao expor sua tese sobre a obra de François Rabelais, Bakhtin aborda a cultura popular na Idade Média e no Renascimento de maneira consistente. Na tentativa de fazê-lo, ele está imerso na cultura e nos documentos desses períodos

históricos, o que aponta a atenção metodológica do pesquisador ao seu objeto de estudo.

Em seus estudos sobre Rabelais, Bakhtin (2008) destaca a importância de estar imerso na cultura popular da Idade Média e da Renascença, a fim de encontrar a chave para analisar a obra de Rabelais. Assim, Bakhtin nos mostra uma metodologia de análise que subverte a lógica eurocêntrica da análise literária, pois o enigma da escrita seria resolvido através do desempenho da cultura popular.

Em um diálogo com Homi Bhabha (1994), fica evidente para nós que é no desempenho da cultura popular que se observa a separação entre o tempo pedagógico e o tempo performático. Nessa dupla temporalidade, a micro-história da enunciação se apresenta como uma narrativa marginal à cultura oficial, revelando, portanto, conflitos expressos pela linguagem e potencializando imprevistos para transformações sociais.

Por esse motivo, não entendemos a história de uma perspectiva universal, superficialmente abordada e percebida apenas como um fluxo; a história é entendida com base na singularidade enunciativa do tempo performático. Assim, a responsabilidade com o tempo presente e a capacidade de resposta dialógica, estão inscritas na percepção de cada momento do passado. Essa responsabilidade também diz respeito ao futuro, visto como um devir e um elo responsivo na cadeia enunciativa. Tempo e espaço, inscritos na performance enunciativa, levam ao conceito de cronotopo, desencadeado para a compreensão de que o significado de tempo e espaço não é único e homogêneo, mas inscrito e mutável de acordo com o contexto enunciativo e as necessidades humanas.

Homi Bhabha (1994) leva em consideração os cronotopos quando questiona as identidades nacionais, problematizando a repetição de discursos fixos que visam

a manutenção das diferenças culturais. Embora o pensamento de Bhabha seja um pouco diferente do de Bakhtin, ambos apontam para a importância dos *topos* da enunciação. De acordo com Bhabha,

[a] analítica da diferença cultural intervém para transformar o cenário da articulação – não apenas para divulgar a lógica da discriminação política. Muda a posição da enunciação e as relações de endereço dentro dela; não apenas o que é dito, mas onde é dito; não apenas a lógica da articulação, mas os *topos* de enunciação. O objetivo da diferença cultural é rearticular a soma do conhecimento da perspectiva da posição significativa da minoria que resiste à totalização – a repetição que não retornará da mesma forma, o menos de origem que resulta em estratégias políticas e discursivas onde adicionar a não se soma, mas serve para perturbar o cálculo de poder e conhecimento, produzindo outros espaços de significação subalterna. O sujeito do discurso da diferença cultural é dialógico [...]. Constitui-se através do *lócus* do Outro, o que sugere que o objeto de identificação é ambivalente e, mais significativamente, que a agência de identificação nunca é pura ou holística, mas sempre constituída em um processo de substituição, deslocamento ou projeção. (BHABHA, 1994, p. 162)

A compreensão da não neutralidade do discurso, bem como a constituição dialógica do sujeito e a importância do aqui e agora para enunciados únicos e irrepetíveis, colocam os autores em diálogo quando a localização da cultura, especialmente a cultura popular e as comunidades subalternizadas, são consideradas.

Ainda sobre a cultura, mas não especificamente sobre a cultura popular, Bakhtin (1990) chama a atenção para o fato de que os atos culturais vivem essencialmente em fronteiras. Não são enunciados apenas como singularidade criativa, mas também integram uma vida cultural preexistente. Tudo isso considerado, autonomia e participação são mutuamente desafiadas. É por isso que a percepção marcada pelo ato irrepetível de sua enunciação, pela singularidade

criativa do ato visto como um sistema concreto é relevante. A capacidade de resposta faz parte do ato cultural porque não é indiferente aos valores culturais, morais e éticos já desenvolvidos. Segundo Bakhtin, o ato artístico "vive e se move não no vácuo, mas em uma intensa atmosfera axiológica de interdeterminação responsável." (BAKHTIN, 1990, p. 275)

A ambivalência é um sinal distinto ao considerar a participação autônoma ou a autonomia do participante no ato cultural, revelando pontes e chaves para a produção de significados. Ambivalente também é a cultura popular, cujo entendimento se baseia em uma de suas características mais marcantes: o riso festivo compartilhado por todos na praça do mercado.

Durante esse processo, Bakhtin (1984) reconhece uma epistemologia concreta no riso libertador ambivalente que é consistente com a filosofia dialógica da linguagem porque é responsiva. Ele tenta entender o fenômeno através da vivacidade de sua enunciação, um olhar ao riso que transcende o binarismo positivo e negativo, porque é complexo, provocador e, ousamos dizer, provocador em sua ambivalência.

Pensar a cultura popular baseada na vivacidade dos eventos cotidianos e no riso em sua ambivalência é um problema epistemológico que abrange a cultura, a ciência e a linguagem. Para adotar essa atitude, é essencial a historicidade como um retorno ao movimento diário, considerando suas tensões, contradições e incompletude. Bakhtin chama a atenção para a ambiguidade de modernizar o riso popular em uma atitude que dicotomicamente não contribui para a problematização necessária do riso ambivalente. Tal posição também pode ser estendida à problematização da cultura popular e da produção científica.

A complexidade e o potencial crítico da análise são colocados no intervalo. No caso do riso, em sua ambivalência, como explica o autor,

O riso ambivalente e universal não nega a seriedade, mas a purifica e completa. O riso purifica-se do dogmatismo, do intolerante e do petrificado; liberta do fanatismo e da pedantaria, do medo e da intimidação, do didatismo, ingenuidade e ilusão, do significado único, do nível único, do sentimentalismo. O riso não permite que a seriedade atrofie e se afaste do ser, para sempre incompleta. Restaura essa totalidade ambivalente. Essa é a função do riso no desenvolvimento histórico da cultura e da literatura. (BAKHTIN, 1984, p. 122-123)

O riso ambivalente exige reflexões epistemológicas e leva a possibilidades de análises estéticas, literárias e culturais ricas. Na atmosfera da cultura dos mercados, o humor popular se opunha à seriedade da cultura oficial medieval. "Espetáculos rituais: concursos de carnaval, espetáculos cômicos do mercado", [...] composições verbais cômicas: paródias orais e escritas [...] e "[...] vários gêneros de bilheteria: maldições, juramentos, brasões populares "(BAKHTIN, 1984, p. 5) faziam parte dessas manifestações. A dramatização herda esses ritos e mostra formas, mesmo que sejam vistas como elementos cômicos ou parte de um vocabulário de maldição.

Até as festas da paróquia e da agricultura tinham um aspecto folclórico cômico. Nessas ocasiões, o riso e a linguagem eram ambivalentes e permitiam a construção de um segundo mundo, que não é oficial e de cabeça para baixo. O princípio do riso popular inscreveu um tom pesado de liberdade para criticar, vituperar, parodiar ou projetar um futuro melhor nas festividades.

Devido a esse tom e às peças invertidas materializadas nas festividades em que as hierarquias sociais foram subvertidas, o gênero dramático foi mais

explorado. Segundo Bakhtin (1984), o teatro medieval abordava constantemente a essência dos carnavais populares, situando-se na fronteira entre arte e vida.

A semelhança do carnaval, o teatro medieval compartilhava a fusão entre os espectadores e os atores, participantes de um espetáculo experimentado por todas as pessoas. Como elemento típico das festividades populares, o carnaval incorpora, como elemento universal, uma essência de liberdade e renovação, compartilhada pela cultura cômica popular, conectando a fronteira do real com o ilusório.

Nessas ocasiões, não eram apenas comuns as paródias e o travestismo que zombavam do regime feudal, mas a dramaturgia cômica, milagres, moralidades e mistérios também eram alvo de carnavalização. No processo de carnavalização, Bakhtin diz que,

[C]arnival divulga essas características como os fragmentos mais bem preservados de um mundo imenso e infinitamente rico. Isso nos permite usar precisamente o epíteto "carnavalesco" nesse amplo sentido da palavra. Nós o interpretamos não apenas como o carnaval em si em sua forma limitada, mas também como a variada vida festivo-popular da Idade Média e do Renascimento; todas as peculiaridades dessa vida foram preservadas no carnaval, enquanto as outras formas se deterioraram e desapareceram. (BAKHTIN, 1984, p. 218)

Numa perspectiva semelhante à de Bakhtin, Baroja (2006) também discute o tema do carnaval em relação às intenções sociais e psicológicas e à permissão para usar máscaras e mudar ou inverter personagens. Sob a licença de carnaval, houve inversões, introjeções e projeções que, através de um desequilíbrio temporário, garantiam o equilíbrio social. Esse fator psicológico também foi usado como um meio de equilibrar e sustentar o regime escravocrata brasileiro através de pequenos festivais no meio dos pátios e senzalas, como se uma vez por ano eventos não

exemplares fossem abolidos e a aniquilação simbólica do velho mundo regenerado.

Na sua totalidade. Baroja ressalta que,

[...] do ponto de vista social, a violência estabelecida, uma desordem de fatos e palavras que se encaixavam em formas específicas prevaleciam; assim, a reversão do status quo teve um papel importante na festividade. [...] é o mundo em que a ordem das coisas é revertida, o que é observado em algumas antigas farsas. (BAROJA, 2006, p. 51)

No processo de carnavalização marcado pela visão invertida do mundo, a cultura cômica popular apresentou traços específicos que influenciaram e continuam a influenciar as produções culturais através dos tempos. Como formas constitutivas dessa cultura, alguns fatores são apontados, como vocabulário familiar e público com diminutivos, apelidos e insultos; a recriação de ritos antigos adicionados ao conteúdo cotidiano; o uso da linguagem do mercado com um caráter mágico e encantatório; e blasfêmias ambivalentes, que mortificam e se regeneram.

Na peça invertida, a terra e o estrato inferior do carnaval grotesco trazem ambivalência, o princípio da absorção (a sepultura, o ventre) e, ao mesmo tempo, nascimento e ressurreição (ventre da mãe). A Terra, como um aspecto ritual ambivalente, constitui não apenas o jogo de um mundo invertido, mas também a crença em um futuro melhor, renascido e ressignificado.

Neste jogo, as esferas superior e inferior "oscilam", os planos hierárquicos são misturados para retirar e liberar a realidade concreta do objeto, mostrando a verdadeira fisionomia material e corporal. Por ser uma festa popular cheia de símbolos, a negação e aniquilação do objeto é, acima de tudo, sua permutação no espaço. Em suma, "[c]arnival comemora a destruição do velho e o nascimento do novo mundo" (BAKHTIN, 1984, p. 410), mesmo se apenas durante os dias da festa.

Desse ponto de vista, o riso não é apenas universalizante, mas também uma arma de libertação nas mãos das pessoas; "[era] a segunda verdade do mundo estendida a tudo e da qual nada é tirado" (BAKHTIN, 1984, p. 84), reunindo pessoas que tomam as ruas em júbilo. Aqui o riso é postulado como uma concepção do mundo, um fenômeno no qual a verdade sobre o mundo é expressa. Tem a liberdade de trazer à tona aspectos importantes da realidade social que muitas vezes são ocultados pela cultura da seriedade, razão pela qual prevalece nas performances culturais contemporâneas.

A cultura popular, rica e universal, desde o riso festivo até a carnavalização das tensões da vida cotidiana, define o tom festivo da liberdade. Da carnavalização, assume a possibilidade de libertação e renovação.

Com base nas considerações teóricas apresentada neste capítulos, notamos alguns aspectos da carnavalização estão inseridos em *Auto da Compadecida*. Suassuna carnavaliza os personagens emblemáticos do Nordeste brasileiro, entre eles o chamado "amarelinho" que representa um dos tipos mais importantes do sertão nordestino, um homem do povo que enfrenta as adversidades da vida com astúcia, representado pelos personagens João Grilo e Chicó.

Os episódios carnavalizados inseridos por Suassuna em *Auto da Compadecida* têm uma mecânica narrativa simples e divertida, prestam-se à sátira social e lidam com imagens fortes, de impacto imediato. Falsa morte e falsa ressurreição; o dinheiro igualado ao excremento; o ambicioso que engole uma história absurda porque a ambição o cega; os efeitos especiais tipicamente de palco (a bexiga com falso sangue); o cachorro que deixa herança igualado ao gato que descome dinheiro; as sentença de um juiz severo sendo imediatamente diluídas pelo perdão fabulário popular. Sua linguagem é ideogrâmica, visual, palpável e exprime-

se mais por imagens concretas (como os “rebus”, ou enigmas figurados, das publicações charadísticas) do que por conceitos abstratos. (TAVARES, 2005, p. 179)

No próximo capítulo, os componentes intertextuais e a reinvenção de formas e recursos de construtividade textual serão objeto de reflexão e análise.

### 3 INTERTEXTUALIDADES EM *AUTO DA COMPADECIDA*

#### 3.1 INTERTEXTUALIDADE E CULTURA POPULAR

A intertextualidade constitui um dos fundamentos cruciais para a prática de escrita. Os textos não aparecem isoladamente, mas em relação a outros textos. Grande parte do pensamento atual sobre processos de construtividade textual deve sua orientação à teoria do dialogismo intertextual de Mikhail Bakhtin. Por essa razão, esse capítulo aborda alguns aspectos sobre a intertextualidade, levando em consideração sua aplicação nos textos de Ariano Suassuna em geral, e em *Auto da Compadecida* em particular.

A intertextualidade é a forma do significado de um texto alimentado por outro texto. As figuras intertextuais incluem: alusão, citação, plágio, tradução, pastiche. Conforme Griffig (2006) a intertextualidade é um dispositivo literário que cria uma "inter-relação entre textos" e gera entendimento relacionado em obras separadas. Essas referências são feitas para influenciar o leitor e adicionar camadas de profundidade a um texto, com base no conhecimento e entendimento prévios dos leitores. A intertextualidade é uma estratégia do discurso literário utilizada por escritores em romances, poesia, teatro, novelas, filmes, dança, nas artes plásticas, entre outras mídias.

O entrelaçamento intertextual não requer citação ou referência à pontuação (como aspas) e é frequentemente confundida com plágio. Ele pode assumir uma variedade de funções em textualidades diversas, desdobrando-se em dois tipos principais: intertextualidade referencial e tipológica. A intertextualidade referencial refere-se ao uso de fragmentos em textos e a intertextualidade tipológica refere-se ao uso de padrão e estrutura em textos típicos. (KLIESE, 2013)

A intertextualidade, portanto, tem um foco duplo, por um lado, chama a atenção para a importância de textos anteriores, insistindo que a autonomia dos textos é uma noção enganosa e que uma obra tem o significado que ostenta apenas porque certas coisas foram escritas anteriormente. No entanto, na medida em que se concentra na inteligibilidade e no significado, a intertextualidade nos leva a considerar os textos anteriores como contribuições para um código que possibilita os vários efeitos da significação.

A intertextualidade torna-se, a relação de uma obra com textos anteriores específicos do que uma designação de sua participação no espaço discursivo de uma cultura: a relação entre um texto e as várias línguas ou práticas significantes de uma cultura e sua relação com os textos que articulam para ele as possibilidades dessa cultura.

No entanto, a intertextualidade nem sempre é intencional e pode ser utilizada inadvertidamente. Nesse sentido, também existe um tipo de intertextualidade denominado de iterabilidade. A iterabilidade faz referência à "repetibilidade" de determinado texto que é composto de "traços", partes de outros textos que ajudam a constituir seu significado.

O estudo da intertextualidade não é, portanto, a investigação de fontes e influências como tradicionalmente concebidas; amplia sua rede para incluir práticas discursivas anônimas, códigos cujas origens se perdem, e possibilitam práticas significantes de textos posteriores. Barthes (1993) adverte que, da perspectiva da intertextualidade, "as citações das quais um texto é feito são anônimas, não rastreáveis e, no entanto, já lidas"; elas funcionam como 'já lidas'. A intertextualidade é o espaço discursivo geral que torna um texto inteligível. Por exemplo:

Uma frase de abertura como "Era uma vez um rei que teve uma filha" é extremamente rica em pressupostos literários e pragmáticos. Ela relaciona a história a uma série de outras histórias, identifica-a com as convenções de um gênero, pede que tomemos certas atitudes em relação a ela (garantindo, ou pelo menos implicando fortemente, que a história terá um sentido para ela, uma moral que governará a organização dos detalhes e incidentes). A frase é um poderoso operador intertextual. (BARTHES, 1993, p. 64)

O que possibilita a leitura e a escrita não é uma única ação anterior que serve de origem e momento de plenitude, mas uma série aberta de atos, identificáveis e perdidos, que trabalham juntos para constituir algo como uma linguagem: possibilidades discursivas, sistemas de convenções, clichês e sistemas descritivos.

No caso de Suassuna, o vocábulo intertextualidade não aparece em seus escritos, no entanto, o autor é de importância seminal para os estudos de intertextualidade. *Auto da Compadecida* engendra sua própria "realidade" mediante jogos intertextuais narrativos e interdiscursivos culturais, verbais e não verbais. Não parte de documentos compromissados com a "verdade" dos acontecimentos históricos, políticos e religiosos. Recria metaficções intertextuais e interdiscursivas mágico-míticas, fantásticas e desinteressadas. Visa seduzir e alimentar o imaginário dos leitores e espectadores.

A intertextualidade, que tem parentesco com o termo interdiscursividade, tem sido um dos conceitos teóricos mais amplamente teorizados no final do Século XX em um sentido amplo, a intertextualidade representa o interesse acadêmico de fundamentar palavras e textos em outras palavras e contextos. Surgiu em um período em que os estudiosos desafiavam as suposições aristotélicas sobre a relação entre as palavras e o mundo, numa perspectiva intertextual, o significado

não é uma propriedade inerente a palavras, significados ou textos isolados, mas emerge de relações com outros sinais e textos de outros contextos (KOCH, 2007).

### 3.2 A APROPRIAÇÃO E RECRIAÇÃO DA LITERATURA DE CORDEL EM *AUTO DA COMPADECIDA*

“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 idéia do gato que defeca dinheiro?” Ariano respondeu: “Eu achei num folheto de cordel.” O crítico: “E a história da bexiga de sangue e a musiquinha que ressuscita a pessoa?” Ariano: “Tirei de outro folheto.” O outro: “E o cachorro que morre e deixa dinheiro para 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!” (TAVARES, 2005, p. 175)

Como fica explícito na anedota transcrita acima, a literatura de cordel exerce uma notável influência nas produções artísticas de Ariano Suassuna. Os três episódios principais de *Auto da Compadecida* baseiam-se em textos da tradição popular nordestina. O autor, consegue o equilíbrio perfeito entre a tradição popular e a elaboração literária ao recriar para o teatro episódios encontrados na tradição.

A partir do breve histórico sobre a literatura de cordel, apresentado na seção (1.2.2), intitulada “O Movimento Armorial e a literatura de cordel”, a qual mostra a perda de vigor dessa forma de arte com o crescimento das cidades e com os avanços tecnológicos nas últimas décadas, cumpre destacar a importância de Suassuna, empenhado em não deixar morrer essa rica tradição nordestina.

Para escrever a peça *Auto da Compadecida*, Suassuna apropriou-se de diversos folhetos de cordéis como textos-fonte, recriando, assim, a tradição popular em novo espaço e formato. Cada um dos atos é inspirado em casos orais que são transmitidos de geração em geração ou em histórias de cordéis, os quais são

reelaborações de contos medievais, que mesclados com histórias dos mouros, judeus e africanos se formaram na Península Ibérica e migraram para o Nordeste do Brasil, através dos portugueses.

A peça *Auto da Compadecida* foi escrita estruturalmente em três atos, os quais serão aqui brevemente discutidos. No primeiro ato, temos a abertura do espetáculo, que é feita pelo Palhaço. No caso, ele é o narrador que liga e comanda o espetáculo, a voz do palhaço é o fio condutor que anuncia e interage com o espectador/leitor.

No início do *Auto*, o autor quebra com a quarta parede, ou seja, com a ilusão dramática, usando como recurso o personagem Palhaço, como porta voz do seu próprio criador, como fica evidente na fala abaixo:

PALHAÇO:

Ao escrever esta peça, que combate ao 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, 2005, p. 16)

PALHAÇO

*Auto da Compadecida!* Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia. (SUASSUNA, 2005, p. 16)

No primeiro ato da peça João Grilo e seu companheiro de artimanhas, Chicó, anseiam em convencer o padre a benzer o cachorro da mulher do padeiro, o animal que está doente. Já prevendo a negativa do Padre, a dupla inventa que o animal é do Major Antônio Morais, o homem mais poderoso da região,

JOÃO GRILO

É. Eu não queria vir, com medo de que o senhor se zangasse, mas o Major é rico e poderoso e eu trabalho na mina dele. Com medo de perder meu emprego, fui forçado a obedecer; mas disse a Chicó: o padre vai se zangar. (SUASSUNA, 2005, p. 23)

Nesse ínterim, o Major Antônio Moraes chega até a cidade e se dirige à igreja, onde a confusão foi armada pela mentira da “dupla de amarelinhos<sup>13</sup>”, que são os típicos nordestinos, que tentam viver no sertão de forma imaginosa, utilizando a astúcia e a esperteza, para sobreviverem. Após todo alvoroço, o cachorro morre sem a benção do Padre e a Mulher do Padeiro exige, então, que o bichinho seja enterrado em Latim. Agora a dupla, convence o Padre com a história do testamento do cachorro, e que o animalzinho havia deixado de herança para o Padre e para o Sacristão,

PADEIRO

E o acompanhamento?

JOÃO GRILO

Vamos eu e Chicó. Com o senhor e sua mulher, acho que já dá um bom enterro!

PADEIRO

Você acha que está bem assim?

MULHER

Acho.

PADEIRO

Então também acho.

SACRISTÃO

Se é assim, vamos ao enterro. [João Grilo estende a mão a Chicó, que a aperta calorosamente.] Como se chamava o cachorro?

MULHER

chorosa

---

<sup>13</sup> **Amarelinhos:** o personagem João Grilo do *Auto da Compadecida*, constantemente adjetivado, pelos outros personagens da peça, de “amarelinho”. Amarelo é luz, que se transfigura em algo menor, negação do luminoso; ao mesmo tempo, o próprio João Grilo se auto resgata como ser alumioso, uma vez que é o responsável direto pela reversão e absolvição de todos os personagens no julgamento final, com a ajuda de Nossa Senhora, a compadecida. (NOGUEIRA, 2002, p. 55)

Xaréu.

SACRISTÃO

enquanto se encaminhava para a direita em tom de canto gregoriano. Xaréu.  
Absolve, *Domine*, animais *omnium fidelium defunctorum ab omni vinculi delictorum*.

TODOS

Amém. (SUASSUNA, 2005, p. 54-55)

O testamento do cachorro, é uma história antiga de folheto de cordel O *Enterro do Cachorro*, sem indicação de autoria publicado pelo cordelista Leonardo Mota (1865-1918) que viveu no sertão da Paraíba, como confidencia Suassuna

O primeiro ato do *Auto da Compadecida* é baseado no folheto *O Enterro do Cachorro*, folheto do ciclo cômico, satírico e picaresco, publicado por Leonardo Mota sem indicação de autoria [...] o folheto publicado por Leonardo Mota é um fragmento de outro, de autoria de Leandro Gomes de Barros. De fato, como demonstrou agudamente o Professor Enrique Martínez Lopez [...], testamento do cachorro, que aparece no *Auto da Compadecida*, é um conto popular de origem moura e passado, com os árabes, do norte da África para a Península Ibérica, de onde migrou para o Nordeste. (SUASSUNA, 2008, p. 180)

Segundo Lígia Vassallo (1993), o cordel *O testamento do cachorro*, possui outras versões paródicas que apareceram na Península Ibérica.

Na Península Ibérica aparecem outros testamentos paródicos: um do gato e outro do galo no *Cuestionário del folklore galego*; no *Isopo o Isopote historiado* publicado em Saragoça; uma obra editada em Córdoba cerca de 1822 denominada *Testamento del asno, donde se refiere su enfermedad, las medicinas que le aplico um doctor de bestias* [...]. (VASSALLO, 1993, p. 139)

No início do segundo ato, o Palhaço narrador profere um discurso carregado de ironia em referência ao clero,

PALHAÇO

Peço todo silêncio e respeito do auditório, porque a grande figura que se aproxima é, além de bispo, um grande administrador e político. Sou o primeiro a me curvar diante deste – grande príncipe da Igreja, prestando-lhe minhas mais carinhosas homenagens. (SUASSUNA, 2005, p. 57)

Neste mesmo ato João Grilo, o amarelo esperto, ao saber que a Mulher do Padeiro que estava inconsolável por ter perdido seu cachorro e mais treze contos de réis, viu uma grande oportunidade para aprontar uma das suas artimanhas. Arranjou um gato maravilhoso que descome dinheiro, para vender para a ambiciosa dona da padaria. A fim de substituir o animal de estimação que morrera, e de recuperar o dinheiro que investiu no enterro do cachorro sem dúvidas ele faria um bom negócio, pois o fraco da personagem era bichos e dinheiro. João fez com que Chicó, enfiasse as moedas no pobre do gato, antes de vender para a Mulher do Padeiro.

JOÃO GRILO

Porque em vez de dar despesas esse gato dá lucro

[...]

é que o gato que lhe trouxe descome dinheiro;

MULHER

Descome dinheiro?

JOÃO GRILO

Descome, sim.

MULHER

Essa, eu só acredito vendo!

JOÃO GRILO

Pois vai ver. Chicó!

MULHER

Ah, e é história de Chicó? Logo vi!

JOÃO GRILO

Nada de história de Chicó, mas foi ele quem guardou o bicho. Chicó!

CHICÓ

*entrando com o gato*

Toma seu gato. Eu não tenho nada com isso.

*João dá-lhe uma cotovelada e apresenta o gato à mulher.*

JOÃO GRILO

Está aí o gato.

MULHER

E daí?

JOÃO GRILO

E só tirar o dinheiro.

MULHER

Pois tire!

JOÃO GRILO

*virando o gato para Chicó, com o rabo levantado*

Tire aí, Chicó!

CHICÓ

Eu não, tire você!

JOÃO GRILO

Deixe de luxo, Chicó, em ciência tudo é natural.

CHICÓ

Pois se é natural, tire.

JOÃO GRILO

Eu tiro. [*Passa a mão no traseiro do gato e tira uma prata de cinco tostões.*] Está aí, cinco tostões que o gato lhe dá de presente.

MULHER

Muito obrigada, mas se você não se zanga eu quero ver de novo.

JOÃO GRILO

De novo?

MULHER

Vi você passar a mão e sair com o dinheiro, mas agora quero ver é o parto.

JOÃO GRILO

O parto?

MULHER

Sim, quero ver o dinheiro sair do gato.

JOÃO GRILO

Pois então veja.

MULHER

depois de nova retirada

Nossa Senhora, é mesmo! João, me arranje esse gato pelo amor de Deus!

JOÃO GRILO

Arranjar é fácil, agora, pelo amor de Deus é que não pode ser, porque sai muito barato. Amor de Deus é coisa que eu tenho, dê ou não lhe dê o gato.

[...]

MULHER

Mas ele pode morrer! Só dou quinhentos e, se você não aceitar, será demitido da padaria.

JOÃO

Está certo, fica pelos quinhentos. (SUASSUANA, 2005, p. 77-81)

O astuto João Grilo, ainda no segundo ato, engana Severino com a gaita benta pelo Padre Cícero, a qual tem o poder divino para ressuscitar aqueles que passaram desta para melhor, quando o objeto é tocado. Um passo atrás, quando do enterro do cachorro, o esperto Grilo, tirou a bexiga do animal e pediu a Chicó para enchê-la de sangue e guardá-la dentro da camisa, para “um negócio que ele estava planejando”. No desenrolar desse ato, Severino mata quase todos os personagens, ficando Chicó e João Grilo, esse último morrerá pelas mãos do Cangaceiro de Severino, após ter dado conta que caiu na cilada do amarelo e matou o próprio patrão.

SEVERINO

Então atire.

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

JOAO GRILO

*impedindo-o*

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

CANGACEIRO

Não, já deu tempo dele ver o padre. [*Toca na gaita.*] Capitão! [*Toca na gaita*] 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, 2005, p. 108-109)

A história da gaita benta e da bexiga do cachorro, fazem parte do folheto de cordel *História do cavalo que defecava dinheiro*, que também fazem parte do Livro de *Viroleiros do Nordeste* de Leonardo Mota (1955).

Nesse folheto, um Duque tem um “compadre pobre” que é um típico “herói sagaz”, um pícaro, um “quengo”, como se diz no Nordeste e no romanceiro, das pessoas astutas, “de quengo fino” e muito juízo para enrolar os outros. [...] Na história o “Compadre Pobre”, enfia umas moedas no fiofó do cavalo e convence todo mundo que ele caga dinheiro, e é assim que o vende por uma fortuna ao velho Duque, interesseiro e cruel. (SUASSUNA, 2008, p. 181)

Na adaptação, Suassuna trocou o cavalo pelo gato, pois seria impossível trazer o animal ao palco. A história da bexiga do cachorro, também remonta a autos ibéricos, pois o autor relendo Cervantes, encontrou uma passagem que lembra a bexiga,

[...] encontrei relendo *Dom Quixote*, após o artigo do escritor espanhol: é o episódio das bodas de Camacho, história muito semelhante à da borrachinha do “Compadre Pobre” ou à da bexiga do cachorro do *Auto da Compadecida*; o que prova, mais uma vez como é verdade aquilo que eu afirmava em 1948 na entrevista que citei, isto é, que minha Literatura era filha da Literatura popular nordestina e neta da ibérica. (SUASSUNA, 2008 p. 183)

No folheto de cordel *História do cavalo que defecava dinheiro* (anexo B, p. 112), é possível verificar, ao mesmo tempo, as semelhanças e as diferenças entre os dois textos, conforme observado por Sábato Magaldi (1962), a literatura de

Suassuna, alia o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, a linguagem comum ao estilo puro/vernáculo, o regional ao universal,

[...] é o parentesco que tenho com a literatura oral picaresca do Nordeste e que Cervantes também tinha com a espanhola, seja nas *Novelas Exemplares*, seja no próprio *Dom Quixote*. A segunda, é a presença da dupla formada por João Grilo e Chicó. Minha dupla vem, é claro, do “Mateus” e do “Bastião” do Bumba-meu-boi, do “Palhaço” e do Besta” do circo etc. Mas refletindo sobre a dupla cervantina, vi que Dom Quixote é um sonhador, como Chicó (mentiroso lírico, alucinado pelo sol do sertão), e que Sancho Pança é um pícaro, como João Grilo. Estas são as aproximações que se poderiam fazer entre os quatro tipos. A diferença entre eles seria que, no Dom Quixote, o corajoso é o Cavaleiro sonhador, e o covarde é o pícaro popular, enquanto que, no *Auto da Compadecida*, acontece o contrário: João Grilo, o pícaro, é quem tem arrancos quixotescos de coragem, e Chicó, o mentiroso sonhador lírico. (SUASSUNA, 2005, p. 182-183)

O terceiro ato é uma releitura ou adaptação do folheto *O castigo da soberba* (anexo A, p. 107) Jesus é representado por um personagem negro com o nome de Manuel, figurando como uma visão nordestina do Cristo. No plano celestial, os personagens são julgados, e devido aos seus atos terrenos, quase não conseguem ser salvos do inferno. Mais uma vez, o herói da peça com sua astúcia, atrapalha os planos do Encourado e do Diabo, e pede intercessão para Nossa Senhora, que advoga a favor dos pobres e desvalidos, e interfere no julgamento divino,

MANUEL

Com quem você vai se pegar, João? Com algum Santo?

JOÃO GRILO

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

MANUEL

Quem é?

JOÃO GRILO

A mãe da justiça.

[...]

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 home, /só me falta ser mulher.

ENCOURADO

Vá vendo a falta de respeito, viu?

JOÃO GRILO

Falte de respeito nada, rapaz! Isso é o versinho de Canário Pardo que minha mãe cantava pra eu dormir. Isso tem nada de falta de respeito!

Já fui barco, fui navio, /mas hoje sou escaler.

Já fui menino, fui homem, /só me falta ser mulher.

Valha-me Nossa Senhora, /Mãe de Deus de Nazaré.

Cena igual à da aparição do Nosso Senhor, e Nossa Senhora, A Compadecida, entra.

ENCOURADO

Com raiva surda.

Lá vem a compadecida! Mulher em tudo se mete!

JOÃO GRILO

Falta de respeito foi isso agora, viu? A senhora se zangou com o verso que eu recitei?

A COMPADECIDA

Não, João, por que eu iria me zangar? Aquele é o versinho que Canário Pardo escreveu para mim e que eu agradeço. Não deixa de ser uma oração, uma invocação. Tem umas graças, mas isso até torna alegre e foi coisa de que eu sempre gostei. Quem gosta de tristeza é o diabo. (SUASSUNA, 2005, p. 143 -145)

Segundo Vassallo (1993), a cantiga de João Grilo, para interceder pela *Compadecida*, é do poeta da oralidade Canário Pardo (anexo D, p. 120), foi resgatada por Leonardo Mota (1955). O parentesco do teatro suassuniano com a oralidade é ressaltado pela citação abaixo,

É verdade que devo muito ao Teatro grego [...]. É verdade que devo ainda mais, aos ensaístas brasileiros que pesquisaram e publicaram as obras, assim como salientaram a importância do Romanceiro Popular do Nordeste – principalmente a José de Alencar, Sylvio Romero, Leonardo Mota, Rodrigues de Carvalho, Euclides da Cunha, Gustavo Barroso e, mais modernamente, Luís da Câmara Cascudo e Téo Brandão. Mas a influência decisiva, mesmo, em mim, é a do próprio Romanceiro Popular do Nordeste, com qual tive estreito contacto desde minha infância de menino criado no Sertão do Cariri da Paraíba. (SUASSUNA, 2005, p. 179)

O drama suassuniano, retoma o teatro de Gil Vicente com temas típicos e sociais, tema como juízo final, que expressa uma visão cristã, para ambos os autores somente a justiça divina é sublime, a justiça terrena é falha. A cena do julgamento no terceiro e último ato da peça em análise, traz seres sobrenaturais que personificam Cristo, a Virgem Maria e o diabo.

*Auto da Compadecida*, é uma obra carregada de moral, que conduz as escolhas dos seres terrenos através da visão cristã de mundo, direcionado as ações dos seres em julgamento, explicando com toques de moralidade os atos dos réus da peça. Os personagens são tipos caricatos, que personificam as falhas, os desvios, as fraquezas, as falcatruas que são específicas do ser humano. Assim como Gil Vicente, o dramaturgo explora as baixezas humanas, a comicidade pela inversão de valores e hierarquia social. O intuito da inversão de papéis é o de colocar em evidência, como o personagem pícaro, o desprovido físico e socialmente, exerce o papel de esperto/astuto, que vence os poderosos e até mesmo o diabo com sua inteligência e poder de persuasão.

O herói marginal ridiculariza os poderosos, e é essa inversão de valores que origina o riso e empatia com o leitor/espectador. Através das denúncias que o personagem marginalizado faz à sociedade, quando desnuda o abuso de poder, a

corrupção, a falta de ética e moral da igreja, escancarando a exploração, a ausência de compaixão e mesquinhez do casal da padaria, o autor critica, sem chocar o leitor/espectador, pois as cenas foram hilariamente bem construídas.

Na obra suassuniana, os pecadores foram dignos de clemência e compaixão, com isso foram direcionados ao purgatório para terem uma segunda chance, a peça com moral cristã é benevolente com os homens e seus erros. Há na peça, dois níveis que se cruzam, o divino e o da vida terrena, os personagens sobrenaturais desmascaram os indivíduos e João, como delator, revela a falsidade dos personagens que estão em escala social elevada a do herói. O amarelo João Grilo recebe a chance de retornar a vida, marcando metaforicamente o início e o fim do ser humano da terra, lembrando o eterno retorno de Nietzsche, conforme mostra Vassallo:

É curioso notar que, apesar de várias mortes e juízos finais dos personagens humanos, as circunstâncias materiais realistas sobre o término da vida não se aplicam a nenhum deles, mas aparecem rebaixadas e deslocadas para o cachorro. A explicação remete ao fato da doutrina cristã: a verdadeira vida só começa depois da morte da carne; portanto, se esta não é levada em conta quanto às pessoas, pode ser explorada parodicamente em relação ao animal, pura materialidade. Ao mesmo tempo o procedimento revela uma inversão carnavalesca, pois eleva o animal ao nível de torná-lo merecedor de práticas próprias aos seres humanos, humanizando-o. (VASSALLO, 1993, p. 68)

Ao realizar uma análise comparativa entre a peça suassuniana com os folhetos de cordel utilizados (anexos, p. 107 - 131) percebemos que o autor procurou manter, na medida do possível, a autenticidade do texto matriz nos dois primeiros atos da peça. No último, há um texto que intermedia o cordel, é um entremez do próprio autor, intitulado *O castigo da soberba* (1953), que gera um certo distanciamento do folheto matriz, o qual possui o mesmo nome do entremez.

Em um de seus depoimentos mais importantes, no qual o dramaturgo e poeta destaca a importância do Romanceiro Popular do Nordeste e deixa claro os princípios que nortearam sua criação artística em *Auto da Compadecida*, Suassuna citou na íntegra o teor de dois folhetos dos quais se utilizou na composição da obra:

Os exemplos de “folhetos” seguintes são citados a partir do livro de Leonardo Motta, *Viroleiros do Norte*. O primeiro folheto é de Leandro Gomes de Barros, e intitula-se “O enterro do cachorro” – ou, pelo menos, assim era conhecido. Leonardo Motta deve ter recolhido essa história na tradição oral, pois não cita sua autoria. Baseei-me nele para escrever o primeiro ato do *Auto da Compadecida*, e por isso citei-o, na primeira página do livro, como sendo de autoria anônima. Anos depois, já em 1968, se não me engano, Evandro Rabello, em suas infatigáveis pesquisas, adquiriu um velho folheto de Leandro Gomes de Barros, intitulado “O dinheiro”, mostrando-me então que “O enterro do cachorro” era um fragmento daquele. A história é a seguinte, que cito a partir do exemplar da primeira edição do livro de Leonardo Motta, pertencente a meu Pai [...] O outro folheto que vou citar, também escrito em sextilhas, é ainda transcrito do exemplar *Viroleiros do Norte* que pertenceu a meu Pai. Intitula-se “História do cavalo que defecava dinheiro”. Cito-o porque ele foi o elemento popular nordestino do qual parti para escrever o segundo ato do *Auto da Compadecida* [...] E aqui fico, porque o assunto é vasto e, se fosse dizer tudo, teria que escrever um livro inteiro. O que eu queria era dar uma ideia, primeiro da importância do Romanceiro, depois mostrar como ele é fundamental para o entendimento de minha poesia, fonte profunda de tudo quanto escrevo – incluindo-se aí, o meu romance e o meu teatro. (SUASSUNA, 2007, p. 257; 261; 281-282)

O folheto *O enterro do cachorro*, (anexo C, p. 118) apropriado para a composição do primeiro ato de *Auto da Compadecida* é curto, porém na peça de Suassuna, o primeiro ato é expandido porque se inicia com as peripécias narradas pelo personagem Chicó ao seu parceiro João Grilo.

Lígia Vassallo (1993), em sua uma análise minuciosa sobre as estratégias de composição utilizadas na recriação do folheto de cordel *O enterro do cachorro*

por Suassuna, mostra que no primeiro ato, há operações de desdobramentos e duplicações de sequências do folheto com diversas intercalações de discursos:

A necessidade de enterrar o cachorro, no folheto, é desdobrada em duas: benzer o animal e enterrá-lo. A própria bênção é duplicada: deve ser exercida sobre o animal e sobre o filho do Major. O pedido é feito três vezes quanto ao cachorro – por João Grilo; pelo Padeiro e sua Esposa; pela Esposa – e só uma vez para o filho do Major, pelo próprio pai.

A recusa do Padre ocorre duas vezes, sendo derrubada por dois argumentos diferentes.

A proposição que leva a enterrar o animal é também desdobrada e depois duplicada. No primeiro caso há duas justificativas: pertencer ao Major, e deixar testamento. No segundo caso, os herdeiros do testamento proliferam: primeiro só o Padre, no folheto, também é duplicada, na peça, pela do Bispo.

A duplicação do pedido de bênção leva ao quiproquó entre o Major e o Padre, à queixa do Major ao bispo e à intervenção da autoridade religiosa. O prazo assim decorrido acarreta a morte do animal e o recomeço do pedido irregular.

A ação principal é intercalada pelas histórias de Chicó e pelas explicações de João Grilo: quer se vingar do Padeiro, acusa o padre de loucura, revela seu papel de “quengo”. (VASSALLO, 1993, p. 83)

Suassuna iniciou o primeiro ato, com o diálogo de João Grilo e Chicó, onde os dois amarelos estão se questionando se o Padre irá até a casa da Mulher do Padeiro para benzer o cachorro. As falas dos personagens foram intercaladas, com uma extensa narrativa de Chicó contando suas histórias com seu cavalo bento, até chegar ao diálogo em que João Grilo convence o Padre a enterrar o cachorro, devido ao testamento deixado pelo animal.

O enterro do cachorro na peça de Suassuna, foi descoberto pelo Bispo apenas no segundo ato da peça, quando o amarelo João Grilo propositalmente relata o fato para o Bispo ouvir. O escritor manteve um equilíbrio entre os textos.

Ainda no segundo ato, o dramaturgo fez uso do folheto *A história do cavalo que defecava dinheiro*, diferente do cordel, o animal na peça de Ariano Suassuna é um gato, segundo o autor, a substituição deu-se pensando no ato cênico, pois em uma montagem seria um tanto quanto dificultoso trazer um cavalo ao palco do teatro. Neste mesmo ato, Suassuna usou a bexiga da cachorra, para armar a falsa morte de Chicó, e o instrumento musical mágico, que ressuscita os mortos milagrosamente, foi trocado por uma gaita.

Suassuna também substituiu o Duque por mais personagens, a Mulher do Padeiro, que comprou o animal que descome dinheiro, e o Cangaceiro Severino, que foi morto por acreditar que ao toque gaita voltaria a viver. Várias cenas se intercalam, mas o autor fez questão de manter as semelhanças textuais, conforme fica evidente nos folhetos de cordel (anexos, p. 107 - 131).

A bexiga retirada do cachorro, foi copiosamente usada na cena em que Chicó finge levar uma facada e cai morto, enganando o cangaceiro Severino, e em seguida é ressuscitado pela gaita abençoada pelo Padre Cícero. No folheto o compadre do Duque, faz sua mulher usar a borrachinha cheia de sangue de galinha e após a facada finge-se de morta e engana o ambicioso Duque após retornar a vida ao toque da rabeca (anexo E, p. 121).

O terceiro e último ato da peça teatral, é composto pelo julgamento dos personagens na esfera celestial, e a intercessão da Virgem Maria, a Compadecida, que corresponde a outro cordel fonte, *O castigo da soberba* de Anselmo Vieira de Souza, recolhido por Leonardo Mota. Suassuna se apropriou dessas histórias, e alterou o que achou conveniente e manteve sem mudanças o que lhe interessava. Neste ato da peça, o autor incluiu mais personagens do que o folheto original, são

15 personagens no total, diferente do cordel que possui em torno de 11 personagens.

Para Suassuna o céu é um picadeiro, e lá será realizado o julgamento de alguns personagens da peça. No picadeiro celestial, ou seja, no tribunal celeste, o escritor resgata o conflito entre a Justiça e a Misericórdia, na narrativa o pícaro é julgado e pede proteção de Jesus Cristo, que é representado por um Cristo negro. No episódio do folheto *O castigo da soberba* (anexo A, p. 107) o nome do Cristo era Emanuel, mas o autor alterou para Manuel, pois achou mais indicado, por ser uma versão nordestina. No folheto de cordel, há também o julgamento da Alma, que apela para vários santos e também ao Cristo, mas somente após a intercessão da Virgem Maria, a Alma é perdoada e protegida pela mãe de Jesus Cristo.

O julgamento mostra um contraste entre o espiritual e o carnal, o escritor conseguiu unir a herança cristã, com a crítica social e a tradição do folclore nordestino em um só ato, finalizando com o amor da Virgem Santa por todos os seus filhos.

Além da análise das narrativas, observamos também que os folhetos produzem um efeito de denúncia de certos valores sociais. Todos esses cordéis, assim como a obra suassuniana, podem ser entendidos como a repetição de uma voz social, pois esses textos recortam discursos que circulam na sociedade. A voz social ecoa nos cordéis e na peça de uma forma poética, reiterando o sofrimento, a fome, a corrupção de um povo que, muitas vezes, não tem espaço para se expressar, devido à divisão de classes e questões sociais, aspecto que será tratado no próximo subcapítulo.

## 4 COMICIDADES EM *AUTO DA COMPADECIDA*: A POÉTICA DO RISO

### 4.1 SÁTIRA E CRÍTICA SOCIAL EM *AUTO DA COMPADECIDA*

Ariano Suassuna, ao retratar a identidade e cultura do povo brasileiro, utiliza-se, da crítica à sociedade, da sátira, da ironia e do humor, flagrando as mazelas sociais, aspectos que nos remetem novamente à carnavalização. Em *Auto da Compadecida* percebe-se atitudes de irreverência relacionadas a tradições consideradas sagradas, como família, religião, casamento, solidão, amor e amigos. O riso reflexivo viabiliza exercícios de ironia e distanciamento crítico nas apresentações de infortúnios, mal-entendidos, propósitos cruzados, falsa identidade, truques, ciladas e travestimentos histriônicos. Distanciamento crítico, ironia e sátira, no entanto, não inibem prazeres decorrentes dos conflitos de interpretações paradoxais entre personagens representados por atores ao vivo (MATOS, 2004).

Conforme Duarte (2006) a ironia é mais comumente apresentada como figura de retórica em que se diz o contrário do que se quer dizer, o que implica no reconhecimento da mentira na linguagem.

*Auto da Compadecida* é uma obra perfeitamente integrada à tradição satírica antiga e ao romance picaresco europeu, com base na literatura de cordel e na oralidade nordestina, a peça é uma sátira social, com elaborada concepção estilística e com uso da linguagem que mescla destreza, o alto e o baixo, o grotesco e o sublime, o sagrado e o profano, baseada, ainda, na tradição da sátira medieval e do renascimento, que tem como principal característica a união da cultura popular e erudita, gerando um tipo de prosa ao mesmo tempo exuberante e excêntrica.

A sátira é tão predominante na cultura brasileira que a maioria das pessoas já estão familiarizadas com ela, mesmo que nem sempre a percebam. A sátira pode fazer parte de qualquer obra de cultura, arte ou entretenimento. É uma maneira

frequentemente humorística de zombar dos poderes que existem. Às vezes, é criado com o objetivo de promover mudanças sociais. A sátira tem uma longa história e é tão relevante hoje quanto na Roma antiga. É um gênero e um dispositivo literário que mantém a natureza humana sujeita a críticas. Muitas vezes, é de foco político, mas não necessariamente.

A sátira na literatura é um tipo de comentário social. Os escritores usam exagero, ironia e outros dispositivos para zombar de um líder em particular, de um costume ou tradição social ou de qualquer outra figura ou prática social predominante sobre a qual desejam comentar e questionar. Os escritores contemporâneos satirizam principalmente os exageros extremos de consumo, preocupações com status sociais, a raiva e a violência. Embora a sátira geralmente seja humorística, seu objetivo maior é muitas vezes a crítica social construtiva, usando a inteligência para chamar a atenção para questões particulares e mais amplas da sociedade.

Em se tratando do *Auto da Compadecida*, pode-se destacar que é talvez a peça mais representativa e empolgante que vem dos esforços para criar um teatro nacional brasileiro. Vários estudos brasileiros discutiram adequadamente as múltiplas fontes que remontam o texto, e esta feliz mistura de elementos tradicionalmente portugueses, europeus e regionais, e os temas religioso e popular, deram origem à sátira social.

Nos estudos sobre o tema, é comum que seja feita alguma referência às técnicas de Suassuna e aos estilos e menção à universalidade dos autos, que se pode dizer, são inevitáveis. Na obra, Suassuna retrata a perspectiva satírica e humorística, que o autor atribui ao caráter do povo brasileiro. Ele enfatiza a conexão do humor com a realidade nacional: as histórias de rua, ditados anônimos e

epigramáticos. Esse modo de humor social é expresso principalmente através da sátira, derivada de considerações éticas ou morais, destinadas a conservar tradições herdadas ou desafiá-las em favor da mudança.

A originalidade do humor brasileiro, afirma Humberto de Campos (2013) sob outra perspectiva, encontra-se no choque de seus caprichos contra convenções estabelecidas e fórmulas morais e artísticas tradicionais. Campos (2013) localiza a fonte do humor nacional no mecanismo de uma realidade do novo mundo caracterizada por lacunas e diferenças de perspectiva que ocorrem quando as tradições recebidas são colocadas no contexto brasileiro.

Em *Auto da Compadecida*, o dramaturgo cria uma série de personagens-tipo que representam as diferenças do sertão nordestino, entre eles os representantes do clero (o Bispo, o Padre, o Sacristão, e o Frade); os coronéis ou ricos proprietários de terra (o Major Antônio de Moraes); a burguesia ou classe dos comerciantes (O Padeiro e sua Mulher); os cangaceiros (Severino de Aracajú e seu ajudante); os amarelos ou criados oprimidos (João Grilo e Chicó); os representantes da esfera celeste e do inferno (Manuel e a Compadecida; o Diabo e o Encourado).

Os microcosmos sociais em que se movimentam os personagens caracterizam-se pelo exercício de privilégios manifestos sem sutilezas e admitidos como uma espécie de ordem natural das coisas.

Suassuna criou de forma encantadora e cômica, uma estrutura social com suas devidas hierarquias, com o clero, burgueses e desvalidos, através de personagens representativos da organização social do Nordeste.

Há personagens que provocam no leitor aversão e riso, em um sistema de naturalismo e ordem. Por exemplo: o Bispo e o Encourado, muito afins no trato aos subordinados, reduzidos a criaturas abomináveis, conforme ocorre com o Frade que

é secretário do Bispo e servo do Encourado; com a Mulher do Padeiro que exigiu o sepultamento de seu cachorro com rituais eclesiais a qualquer custo; a cegueira ingênua de Severino Aracaju para ver seu Padrinho Cícero, a ponto de admitir ser baleado.

Pode-se perceber esse comportamento também no Bispo, no Padre e no Sacristão, que se opõem ao sepultamento do cachorro pelos rituais da Igreja Católica, mas passam a defendê-lo por interesses financeiros. É hilária a subserviência do Padre ao major Antônio Moraes, do Bispo ao cangaceiro Severino, do Padeiro à Mulher e do Demônio ao Encourado.

A Mulher do Padeiro, ao pressionar o Padre a benzer o cachorro, o ameaça dizendo que ele vai ver quem é a mulher do Padeiro. João Grilo então pergunta, com ironia, o que ela é do Padeiro: "... e a senhora, o que é que é do Padeiro?" *Ela, com o pensamento na série de privações à casa paroquial responde: "A vaca". E Chicó: "A vaca?"* (SUASSUNA, 2005, p. 40)

Outra parte que nos leva a essa característica cultural e de vida social é quando perante o defunto vivo, Chicó assustado, diz frases, padrões linguísticos religiosos que estão no seu subconsciente.

A duplicidade sério-cômica sintetiza a dramaturgia do *Auto da Compadecida*, o intervalar entre o cômico e o sério no texto dramático atinge a condição de leveza às denúncias sociais, satiriza todos os problemas sociais através de uma linguagem que traduz em significações as convenções do Brasil real e do Brasil oficial. Na estética dos textos suassunianos, os personagens da alta burguesia, ou seja, personagens com posição social elevada, não assumem os principais papéis; o personagem menos favorecidos cumprem a função de herói. Para o escritor, João Grilo não é um anti-herói, não é um herói sem caráter como o personagem de Mário

de Andrade, para o autor João Grilo é um herói que vence a morte e transcende a vida.

No *Auto da Compadecida*, pode-se notar nuances de sátira e ironia em situações como a bênção do cachorro, em que João Grilo ludibria o Padre, afirmando ser o animal do major Antônio Moraes e, ao ser questionado por Chicó, responde-lhe que esse é o único jeito do religioso benzer o cachorro. (SUASSUNA, 2005, p. 25)

Deve-se acrescentar, no entanto, que a teoria bakhtiniana às vezes é usada para defender textos que, sem dúvida, reproduzem valores dominantes, mas o fazem de maneira irônica ou humorística. Isso acontece devido as camadas de proibições: o sistema geralmente promove algo (como o sexismo), depois inibe sua expressão irrestrita.

Por exemplo, quando o bispo evoca o Código Canônico e diz que vai suspender o padre por considerar a atitude dele uma desmoralização, João, diante da situação, aproveita-se das palavras do bispo e diz: “É mesmo, é uma vergonha! Um cachorro safado daquele se atreve a deixar três contos de réis para o sacristão, quatro para o padre e seis para o bispo, é demais.” (SUASSUNA, 2005, p. 68)

Percebe-se, nesse ponto, o enfoque de Bakhtin (2008) quanto a centralidade das questões de importância na vida social em geral e a criação artística em particular, examinando a maneira pela qual a linguagem registrou os conflitos entre grupos sociais. As visões-chave do círculo são de que a produção linguística é essencialmente dialógica, formada no processo de interação social, e isso leva à interação de diferentes valores sociais.

Conforme Matos (2004), nesse contexto, em se tratando do *Auto da Compadecida*, exercícios pedagógicos sobre moralidade religiosa e política,

entretenimento e aprendizagem, liberdade e sabedoria picarescas, jogos cínicos e verbais, falas, palavras, gestos, significados culturais contextualizados, símbolos, sistemas e produtos simbólicos e produção de significados múltiplos e díspares visam mostrar as mazelas do organismo social doente. Enquanto o estrato dominante tenta postular um único discurso como exemplar, as classes subordinadas tendem a subverter esse fechamento monológico.

No carnaval, tudo é transformado, as hierarquias são derrubadas através de inversões, degradações e profanações, executadas por vozes e energias normalmente silenciadas. Desde a antiguidade, o riso vem sendo utilizado enquanto operador da desconstrução social. Ou seja, o homem, por meio dele, tenta romper com as limitações impostas por uma sociedade, desejando criar um novo contexto. O riso é uma forma do ser humano dizer não, de se manifestar contra algo, dizer que alguma coisa está errada, que necessita ser mudado e transformado (SOIHET, 1998). Essa ideia se concretiza na parte final de *Auto da Compadecida*, conforme cena do julgamento citada abaixo:

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 pra o cachorro e fome pra João Grilo. É demais! (SUASSUNA, 2005 p. 132-133)

O riso não tem um efeito concreto das condições reais, mas é um método para libertar uma pessoa do seu censo interior causado pela história, a fim de alcançar uma forma interna da verdade e mudar o senso de existência. Nesse contexto, Bakhtin (2008) ressalta que a ideia de imitação jocosa e o espírito do carnaval não são usados para minar todos os tipos de seriedade. A seriedade que retrata uma sensação de destemor, semelhante ao que Bakhtin vê como um dos objetivos do carnavalesco e do grotesco, e todos têm a mesma consciência de um todo incompleto. (EMERSON, 2011)

#### 4.2 A INTERSEÇÃO DO CIRCO E DO CIRCO-TEATRO

Para determinar por que há um aumento nas artes circenses sendo usadas no teatro e como esse cruzamento de habilidades afeta as formas artísticas é importante saber que desde os anos 1980, o circo contemporâneo ou o "novo circo" tomou conta do mundo, transformando esse espetáculo de acrobacias e brilhos em três produções teatrais e conquistando o título de "verdadeira forma de arte" em alguns países onde o circo é elegível para subsídios e financiamento como teatro, dança ou música. (DUARTE, 1995)

O circo é uma forma de cultura popular na qual uma companhia de artistas realiza diversos espetáculos de entretenimento que podem incluir palhaços, acrobatas, animais treinados, trapézios, músicos, dançarinos, equilibristas, malabaristas, mágicos, monociclistas, bem como outros tipos de manipulação de objetos e acrobacias. O termo circo também descreve o desempenho que se seguiu a vários formatos ao longo de sua história moderna de 250 anos. Embora não seja o inventor do meio, Philip Astley é creditado como o pai do circo moderno. Em 1768, Astley, um cavaleiro habilidoso, começou a exhibir truques a cavalo em um campo aberto chamado *Ha'Penny Hatch*, no lado sul do rio Tamisa (TORRES, 1998).

Em 1770, ele contratou acrobatas, andadores na corda bamba, malabaristas e um “Palhaço” para preencher as pausas entre as manifestações equestres e, portanto, se deparou com o formato que mais tarde foi chamado de "circo". As performances se desenvolveram significativamente nos próximos cinquenta anos, com as encenações teatrais em grande escala das batalhas, se tornando uma característica significativa. O formato tradicional, no qual o diretor do ringue apresenta uma variedade de atos coreografados, definidos na música, desenvolvido na parte final do século XIX e permaneceu o formato dominante até a década de 1970. (TORRES, 1998)

Na medida em que os estilos de performance se desenvolvem desde a época de Astley, o mesmo ocorre com os tipos de locais onde esses circos se apresentam. Os primeiros circos modernos foram realizados em estruturas ao ar livre com assentos cobertos limitados.

Do final do século XVIII ao final do século XIX, edifícios circenses personalizados (geralmente de madeira) foram construídos com vários tipos de assentos, um anel central e, às vezes, um palco. As grandes tendas tradicionais, conhecidas como *big tops*, foram introduzidas em meados do século XIX, quando os circos de turismo substituíram os locais estáticos. Essas tendas acabaram se tornando o local mais comum. (BUREN, 1992)

O circo contemporâneo tem sido creditado com um renascimento da tradição circense desde o final da década de 1970, quando vários grupos começaram a experimentar novos formatos e estéticas de circo, evitando o uso de animais para se concentrar exclusivamente na arte humana. Os circos dentro do movimento tendem a favorecer uma abordagem teatral, combinando atos circenses baseados em personagens, com músicas, em uma ampla variedade de estilos para transmitir

temas ou histórias complexas. O circo contemporâneo continua a desenvolver novas variações na tradição circense, absorvendo novas habilidades, técnicas e influências estilísticas de outras artes do espetáculo. (BUREN, 1992)

A ideia moderna e comum de um circo é de um *Big Top* com vários atos que proporcionam entretenimento nele. No entanto, a história dos circos é mais complexa, com historiadores discordando de sua origem, bem como revisões sendo feitas sobre a história devido à natureza mutável da pesquisa histórica e ao fenômeno circense em andamento. Como foi mencionado, para muitos, a história do circo começa com o inglês Philip Astley, enquanto, para outros, as origens remontam mais aos tempos romanos.

O circo da atualidade combina habilidades tradicionais circenses e técnicas teatrais, para transmitir uma história ou tema. Comparado com o circo tradicional, o gênero contemporâneo de circo tende a focar mais atenção no impacto estético geral, no desenvolvimento de personagens e histórias e no uso de design de iluminação, música e figurino, para transmitir conteúdo temático ou narrativo.

Este movimento de deslocamento do circo tradicional, circo-teatro ou não, em direção a um diálogo com a arte teatral é uma das marcantes tendências da cena contemporânea.

Apesar de toda denúncia sócio-política que o *Auto da Compadecida* retrata, o dramaturgo não exclui o lado espirituoso da comicidade. O duplo sério-cômico é resgatado do circo, que sempre foi algo muito importante na vida do autor:

O circo ainda hoje é uma coisa muito importante para mim. Isso porque eu acho que existem, na alma humana dois hemisférios: o hemisfério Rei e o hemisfério Palhaço, eu coloco tudo que há de mais elevado e nobre, se uma pessoa exacerbar o hemisfério Rei, ela cai numa excessiva crueldade, torna-se uma pessoa

autoritária [...]. É o hemisfério Palhaço que equilibra o hemisfério Rei, e isso se dá através do riso. (Citado em OLIVEIRA, 2003, p. 255-256)

Ao ambientar a sua peça no circo, Suassuna presta homenagem às tradições circenses e ao circo-teatro. A peça tem início com uma entrada festiva, a tradicional parada dos circos, como se lê na rubrica inicial:

Ao abrir o pano entram todos os atores, com exceção do que vai representar Manuel, como se se tratasse de uma tropa de saltimbancos, correndo, com gestos largos, exibindo-se ao público. Se houver algum ator que saiba caminhar sobre as mãos deverá entrar assim. Outro trará uma corneta, na qual dará um alegre toque, anunciando a entrada do grupo. Há de ser uma entrada festiva, na qual as mulheres dão grandes voltas e os atores agradecerão os aplausos, erguendo os braço, como no circo. A atriz que for desempenhar o papel de Nossa Senhora deve vir sem caracterização, para deixar bem claro que, no momento, é somente atriz. Imediatamente após o toque de clarim, o Palhaço anuncia o espetáculo. (SUASSUNA, 2005, p. 15)

Cenas teatrais ou piadas de palhaços podem fornecer sequências contínuas entre atos, e o autor utilizou-se dessas técnicas na interseção circo e teatro na obra em análise. No subcapítulo a seguir, mostraremos como Suassuna empresta voz autoral à figura do Palhaço, atribuindo, ainda, uma série de importantes funções a ele.

#### 4.3 A IMPORTÂNCIA E AS FUNÇÕES DO PALHAÇO

Para falar do cômico, elege-se o palhaço/*clown* como um representante da criticidade. Ao explorar o grotesco e o ridículo, o palhaço permite revelar por meio de seu corpo e sua máscara, o lado patético e torpe das pessoas e assim, ele sugere uma diversidade maior para uma transformação social e moral e inspira o riso por meio de uma linguagem própria, conseguindo disponibilizar uma ampliação da construção de significados cômicos. (CORREIA, 2018)

O palhaço é um personagem cômico familiar de pantomima e circo, conhecido por maquiagem e figurino distintos, palhaçadas ridículas e bufões<sup>14</sup>, cujo objetivo é induzir risos. Diferentemente do tradicional bobo da corte, o palhaço geralmente realiza uma rotina definida, caracterizada por amplo humor gráfico, situações absurdas e ação física vigorosa. Conforme Machado:

O processo de criação do *clown* particulariza-se por focar o corpo do ator. As habilidades perceptivas consistem em o ator perceber as mudanças físicas que o uso da máscara traz. Essas mudanças transformam, por sua vez, os hábitos de percepção, permitindo ao ator experimentar um outro modo de estar no mundo, percebê-lo e interagir com ele. A fisicalidade demarcada pela máscara implica evidenciar a imediaticidade da reação física diante de qualquer fenômeno que apareça. (MACHADO, 2005, p. 10)

Os primeiros ancestrais do palhaço floresceram na Grécia Antiga – bufões acolchoados e de cabeça calva que se apresentavam como figuras secundárias em farsas e mímica, parodiando as ações de personagens mais sérios e às vezes jogando nozes nos espectadores. (OLENDZKI, 2009)

O palhaço era uma característica geral dos atos de menestréis e malabaristas medievais, mas o palhaço não emergiu como ator cômico profissional até o final da Idade Média, quando artistas que viajavam tentavam imitar as palhaçadas dos bobos da corte e das sociedades tolas amadores, como o *Enfants san Souci*, que se especializou em drama cômico em festivais. As empresas de viagem da *commedia dell'arte* italiana desenvolveram um dos palhaços mais famosos e duráveis de todos os tempos, o Arlecchino, ou Arlequim, em algum

---

<sup>14</sup> **Bufão ou Bufões:** é o princípio orgástico da vitalidade transbordante, da palavra inesgotável, da desforra do corpo sobre o espírito (*Falstaff*), da derrisão carnavalesca do pequeno ante o poder dos grandes (Arlequim), da cultura popular ante a cultura erudita (os *Pícaros* espanhóis). O bufão como o louco, é um marginal. Este estatuto de exterioridade o autoriza a comentar os acontecimentos impunemente, ao modo de uma espécie de parodia do coro da tragédia (PAVIS, 2011, p. 34-35).

momento da segunda metade do século XVI, espalhando sua fama por toda a Europa. (BOLOGNESI, 2003)

Começando com o drama litúrgico na Inglaterra medieval ("pré-moderna"), foi desenvolvida uma tradição de fisicalidade que deveria ser construída em conjunto com uma estrutura de público emergente, influenciada pelo processo constante de mudança. Enquanto o palhaço no drama pré-moderno funcionava puramente como uma ferramenta física e cômica para reforçar as ideias da igreja, o novo palhaço ia incorporar o apelo físico de seus antepassados enquanto crescia em uma cultura símbolo – um repositório para significados compartilhados que tocaria no humor medieval para o benefício de todos na plateia. (OLENDZKI, 2009)

Um exemplo especialmente claro dessa ocorrência pode ser encontrado nas peças de Shakespeare, onde o palhaço claramente responde à diversidade do público (e cultura) de seu tempo, incorporando a fisicalidade familiar e dando um passo adiante com a colaboração coloquial referências, comentários políticos e críticas. Conforme Fellini: "O *clown* encarna as naturezas da criatura fantástica, que exprime o aspecto irracional do homem, o componente do instinto, aquela porção de rebeldia e de contestação contra a ordem superior que existe em cada um de nós." (FELLINI, 1986, p. 156)

As palavras dos tolos são muitas vezes idênticas: nunca pertencendo simplesmente a um jogar, mas flutuando no espaço de representação não representacional que o palhaço é conhecido por ocupar a cerimônia litúrgica do teatro pré-moderno. Nesse sentido, o espaço de atuação não representacional ocupado pelos palhaços fornece a proximidade necessária e o relacionamento do público essencial para palhaçada e é importante enfatizar a intenção didática do trabalho.

O palhaço do drama pré-moderno ocupa o *locus* fazendo ele próprio uma das pessoas, aparecendo em seu espaço. Mais tarde, o palhaço continua ocupando o espaço "plateia" em um "aparte", posição onde ele se distancia da ação principal e mantém a audiência de relacionamento, oferecendo comentários sobre o drama na linguagem do povo comum. Esta convenção foi efetivamente usada para fazer com que os membros da plateia aprendam com a apresentação religiosa a aplicar os princípios a suas próprias vidas. (BOLOGNESI, 2003)

Assim o palhaço passou a ter uma função unificadora, conforme Lecoq (2003), o palhaço – e o uso da tradição oral e física pelo palhaço – não é apenas uma resposta à mistura cultural, mas da necessidade de uma figura unificadora. Com base na tradição física, ele se tornou uma colcha de retalhos da convenção: referência tópica, prosa e humor.

No circo, segundo Lecoq (2003), um palhaço pode desempenhar outros papéis ou habilidades circenses. Os palhaços podem executar habilidades como corda bamba, malabarismo, monociclo, Mestre de Cerimônias ou montar um animal. Palhaços também podem "sentar-se" com a orquestra. Outros artistas de circo também podem substituir temporariamente um palhaço e executar suas habilidades em fantasias de palhaço.

Fellini (1986) destaca que os palhaços em suas andanças ocuparam diversos espaços como as ruas, as praças, as feiras, os picadeiros e os palcos e no início do século XX, encontraram o espaço do Cinema como um novo lugar para continuar revelando seu lado patético e ridículo.

O palhaço evoluiu como uma resposta às muitas influências do Renascimento e o autodesenvolvimento que se seguiu retido de seus ancestrais pré-modernos elementos do familiar e do universal. O palhaço, então, passou a ser

popular durante seu tempo, influenciou as muitas formas de teatro que se seguiram, incluindo a fisicalidade estranha e satírica do Harlequin e a tradição da pantomima inglesa. (GUINSBURG, 2006)

Segundo Nogueira, em *O cabreiro tresmalhado*, “o palhaço é o arquétipo (...), no qual Ariano Suassuna emerge como contador de histórias. Consciente desse papel, reconhece a importância dada ao narrador na transmissão e manutenção do capital cultural.” (NOGUEIRA, 2002, p. 21)

Suassuna em *Almanaque Armorial* (2008), relata que o Palhaço do *Auto da Compadecida*, vem dos circos sertanejos que viu na infância, os quais carregava vivo na memória. Os palhaços desses circos, lembram também os Poetas e Cantadores nordestinos da literatura de cordel, pois o Palhaço da peça em análise, arranca a máscara e de viola em punho revela sua natureza também de Cantador, cantando a estrofe do Romanceiro que praticamente encerra a peça.

Logo abaixo podemos notar que o Palhaço, novamente rompendo com a ilusão dramática, entra em cena, desta vez para anunciar o terceiro e último ato,

#### PALHAÇO

(...) Muito bem, toda essa gente morta, o espetáculo continua, e terão oportunidade de assistir a seu julgamento. Espero que todos os presentes aproveitem os ensinamentos desta peça e reformem suas vidas, se bem que eu tenha certeza de que todos os que estão aqui são uns verdadeiros santos, praticantes da virtude, do amor a Deus e ao próximo, sem maldade, sem mesquinhez, incapazes de julgar e de falar mal dos outros, generosos, sem avareza, sóbrios, castos e pacientes. E basta, se bem que seja pouco. Música. (SUASSUNA, 2005, p. 117)

Segundo Vassallo, no *Auto da Compadecida*, o personagem Palhaço conduz o espetáculo em seu circo-teatro:

O Palhaço dirige-se ao público indicando as convenções do cenário e se retira do palco, no primeiro ato. Só retorna no início do segundo, num longo monólogo em que comenta os sucessos ocorridos e os que estão por acontecer. Volta a reaparecer no começo do terceiro ato, quando efetivamente exerce a função metalinguística. Nesse momento dá ao público uma série de explicações, indispensáveis à transposição de temas populares ao ambiente culto. Essa intervenção, mais uma vez na mesma peça, rompe com a ilusão teatral porque os personagens tornam-se atores: as mudanças no cenário são feitas diante da plateia, a ação da peça desliza insensivelmente para o plano do céu e mais tarde para o da terra, no enterro de João Grilo (início do quarto ato). (VASSALLO, 1993, p. 117)

O Palhaço exerce funções metalinguísticas como narrador ou personagem-corro na peça. Ele apresenta os personagens no início e faz comentários sobre as situações. Depois de revelar que 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 solércia” (SUASSUNA, 2005, p. 16), e que, por isso, ele se declara indigno de tocar em tema tão sublime, ele faz um comentário sobre o ator que vai representar Manuel:

#### PALHAÇO

Auto da Compadecida! O ator que vai representar Manuel, isto é, Nosso Senhor Jesus Cristo, declara-se também indigno de tão alto papel, mas não vem agora, porque sua aparição constituirá um grande efeito teatral e o público seria privado desse elemento de surpresa. (SUASSUNA, 2005, p. 16)

Na sequência, ele também faz um apelo à imaginação da plateia, quando descreve o cenário que deve preencher o espaço vazio: “O distinto público imagine à sua direita uma igreja, da qual o centro do palco será o pátio. A saída para a rua é à sua esquerda. O resto é com os atores” (SUASSUNA, 2005, p. 17). A rubrica que acompanha essa fala, diz “*Aqui pode se tocar uma música alegre e o Palhaço sai*

*dançando. Uma pequena pausa e entram Chicó e João Grilo.*” (SUASSUNA, 2005, p. 17)

O palhaço ainda dialoga com as personagens e com o público, reflete sobre a cena em diversas ocasiões, age como mestre de cerimônias e contrarregra, e quebra a ilusão dramática atuando como figurante na cena do enterro de João Grilo:

A única função do Palhaço na cena do enterro é de figurante, pois segura com Chicó as pontas da rede onde está João Grilo, aumentando o número de suas réplicas ao ato III. Fisicamente, a rede só pode ser carregada por duas pessoas. Porém, como os demais personagens estão mortos ou permanecem no Plano do Céu, por uma questão de verossimilhança só o Palhaço pode segurar a alça. Tendo uma função expletiva na ação da peça, ele não chega a se tornar realmente um personagem. Por outro lado, seu papel de apresentador, que o deixa à margem da ação principal, permite que ele atue como um curinga nessa situação passageira. (VASSALLO, 1993, p. 117)

No final da peça, mais precisamente no epílogo, o Palhaço conduz ao encerramento do espetáculo, revelando também a dívida do Autor com o Romancista Popular e, à moda circense, solicita os aplausos do público:

#### 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.

E se não há quem queira pagar, peço pelo menos uma recompensa que não custa nada e é sempre eficiente: seu aplauso,

Pano. (SUASSUNA, 2005, p. 173)

Para Suassuna, o mundo é um grande palco, e esse palco é formado pelo circo e pelo teatro, um palco com personagens cômicos. Na sequência, após breves considerações teóricas sobre os duetos cômicos circenses que tem parentesco com personagens da *Commedia dell'arte*, analisaremos a dupla de personagens João Grilo e Chicó, cujas peripécias constituem o fio condutor da narrativa cênica.

#### 4.4 A DUPLA DE PERSONAGENS CLOWNESCAS

Literalidade folhetinesca e teatralidade medieval expressam alegria, emoção e sentimentos prazerosos representados e apresentados publicamente por duplas culturais populares: o palhaço e o besta, o inteligente e o idiota, o rei e o bobo da corte, o homem da cobra e o secretário, Mateus e o Besta do Bumba-meu-boi. João Grilo e Chicó, padre e sacristão, bispo e frade, Severino de Aracaju e cangaceiro, demônio e encourado representam duplas circenses de *Auto da Compadecida*.

O palhaço é uma figura desajustada que insiste em aparecer em quase todas culturas e tradições, desde o primeiro registro de um palhaço atuando até os palhaços que aparecem na televisão de hoje. No entanto, esse universalismo é ambíguo: os palhaços podem ter uma definição e características que os fazem palhaços, por exemplo, fazendo as pessoas rirem; e, no entanto, ao mesmo tempo, “[...] piadas e gags são sensíveis ao contexto [...] porque se referem aos gestos, artefatos, normas e valores característicos de seu ambiente social e material imediato”. (BOUISSAC, 2015, p. 1)

Assim, só podemos identificar um palhaço em um determinado contexto: existem apenas palhaços específicos, não palhaços em geral. Humor e comédia são características do palhaço e tipicamente encontrados em atos que provocam na plateia uma sensação de cumplicidade.

Os palhaços/*clowns*, construíram ao longo da história, uma proposição de leitura crítica do social que inspira a construção do riso. Para Bolognesi (2003), os *clowns* resistem até nossos dias porque possuem uma lógica específica e constroem um movimento contrário ao controle social.

A sociedade conservou os cômicos e *clowns* porque necessita dessa comunicação para satirizar as suas ações. Segundo Correia (2018), o *clown* é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um, assim, ele é um tipo pessoal e único. Um ator pode ter tendências para o *clown* Branco ou o *clown* Augusto, dependendo de sua personalidade.

Segundo Burnier (2001), o Branco e o Augusto são os dois tipos clássicos de *clowns*, sendo o *clown* Branco, a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoal cerebral, e o *clown* Augusto é o bobo, o eterno perdedor, o ingênuo de boa-fé, o emocional.

Os dois tipos também são distinguidos como o palhaço triste (Blanc/Branco) e o palhaço feliz (Auguste/Augusto). A cor da maquiagem da base do rosto Auguste é uma variação de rosa, vermelho ou marrom em vez de branco. Os recursos são exagerados em tamanho e geralmente são vermelhos e pretos. A boca é delineada com branco (chamado focinho), assim como os olhos. Adequado ao personagem, o Auguste pode ser vestido com roupas bem ajustadas ou um traje que não caiba – tamanho grande ou muito pequeno, também é apropriado. Cores fortes, estampas ou padrões grandes e suspensórios geralmente caracterizam os trajes de Augusto.

O tipo de personagem Auguste é frequentemente um anarquista, um coringa ou um tolo. Ele é esperto e tem *status* muito mais baixo que o “branco”. Classicamente, o personagem “branco” instrui o personagem Auguste a executar sua licitação. O Auguste tem dificuldade em executar uma determinada tarefa, o que

leva a situações engraçadas. Às vezes, o Auguste desempenha o papel de anarquista e propositalmente tem problemas para seguir as instruções do “branco”. Às vezes, o Augusto fica confuso ou é tolo e comete erros menos deliberadamente.

O contra-augusto desempenha o papel de mediador entre o palhaço branco e o personagem Augusto. Ele tem um status mais baixo que o palhaço branco, mas um status mais alto que o Augusto. Ele aspira a ser mais parecido com o palhaço branco e geralmente imita tudo o que o palhaço branco faz para tentar obter aprovação. Se houver um caráter contra-augusto, ele geralmente é instruído pelo branco a corrigir o Augusto quando ele está fazendo algo errado.

Existem dois tipos principais de palhaços com maquiagem de rosto branco: o palhaço branco clássico é derivado do personagem *Pierrot*. Sua maquiagem é branca, geralmente com traços faciais, como sobrancelhas enfatizadas em preto. Ele é o palhaço mais inteligente e sofisticado, contrastando com os tipos rudes ou grotescos de Augusto. Francesco Caroli e Glenn "Frosty" Little são exemplos desse tipo. O segundo tipo de “branco” é o palhaço bufão como o personagem do público infantil Bozo, conhecido como comédia ou “branco grotesco”. Esse tipo tem características grotescamente enfatizadas, especialmente nariz vermelho e boca vermelha, geralmente com cabelos parciais (principalmente ruivos). Na parceria cômica de Abbott e Costello, Bud Abbot teria sido o clássico cara branca e Lou Costello a comédia cara branca ou Augusto.

Deste modo, o corpo cômico do *clown* sugere uma diversidade para transformações sociais e por intermédio da sua linguagem própria, consegue ampliar a construção de significados cômicos, favorecendo o surgimento do riso.

Conforme Correia (2018) os *clowns* sempre terão um lugar garantido na sociedade porque abrigam a lógica da complexidade. Possuindo ideias que parecem

incoerentes ou absurdas, eles assumem seus erros e sua irracionalidade, e assim, alojados à margem da sociedade, continuam questionando as estruturas da ordem social.

Na peça *Auto da Compadecida*, Suassuana deu vida a alguns personagens cômicos, porém dentre todos, um ganha lugar de destaque por ser um dos mais engraçados, é o *clown* João Grilo. Ele personifica o palhaço esperto, de algumas duplas já conhecidas na literatura, como o Palhaço e o Besta, o Augusto e o Branco, Brighella e Arlecchino entre outras<sup>15</sup>.

João Grilo retrata os indivíduos típicos da sociedade, o falar popular, a comicidade na inversão de valores e hierarquia social. O alvo das zombarias desse *clown*, é a classe socialmente elevada, para o personagem que é cercado de tanta injustiça, só lhe resta a esperteza, astúcia e picaretagem.

O pícaro<sup>16</sup> normalmente se envolve em aventuras particulares, que representam a realidade de sua condição social. Em *Dialética da malandragem*, Antonio Candido (1970), define o pícaro como um tipo inferior de servo, sobretudo ajudante de cozinha, sujo, esfarrapado. Os *clowns* João Grilo e Chicó, retratam perfeitamente a definição de Candido, pois trabalham na padaria como servos ajudantes.

Flávio Kothe, em *O herói* (1987) relata que o clown representa o herói da obra, mas sua construção e formação se dão às avessas, suas características são inversas a de um herói, dispõem de um ser aventureiro e materialista e de caráter

---

<sup>15</sup> **Arlecchino:** principal figura da *commedia dell'arte*. Arlequim era um servo e palhaço trapalhado, ágil e malandro. Brighella servo fiel, astuto, egoísta, ágil e cínico. Trata-se de um trapaceiro cantor que trabalha para Pantalone. TODAMATÉRIA. Personagens da *commedia dell'arte*. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/comedia-dell-arte/>>. Acesso em 30 de mai. De 2020.

<sup>16</sup> **Pícaro** é qualificado como uma personagem de condição social humilde, sem ocupação certa, vivendo de expedientes, a maioria dos quais escuso (CAMPATO JUNIOR, 2009).

duvidoso – esse tipo de personagem apresenta características singulares. Ainda segundo Kothe, a personagem clownesca sempre está com fome, nunca se sente segura, é a mais mortal dos mortais, aparenta não ter princípios morais, corteja os poderosos, mas acaba por desnudá-los como que involuntariamente, desmascarando-lhes as fraquezas.

Suassuna recriou o personagem que já existia em alguns folhetos de cordéis, intitulado como *As proezas de João Grilo*, de Delarmé Monteiro (sob supervisão de João Martins de Athayde que está nos anexos dessa dissertação (p. 121), e *As palhaçadas de João Grilo*, de João Ferreira de Lima, com publicação na década de 1920.

O apelido “amarelo”, como é conhecido, deu-se devido a sua cor amarelada, que reflete também, o estado doentio do personagem, em decorrência da fome e dos maus tratos que sofre. Lígia Vassallo (1993) nos diz que este aspecto se assemelha a outros tipos populares brasileiros, como Jeca Tatu de Monteiro Lobato, que foi representado pelo ator e comediante Mazzaropi. Na obra de Suassuana, ele é condutor de todas as trapaças cômicas, e sempre envolve seu fiel e atrapalhado companheiro Chicó.

A dupla de amarelinhos João Grilo e Chicó, aparenta-se a um Scapino, avô dos antigos primeiros *zanni*<sup>17</sup>, que são criados espertos do gênero popular italiano. Esses personagens podem ser identificados como os empregados das comédias de Molière, que eram *clowns* munidos de uma certa liberdade verbal e de ação, mesmo agindo à revelia de seus patrões, o que era um tema muito usado nessas comédias.

---

<sup>17</sup> **Zanni:** são os personagens mais populares, os *Zannis* eram trapaceiros, cômicos, malandros e criativos. (nota da autora)

Havia dois tipos de *zanni*, um era astuto, inteligente que fazia o público rir, sempre com respostas engraçadas fazendo intrigadas, e com frequência mentia para enganar seus patrões. O outro era tolo, confuso um tipo de criado insensato. Na verdade, havia uma mistura da necessidade de um pelo outro.

O primeiro *zanni* citado, era conhecido como Brighella, e o segundo como Arlecchino, as características destes personagens, podem ser comparados também com a dupla de *clowns* o Branco e o Augusto. É possível perceber uma importante particularidade que existe com riqueza na comicidade, quando os *clowns* atuam em dupla, pois um serve de contraponto para o outro, e a cena fica completamente hilária, cheias de graças com tons de denúncias, e faz todo sentido que os dois estejam juntos, pois a completude da cena se reverte em boas risadas para o espectador/leitor.

Os dois personagens da dramaturgia de Suassuna, assemelham-se à dupla de *zanni* da *commedia dell'arte*, são os pobres esfomeados que vivem sendo maltratados, excluídos, e a esperteza deriva dessa falta de gentileza que recebem, e a dupla prepara sua vingança através das ações cômicas.

O autor criou um João Grilo que possui a esperteza acompanhada da malandragem brasileira, e a fome e a pobreza de outros arlequins. Chicó é o outro personagem engraçado, da peça, e pode ser considerado o *zanni* ou Augusto da dupla: é frouxo, covarde, tolo e mulherengo, mas atrás da malandragem, o *clown* esconde um coração puro. Este personagem, vive a contar histórias fantasiosas como a do cavalo bento, ou do pirarucu que o arrastou três dias e três noites rio abaixo. A comicidade também está nas respostas do palhaço medroso, pois quando questionado sobre suas histórias ele apenas responde: “não sei, só sei que foi assim”.

Segundo Bráulio Tavares (2005), Chicó teria sido inspirado em um personagem real que Suassuna conheceu na infância e na juventude em Taperoá, era um contador de causos da região. O Chicó verdadeiro inspirou o autor a criar um companheiro para o já conhecido João Grilo, da literatura de cordel, e assim foi formada a dupla de circo composta pelo Palhaço (João, esperto e malandro) e o Besta (Chicó, frouxo, mulherengo e abobado). As histórias do ingênuo Chicó podem estar relacionadas aos contos populares como aponta Lígia Vassallo (1993),

Na galeria de personagens estereotipados de Ariano Suassuna podem ainda ser apontados outros classificados como tipos puros. Eles se caracterizam por superlativar um determinado traço de comportamento: o valentão (Cabo Setenta, Vicentão, Cabo Rosinha), o conquistador (Afonso Gostoso), a mulher fatal (Marieta), a esposa fiel ou namorada (Nevinha, Clarabela), a ingênua, jovem ou de idade (Margarida, Benona), o apaixonado (Dodó), o mentiroso (Chicó). Aliás, o último é um personagem típico dos contos populares. Suas mentiras remetem à dimensão mágica do conto maravilhoso e se associam a inúmeros folhetos sobre animais encantados como *O boi Espaço*, *A vaca do Burel*, *O boi liso*. Os mais conhecidos são *O boi misterioso*, de João Martins de Athayde, e *a História do boi mandingueiro e o cavalo misterioso*, de Luiz da Costa Pinheiro. As outras mentiras de Chicó apontam para uma inversão do episódio bíblico de Jonas no ventre da baleia, quando o sertanejo é pescado pelo pirarucu. (VASSALLO, 1993, p. 38)

As artimanhas geradas pela dupla de *clowns*, desencadeiam uma sequência cômica, e segundo Bergson (1987), isso ocorre porque cada personagem ou pequeno grupo deles, conhece apenas parte da realidade, enquanto o espectador conhece seu todo. Assim a combinação de duas ou mais séries, gera o engodo, e desse engano vem a comicidade.

Podemos apreciar as peripécias enganosas, no fragmento abaixo, onde a confusão se instala, quando o sagaz arlequim, planeja uma mentira, para que sua artimanha não seja descoberta. Decide então, inventar uma falsa anedota e conta ao

Major Antônio Moraes, que Padre enlouqueceu, e está com mania de benzer tudo, e vive chamando gente de bicho.

JOÃO GRILO

Sim, o padre! Está dum jeito que não respeita mais ninguém e com mania de benzer tudo. Vim dar um recado a ele, mandado por meu patrão, e ele recebeu muito mal, apesar de meu patrão ser quem é.

ANTÔNIO MORAES

E quem é seu patrão?

JOÃO GRILO

O padeiro! Pois ele chamou o patrão de cachorro e disse que apesar disso ia benzê-lo

ANTÔNIO MORAES

Que loucura é essa?

JOÃO GRILO

Não sei, é mania dele agora. Benze tudo e chama a gente de cachorro.

ANTÔNIO MORAES

Isso foi porque era com seu patrão. Comigo é diferente.

JOÃO GRILO

Vossa senhoria me desculpe, mas eu penso que não.

ANTÔNIO MORAES

Você pensa que não?

JOÃO GRILO

Penso, sim. E digo isso porque ouvi o padre dizer: "Aquele cachorro, só porque é amigo de Antônio Moraes, pensa que é alguma coisa."

ANTÔNIO MORAES

Que história é essa? Você tem certeza?

JOÃO GRILO

Certeza plena. Está doidinho, o pobre do padre!

[...]

ANTÔNIO MORAES

Ah, padre, estava aí? Procurei-o por toda parte.

[...]

PADRE

É o que eu vivo dizendo, do jeito que as coisas vão, é o fim do mundo! Mas que coisa o trouxe aqui? Já sei, não diga, o bichinho está doente, não é?

ANTÔNIO MORAES

É, já sabia?

PADRE

Já, aqui tudo se espalha num instante! Já está fedendo?

[...]

PADRE

Sim. Já vi um morrer disso em poucos dias. Começou pelo rabo e espalhou-se pelo resto do corpo.

ANTÔNIO MORAES

Padre, não o mato agora mesmo porque o senhor é um padre e está louco, mas vou me queixar ao bispo. [A João.] Você tinha razão. Apareça nos Angicos, que não se arrependerá [Sai.]

PADRE

aflitíssimo

Mas me digam pelo amor de Deus o que foi que eu disse.

JOÃO GRILO

Nada, nada, padre! Esse homem só pode estar louco com essa mania de ser grande. Até ao cachorro ele quer dar carta de nobreza! (SUASSUNA, 2005, p. 29-32; 34-35)

Entre outras confusões, dos arlequins transfigurados em nordestinos, podemos citar mais uma passagem com as armações dos amarelos, que para se vingarem dos patrões, os dois malandros arrumam uma grande confusão ao ofertar dinheiro que não possuíam, ao Padre, para que o cachorro da Mulher do Padeiro fosse enterrado.

[...]

JOÃO GRILO

Como vai a senhora? Já está mais consolada?

MULHER

Consolada? Já está mais consolada? Como, se além de perder meu cachorro, ainda

tive de gastar treze contos pra ele se enterrar?

JOÃO GRILO

Está aí, o dinheiro?

MULHER

Está. Entregue ao padre e ao sacristão.

JOÃO GRILO

Um momento. O que é que tem escrito aqui?

MULHER

Sacristão

JOÃO GRILO

E aqui?

MULHER

Padre.

JOÃO GRILO

Pois por favor escreva aqui “bispo e padre”.

MULHER

Bispo e Padre? Por quê?

JOÃO GRILO

Porque houve aqui um pequeno arranjo e o bispo também teve que entrar no testamento.

MULHER

*escrevendo*

Que complicação! E se ao menos eu lucrasse alguma coisa... Mas perdi foi meu cachorro. (SUASSUNA, 2005, p. 74-75)

Nos conjuntos de personagens estereotipados, como os amarelos, os palhaços/*clowns* ou os *zanni* de Suassuna, não são apenas heróis derivados da *commedia dell'arte* do teatro clássico, são também inspirados por elementos populares presentes na poética suassuniana, uma miscelânea de demonstrações cênicas do erudito, do tradicional com o teatro popular do Nordeste, e com o Romanceiro.

Para a escritora Ligia Vassallo (1993), os amarelinhos, são o último elo de uma corrente que se inicia na Roma Antiga, constitui um resíduo do *trickster*<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Um personagem retratado como um palhaço ou um sábio, esse personagem, realmente se faz presente literatura em diversas culturas. Possui senso de humor e ironia ao mesmo tempo, mas, é

igualmente dessacralizador das sociedades tribais de vários continentes, também presentes entre mitos dos índios brasileiros. Tal figura foi valorizada na Idade Média por seus traços escatológicos e ainda sobrevive no Nordeste. Ela complementa que esse elo atravessa o Teatro Cômico de Molière, e chega até a oralidade alaranjada de um sertão que em seu todo, é um sol medieval.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa, buscou analisar como a escrita dramática híbrida do autor é construída a partir da combinação de manifestações artísticas populares como o mamulengo, a dança, o canto, a literatura oral e da música folclórica. A música utilizada entre os atos da peça conduz o público um efeito de encantamento. Essa ligação de encantamento, entre o real e o imaginário incita a relação entre a cultura oral e popular nordestina brasileira, pois não estabelece limites, e sim expande os horizontes, promovendo uma verdadeira viagem, ao interior da cultura de nosso país e dos sentimentos universais. Viagem esta, que se estende entre o erudito e o popular em um constante entrelaçar de universos. As peças trazem em sua composição elementos da *commedia dell'arte*, do teatro religioso, do circo, do cordel e das cantorias populares do Bumba-meu-boi, formando uma grande amálgama. Essas fragmentações e misturas, se tornam um todo na obra do autor. Suassuna criou um modelo narrativo particular e original, ele quebra com a mecânica teatral fixa da época, criando o drama cômico, em três atos. Usa o palhaço como seu porta voz, quebrando a ilusão da quarta parede e interagindo diretamente com o leitor/espectador.

Analizamos os personagens tipo do *Auto da Compadecida*, e suas peripécias mirabolantes. Suassuna introduz a figura típica do sertanejo amarelo e sabido, habituado a ser maltratado pela fome e pela seca do Nordeste. Ele é o retrato do homem simples do sertão que luta contra o patriarcado rural, a desigualdade social, o abuso do poder político, religioso, do coronelismo e do cangaço e até contra a figura do mal – o diabo.

Ariano Suassuna pode ser considerado como tradutor do universo social do Nordeste, pois o autor utiliza-se de vários elementos de caráter propriamente

brasileiro, para criar nuances da cultura popular nordestina e da identidade do povo. Cria uma relação de sociabilidade e aproximação entre espertos e pobres, ricos e religiosos, dando vida a dois Brasis, o oficial, o qual assim como Machado de Assis, julga como caricato e burlesco, e o real, representado pelo pobre excluído, analfabeto que vive no sertão. A visão de personagens um Brasil rural, povoado por um sonho sertanejo, ao mesmo tempo explorado e relegado a um plano inferior, os quais, se revelam capazes de artimanhas para compensar sua situação de desvantagem em relação a classe de poder que representa o Brasil urbano. Retrata a atmosfera distinta entre o Brasil real e o Brasil oficial.

O escritor e poeta, buscou inspiração em suas recordações de Taperoá (cidade dos sertões dos Cariris Velhos – província da Paraíba) de onde provém suas raízes, e também onde a arte literária do autor se inicia – cenário para produção de sua obra prima. Suassuna realiza uma mescla de toda a realidade do sertão nordestino ao teatro cristão, e com maestria cria e recria seus textos com um humor que critica a sociedade.

Nesse sentido, nos debruçamos sobre o texto suassuniano *Auto da Compadecida*, realizando um estudo sobre intertextos, hibridismos e comichidades. Buscamos também focalizar com especial atenção, as matrizes dos estudos suassunianos, que partem dos autos medievais, dos autos ibéricos de Calderon de La Barca e Gil Vicente e também da tradição italiana da *Commedia dell'arte*. O autor passeia também pelo romanceiro nordestino, pelo teatro de mamulengos, pelo circo-teatro, bem como pela religiosidade popular do Nordeste.

O teatro suassuniano pode ser entendido como teatro-vida, em que há o encontro dos contrários, pois a peça mostra o convívio entre personagens ingênuos e espertos, pobres e abastados, religiosos e profanos, criados pelo autor com o

objetivo de representar o Nordeste, e apresentar através de sua escrita como o povo nordestino é massacrado pelo sistema político existente, mas é o personagem esperto que consegue driblar o sistema e se impor contra as classes dominante. A astúcia de João Grilo é uma estratégia de sobrevivência, para vencer a fome, para vencer os proprietários territoriais, representados na figura do Major Antônio Morais, para vencer a burguesia, representada pelo padeiro e sua mulher, para vencer o clero corrupto, representado pelo padre e o bispo; ele vence até mesmo o diabo com sua astúcia e esperteza. Essa construção poética é uma forma de denunciar a prática social injusta, escancarando as desigualdades sociais existentes no Brasil real.

Uma das diretrizes textuais mais utilizadas pelo autor foi a intertextualidade, ou seja, a retomada de um texto, deixando transparecer a possibilidade de ser reconhecido pelo outro texto. O autor se apropria de outros textos e, magicamente cria uma nova realidade. O dramaturgo resgata, em sua criação, toda a cultura da tradição oral que tem como fonte matricial os cordéis do romanceiro popular nordestino. Suassuna resgata também lendas e mitos do imaginário popular – lendas essas que advém de povos indígenas, africanos e também dos europeus que chegaram em nosso país pelas caravelas. As formas dos autos suassunianos remetem a jograis catequéticos do período colonial, e também às práticas medievais e às tradições árabes e judaicas que mantêm a herança do teatro espanhol do Século de Ouro. Entendemos que, a partir dessas misturas, surgiu uma nova dramaturgia, com mérito de reconhecimento do público e da crítica.

A partir do nosso estudo realizado sobre a interseção do circo e do teatro foi possível notar que uma atmosfera circense permeia o *Auto da Compadecida*, sendo considerada uma peça de montagem e moldagem baseada em uma tradição

antiquíssima, levando-nos aos autos medievais, que também eram vistos nas obras de Gil Vicente, e de outros autores populares da época, que se dedicaram ao gênero do auto.

Como todos os autores desse seguimento, Suassuna se dedicou a contar e recontar as mesmas histórias do período, porém, acrescentando o seu toque pessoal. Reconhecendo que esse “toque pessoal” deu as obras do autor, uma estrutura de trabalho artesanal que certamente exigiu que ele fosse muito observador, dispensando grande atenção aos detalhes.

Observamos de um modo geral que a peça tem um pequeno texto introdutório que teria como objetivo orientar a encenação e explicar, em linhas gerais, a abordagem cômica da obra *Auto da Compadecida*. Na sequência, observa-se que o autor sugere que na primeira cena se utilize o palco como um “picadeiro de circo”. Todos esses elementos antecipam partes da narrativa: desde a apresentação prévia dos personagens até o anúncio de que será realizado um julgamento e que nele Nossa Senhora intervirá de forma a salvar os condenados.

O que se percebe de fato é que Ariano Suassuna, deu ênfase a um desdobramento da cultura religiosa do Nordeste, retratando o fato de o povo se apegar a Deus e temer as influências do mal. Essa característica, também é percebida na tradição do teatro medieval ou vicentino, cujas manifestações artísticas estiveram sempre vinculadas à Igreja. Resgatando essas características medievais e a realidade do Nordeste em termos religiosos, Suassuna realiza uma leitura da moral católica muito ajustada aos tipos que cometem gestos transgressores.

Também percebemos que o *Auto da Compadecida*, em muitos pontos, utiliza-se da presença do herói quixotesco, que nos lembra de uma espécie de personagem folclórico que vive ao sabor do acaso e das aventuras. Pode-se

perceber isso, ao analisarmos o João Grilo, um herói que se envolve com as mais diversas personagens e se compromete com as próprias mentiras. No entanto, é através dele que o autor propõe um exame dos valores sociais e da moral estabelecida. Nesse sentido, Suassuna traz uma reflexão, através de seu texto, sobre a fragilidade e a suscetibilidade de nossas convicções.

Foi possível perceber também que Ariano Suassuna, através de sua obra, apresenta reflexões morais, problematizando fraquezas humanas e relativizando valores e convicções. Notamos, no desenvolvimento desse estudo, que a poesia armorial de Ariano Suassuna influenciou não apenas artistas, músicos, escritores e diretores, mas também acadêmicos e estudiosos da cultura brasileira. A partir de meados da década de 1950, logo após desistir do estudo do direito, o escritor dedicou 30 anos à sua carreira acadêmica, tornando-se professor de Estética. Uma vez na universidade, tornou-se famoso pelas aulas ministradas, que eram verdadeiras performances.

Além da literatura e do drama, o dramaturgo é percebido como um pensador sensível em relação aos mecanismos internos que constituem a identidade nacional muitas vezes invisível. Portanto, se, por um lado, existe o autor que, como Secretário Municipal de Educação e Cultura de Recife (1975-1978) e Secretário de Estado da Cultura de Pernambuco (1994-1998 e 2007-2010), fez um esforço para demonstrar que a cultura do país é muito mais forte, mais rica e original do que se pensa, há, por outro lado, o organizador de manifestações genuinamente brasileiras que procuravam proteger a cultura nacional da indústria urbana e cultural.

Suassuna procurou forjar um Brasil ideal na imaginação do seu público leitor/espectador, um Brasil onde as alternâncias das diferenças sociais foram resolvidas através da narração e astúcia de pessoas do Brasil real. Essa estratégia

serve como uma metáfora aos pensadores culturais brasileiros preocupados com a retirada da cultura nacional. Para evitar esse colapso, ele forjou uma ficção a partir da tradição popular, rica em representatividade do povo brasileiro.

Por meio desse estudo, foi possível entender que houve um consenso, de que o *Auto da Compadecida* seja a peça mais representativa e empolgante que vem dos esforços para criar um teatro nacional brasileiro. Sendo assim, o trabalho de Ariano Suassuna pode ser entendido tanto pela natureza regionalista/naturalista, como pela sua universalidade, pois suas peças e romances tratam da cultura da região Nordeste do Brasil, mas esse foco não diminui a importância de sua obra no cenário literário universal.

Portanto, o trabalho desenvolvido pretendeu dimensionar a importância de Ariano Suassuna e de sua obra no território da dramaturgia nacional, mostrando que ele escrevia com sua alma, repleta de amor pelo seu sol e seu chão.

Fechem as cortinas, apaguem as luzes, pois a apresentação “de hoje”, termina aqui, mas não esqueçam, o espetáculo suassuniano permanecerá eterno, assim como o amor pela arte!

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Tradução de Augustin Wernet e Jorge de Almeida São Paulo: Editora Ática, 1998.

AIDAR, L. **Literatura de Cordel origem, características, poetas e poemas**. Disponível em: <<https://www.culturagenial.com/literatura-de-cordel/>>. Acesso em 30 de mai. De 2020.

ALBERTI, V. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Zahar/FGV, 1999.

ALMEIDA, R.M. **Intertextualidade e produção de sentido: análise em anúncios publicitários**. 2018. 101 p. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018.

ALVES, M. T. A. **Gil Vicente: Sob o signo da derrisão**. Feira de Santana: UEFS, 2002.

ARÁN, P. O. A questão do autor em Bakhtin. **Bakhtiniana Revista de Estudos do Discurso**. São Paulo, Número Especial: Jan./jul. 2014, p. 4-25.

ASSIS, R. A. de. **Literatura de cordel como fonte de informação**. CRB-8 Digital, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 3-21, jan. 2012.

ATHAYDE, J. M. **Proezas de João Grilo**. Editor Proprietário, João Martins de Athayde, Juazeiro – Ceará – 20/08/1980. Disponível em: <<http://docvirt.com/Hotpage/Hotpage.aspx?bib=CordelFCRB&pagfis=17129&url=http://docvirt.com/docreader.net#>> . Acesso em: 20 de mar. de 2020.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. De Paulo Bezerra. Minneapolis: University of Minnesota. Press, 1984.

\_\_\_\_\_. **Rabelais e seu mundo**. Trans. Helene Iswolsky. *Cambridge, Massachusetts: MIT*. 1968.

\_\_\_\_\_. **A palavra na vida e na poesia: introdução ao problema da poética sociológica**. Org. e equipe de trad. V. Miotello. São Carlos: Pedro & João Editores, 1998.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

\_\_\_\_\_. O problema do conteúdo, material e forma na arte verbal. In: BAKHTIN, M. **Arte e responsabilidade: primeiros ensaios filosóficos de MM Bakhtin**. Editado por Michael Holquist e Vadim Liapunov, traduzido com notas de Vadim Liapunov, suplemento traduzido por Kenneth Brostrom. Austin: University of Texas Press, 1990, 257-325.

\_\_\_\_\_. **Rumo a uma filosofia da lei.** Tradução e notas de Vadim Liapunov. Austin, TX: Imprensa da Universidade do Texas, 1993.

\_\_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** O contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2008.

\_\_\_\_\_. O problema do conteúdo, o material e a forma na criação literária. In: **Questões de literatura e estética:** uma teoria do romance. 7. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Hucitec, 2014, 7-13.

BAROJA, J. **El carnaval.** Madri: Alianza Editorial, 2006.

BARROS, D. L. P. de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz (orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin.** São Paulo: Edusp, 2003.

BARROS, L. G. **O enterro do cachorro.** Fragmento do texto O dinheiro, de Leandro Gomes de Barros (1865-1918). In: Seleta em prosa e verso. Organização: Silvano Santiago. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007, 258-260.

BARTHES, R. (1968). La mort de l'auteur. In: \_\_\_\_\_. **Le bruissement de la langue: essais critiques IV.** Paris: Seuil, 1993, 63-69. Tradução de Antonio Pisa, v. 1, 2001.

BERGSON, H. **O riso:** ensaio sobre significações do cômico. 2ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BEZERRA, P. Prefácio: uma obra à prova do tempo. In: BAKHTIN, M. M. (1929/1963). **Problemas da poética de Dostoiévski.** Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. (2. Tiragem). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

BHABHA, H. **A localização da cultura.** Londres: *Routledge*, 1994.

\_\_\_\_\_. **O local da cultura.** Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

BOLOGNESI, M. F. **Palhaços.** São Paulo: UNESP, 2003

BOUISSAC, P. **Circus as Multimodal Discourse:** performance, meaning, and ritual. London: Bloomsbury, 2015.

BRAIT, B. Bakhtin e a natureza dialógica da linguagem, In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido.** Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Dossiê interpretativo registro do teatro de bonecos tradicional do Nordeste: Mamulengo, Casimiro Coco, Babau e João Redondo.** Personagens da *commedia dell arte*. Brasília: Iphan, 2014. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/comedia-dell-arte/>>. Acesso em 30 de mai. de 2020.

BRASIL. Museu AfroBrasil. Secretaria de Cultura e Economia Criativa. **Movimentos Estéticos/Movimento Armorial**. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-iografico/movimentosesteticos/movimento-armorial>>. Acesso em: 30 de mai. de 2020.

BRASIL. PALMARES FUNDAÇÃO CULTURAL. **Bumba meu boi**. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br>>. Acesso em 30 de mai. de 2020.

BRAZINOV, P. A. (2011). **Bakhtin**: finalmente toda a verdade aparece!!!. In: Grupo de Estudos dos Gêneros do discurso (GEGe). Palavras e contrapalavras: enfrentando questões de metodologia bakhtiniana. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012, 11-18.

BUREN, A. As fontes revolucionárias do circo. In: **Correio da Unesco – As artes da rua. Rio de Janeiro**, n. 6, 9-13, ano 20, jun. 1992.

BURNIER, L. O. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CABRAL, O. **O riso subversivo**. 1ª ed. Maceió: Edufal, 2007.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, n. 10, 2000. (Número especial: Ariano Suassuna).

CALDERÓN de La Barca. **O grande teatro do mundo**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.

CAMPATO JUNIOR, J. A. **romance picaresco**. E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia. 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/romance-picaresco/>>. Acesso em: 30 de mai. de 2020.

CAMPOS, H. **Carnavais, malandros e heróis**: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CANARIO, P. Canção do canário pardo. In: **Auto da Compadecida**. 35ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005. 144-145.

CANDIDO, A. Dialética da malandragem (Caracterização das “Memórias de um sargento de milícias”). **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. n. 8. Universidade de São Paulo, 1970.

CAVALCANTE, R. C. **Origem da literatura de cordel e a sua expressão de cultura nas letras de nosso país**. s/l, s/ed, 1984.

CHAVES, L. **A revolução bakhtiniana**. São Paulo: Contexto, 2001.

CORREIA, E. R. A construção de uma poética clownesca nas “noites de Cabíria”. **Revista Moringa**. Artes de Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 9, n. 2, jul/dez, 2018.

CURRAN, M. **História do Brasil em cordel**. 2. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998.

\_\_\_\_\_. **Retrato do Brasil em cordel**. Cotia, São Paulo, 2011.

D'ANGELI, C. **O cômico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

DAMATTA, R. **Carnavais, bandidos e heróis: uma interpretação do dilema brasileiro**. John Drury, trad. Notre Dame e Londres: University of Notre Dame Press, 1991.

DOTOLI, G. La rivoluzione della Commedia dell'Arte. In: MOSELE, Elio (Org.) **La Commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa**. Convegno Internazionale de Studio. Atti, Verona, 1995.

DUARTE, R. H. **Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

DUARTE, L. P. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2006.

EMERSON, C. **Todas as mesmas palavras não desaparecem**. Imprensa de Estudos Acadêmicos, 2011, 32-33.

FELLINI, F. **Fellini por Fellini**. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 1986.

FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: outros conceitos chave**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2006, 161-193.

FISCHER, S. R. **Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90**. 2003. 219 p. Dissertação (mestrado) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, São Paulo. 2003. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284803>>. Acesso em: 3 ago. 2019.

FOSS, A. Descascar a cebola. **Ensinar Artes da Linguagem**, 79 (5), 393-404, 2002.

GOMES, A. L.; MACIEL, D. A. V. (Orgs). **Penso teatro: dramaturgia, crítica e encenação**. Vinhedo, Editora Horizonte, 2012.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. **Dicionário de teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, SESC-SP, 2006.

GRIFFIG, T. **Intertextualidade em artigos de pesquisa linguística**. Frankfurt: Lang, 2006.

JORNAL DO COMERCIO. **O ARMORIAL faz as contas do que realizou em quatro anos**. Jornal do Commercio. Recife, 20 dez. 1998.

KALLEO, C. **Ariano Suassuna estava escrevendo 'o livro da sua vida'**. Veja, São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/cultura/ariano-suassuna-estava-escrevendo-o-livro-da-sua-vida/>>. Acesso em: 10 mai. 2020.

KLIESE, M. **Análise Little Lamb**. Cursos *on-line* da CQUniversity, LITR19049 - Poesia romântica e contemporânea, 2013.

KOCH, I. G. V.; BENTES, C.; CAVALCANTE, M. M. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo, Cortez, 2007.

KOTHE, F. R. **O herói**. 2ª ed. – São Paulo: Séries princípios, 1987.

LAIÁ, E. J. M. Palimpsesto mediático: O lastro medieval ibérico n' *O Auto da Compadecida*. In. **Entrevista do autor com Ariano Suassuna, concedida em 21/07/2010**. 2012. 155 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012. Disponível em: <[http://www.ufjf/ppgcom/files/2013/08/dissertação\\_evandro\\_medeiros.pdf](http://www.ufjf/ppgcom/files/2013/08/dissertação_evandro_medeiros.pdf)>. Acesso em: 15 ago. 2019.

LECOQ, J. **El Cuerpo Poético: una pedagogia de la creación teatral**. Barcelona: Alba, 2003.

LIMA, S.A.O. **Gregório de Matos [recurso eletrônico]: do barroco à antropofagia**. Natal, RN: EDUFERN, 2016.

MACHADO, M. Â. de A. P. **Uma nova mídia em cena: corpo comunicação e clown**. 2005. 120 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

MAGNANI, J. G. C. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAGALDI, S. A. **Aspectos da dramaturgia moderna**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1963.

\_\_\_\_\_. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1962.

MATOS, G. C. **O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano. Macro área de literatura brasileira**. Faculdade de Filosofia de Itaperuna, Rio de Janeiro: 1988.

\_\_\_\_\_. **O riso e a dor no Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Edufes, 2004.

MATOS, I. D. F. de. **O labirinto miopia: o espetáculo teatral como planetário em ruínas**. 2011. 299 p. Dissertação (de mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.

MENDES, E. S. **Cristais de tempo: o neorealismo Italiano e Fellini**. 2013. 228 f. Tese (Doutorado em Multimeios). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2013.

MERISIO, P. **O espaço cênico no circo-teatro: caminhos para a cena contemporânea**. Rio de Janeiro, 1999. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação, UNIRIO, 999.

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. Unesp, São Paulo: 2005.

MORAES, D. **Notas sobre o imaginário social e hegemonia cultural**. Disponível em: <[www.enecos.org.br/xiiicobrecos/arquivo/doc/009.doc](http://www.enecos.org.br/xiiicobrecos/arquivo/doc/009.doc)>. Acesso em: 15 de ago. 2019.

MOREIRA, I. C.; MASSARANI, L.; ALMEIDA, C. **Cordel e ciência: a ciência em versos populares**. Rio de Janeiro: Vieira e Quaresma, 2005.

MORSON, G. S. **Ensaio e diálogos sobre sua obra**. University of Chicago, Press, 1986.

\_\_\_\_\_. **The Words of Others: From Quotations to Culture**. Yale University, Press, 2011.

MOTA, L. **História do cavalo que defecava dinheiro**. Obra recolhida por Leonardo Mota, Viroleiros do Norte; poesia e linguagem do sertão nordestino. In: Seleta em prosa e verso. Organização: Silviano Santiago. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007, 261-276.

\_\_\_\_\_. **O castigo da soberba**. Obra recolhida por Leonardo Mota junto com o cantador Anselmo Vieira de Sousa (1967-1926). Disponível em: <<http://cordelparaiba.blogspot.com/2014/03/o-castigo-da-soberba-obra-recolhida-por.html>>. Acesso em: 20 mar. 2020.

NEWTON, C. J. **Almanaque Armorial**. 1ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

NOGUEIRA, M. A. L. **O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura**. São Paulo: Ed. Palas Athena, 2002.

OLENDZKI, L. C. **Palhaçar: máscaras em uma patética-poética por rir**. Dissertação de Mestrado. 2009. 216 p. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Porto Alegre, 2009.

\_\_\_\_\_. **A dupla cômica de palhaços: parceria de jogo, operação de funções e princípios da arte clownesca**. *Arte Da Cena (Art on Stage)*, 2(3), 033-052: 2016.

OLIVEIRA, E. de A. V. e. **Modelização e sistemas populares de cultura no teatro**. 2003. 290 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

OLIVEIRA, J. A. de. **Circo**. São Paulo: Editora Eucatex, 1990.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª Ed, São Paulo: Perspectiva, 2011.

RABELAIS, François. **Gargantua e Pantagrue**. Tradução de David Jardim Júnior. (Coleção Grandes Obras da Cultura Universal). Vol. XIV. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2009.

RABETTI, B. **Grupos, trupes e companhias**: momentos emblemáticos da história do teatro. Revista Urdimento, Florianópolis, UDESC, set./out. 1997.

RABETTI, B. (org.). **Teatro e comicitàs**: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios. 7 Letras, Rio de Janeiro, 2005.

RESENDE, V. M. **A relação entre literatura de cordel e mídia: uma reflexão acerca das implicações para o gênero**. Cadernos de Linguagem e Sociedade, 2005.

RIBEIRO, S. **Armorialma**. Entrevista com Ariano Suassuna e outros. Secretaria do Audiovisual, Ministério da Cultura – Brasil um país para todos. Brasília: Governo Federal, 2015. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=h0RgfX\\_k0yU](https://www.youtube.com/watch?v=h0RgfX_k0yU)> Acesso em: 03 ago. 2019

SCALA, F. **A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte**. Organização de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2013.

SANTAELLA, L. **Cultura e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTIAGO, S. **Seleta em prosa e verso**. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

SANTINI, A. Teatro e cultura brasileira no século 20 – Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. In: RABETTI, Betti. **Teatro e Comicitàs**: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005, 63-69.

SANTOS, F. **Mulheres fazem ... cordéis**. João Pessoa: Graphos, v. 8, n. 1, jan/jul. 2006.

SCHMITT, J. **O corpo e o gesto na civilização medieval**. In: BUESCU, A. et al. (Coords.) O corpo e o gesto na civilização medieval. Lisboa: Colibri, 2005.

SOIHET, R. **A subversão pelo riso**: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SUASSUNA, A. **A arte popular no Brasil (1969)**. In SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial. Org. Carlos Newton Junior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, 151-160.

\_\_\_\_\_. **Almanaque Armorial**. Seleção, organização e prefácio: Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

\_\_\_\_\_. **Auto da Compadecida**. 35ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

\_\_\_\_\_. **Cadernos da Literatura Brasileira: Ariano Suassuna**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 10, 2000.

\_\_\_\_\_. **Ferros do Cariri: Uma Heráldica Sertaneja**. Recife: Guariba. 1974.

\_\_\_\_\_. **Genealogia Nobiliárquica do teatro brasileiro. O Percevejo, teatro e cultura popular**. Dossiê, Ariano Suassuna, Ano 8, nº 8, 2000, 100-107.

\_\_\_\_\_. **Notas sobre o Romancero Popular do Nordeste**. In: Seleta em prosa e verso. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1974.

\_\_\_\_\_. **O Movimento Armorial**. Recife: Separata da Revista Pernambucana de Desenvolvimento, v. 4, n. 1, jan/jun. 1997.

\_\_\_\_\_. **Seleta em prosa e verso**. Organização: Silviano Santiago. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

\_\_\_\_\_. In: **Enciclopédia da Itaú Cultural da Literatura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural. Cópia arquivada em 15 de março de 2017.

\_\_\_\_\_. **Uma mulher vestida de sol**. Recife: Editora Universitária/UFPE, 1964.

TAVARES, B. **ABC de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

\_\_\_\_\_. Tradição popular e recriação no *Auto da Compadecida*. **Auto da Compadecida**. 35 ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005. 175-181.

TAVIANI, F. **La Commedia dell'Arte e la società Barroca**. Roma: Bulzoni Editore, 2010.

TODAMATÉRIA. Personagens da commedia dell arte. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/comedia-dell-arte/>>. Acesso em 30 de mai. 2020.

TORRES, A. **O circo no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração, 1998.

VASSALLO, L. **O sertão medieval: Origens europeias do teatro de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

\_\_\_\_\_. **O grande teatro do mundo**. In: Instituto Moreira Salles. Cadernos de Literatura Brasileira: Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: IMS, 2000. 147-180.

XIMENES, E. **Cordel e xilogravura: a rima e o entalhe da gente**. O hoje.com. São Paulo: 2016. Disponível em: <<http://ohoje.com/noticia/cultura/n/123353/t/cordel-e-xilogravura--a-rima-e-o-entalhe-da-gente#>>. Acesso em: 28 de ago. 2020.

ZUMTHOR, P. **Performance, percepção e leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo. Editora: Educ, 2000.

## ANEXOS

## Anexo A

**O CASTIGO DA SOBERBA**

Obra recolhida por Leonardo Mota junto ao cantador Anselmo Vieira de Sousa (1867-1926)

Agora eu passo a contar  
Do que houve em algum tempo:  
O Castigo da Soberba,  
Que ficou para exemplo,  
Foi um caso acontecido,  
Não é coisa que eu invento.

Era um homem muito rico,  
Tinha honras de Barão,  
Tinha vinte engenho de ferro,  
Em metal trinta milhão,  
Doze mil vacas paridas  
Nas fazendas do sertão.

A mulher deste Barão  
Tinha honras de rainha,  
Sessenta e cinco criadas  
Para lhe servir na cozinha,  
Parecia inda mais bela  
Pelos cabelos que tinha.

Com vinte anos de idade  
Ele tomou novo estado,  
Aumentou o cabedal  
Adespois de ter casado,  
Que, antes de interar dez anos,  
Sete vez havia herdado.

Bem conhecido e falado  
Dos mais homes brasileiro,  
Tanto por bens de fortuna  
Como em crédito de dinheiro,  
Mas não tinha nem um filho  
Para dele ser herdeiro.

Era grande no respeito  
Pelos bens que possuía...  
Se era grande na riqueza,

Maior era em fidalguia  
E, se era grande em nobreza,  
Maior era em soberbia.

Seus cinqüenta anos de idade  
Tinha ele já contado,  
Tinha vinte de solteiro,  
Tinha trinta de casado,  
Esperança de ter filho  
Já estava desenganado.

Quando interou cinqüenta ano,  
Deu-se um certo movimento:  
Seus bens, sem se saber como,  
Se acabavam num momento,  
Era como ridimunho  
Ou tempestade de vento.

No campo os bichos de folgo  
De repente se acabavam,  
As plantações que fazia  
Nasciam mas não vingavam,  
Dinheiro que desse juro  
Nunca mais lhe pagavam.

Não se passou muito tempo,  
Acabou-se a tal grandeza:  
Olhe o pobre acabrunhado,  
Carregado de pobreza,  
Desprezado dos amigos  
Em quem contava firmeza!

Caiu a mulher doente,  
Bastante desabilitada,  
Desprezada das amigas,  
Por quem era visitada,  
No meio desse desprezo  
Apresentou-se pejada.

Foi-se aproximando o dia  
 Que deu à luz o filhinho:  
 Nasceu em tanta pobreza  
 Que enrolou-se em mulambinho,  
 Por sua grande miséria  
 Foi difíce achar padrinho.

Criou-se sem ir à Missa  
 E nunca se confessou,  
 Pôs os pés na santa Igreja  
 Só quando se batizou,  
 Negócio de penitência  
 Ele nunca procurou.

Esmola por caridade  
 Isso nunca que ele deu;  
 Deitava e se levantava,  
 Porém nunca se benzeu;  
 Viveu assim, deste gosto,  
 Té o dia em que morreu.

Logo assim que ele morreu,  
 Cobriu-se os montes dum véu,  
 Mas a alma como invisível,  
 Chegou às portas do céu,  
 Em tristeza amortilhada  
 Para dar contas de réu.

Mais de doze mil demônios  
 Tudo isso lhe acompanhavam,  
 Uns se rindo, outros soltando  
 Gargalhadas que rolavam,  
 Todos eles muito alegres  
 Da certeza que levavam.

-“Ô divino São Miguel,  
 Vosso nome escularêço,  
 Valei-me nesta agonia,  
 Nestas pena em que padeço!”  
 São Miguel arrespondeu:  
 - “Alma, eu não te conheço!”

- “Vala-me o Senhor São Pedro  
 Por ser Apóstolo primeiro,  
 Foi quem recebeu as chaves,

Que do céu é o chaveiro,  
 É quem pode ver as faces  
 Do nosso Deus verdadeiro!”

- “Alma, eu te abro a porta  
 Porque tu me vem rogar,  
 Porém não tenho poder  
 Pra fazer-te aqui ficar...  
 Tu recorre a Jesus Cristo  
 Que é quem jeito pode dar.”

Abriu-se as portas do céu,  
 A alma viu toda a alegria,  
 Também viu Nossa Senhora,  
 Jesus, Filho de Maria,  
 Para Quem não pôde olhar  
 Pelas culpas que trazia.

Curvou-se, beijou-lhe pés,  
 Felizmente Ele aceitou...  
 -“Me acudi, meu doce Pai,  
 Valei-me, Nosso Senhor,  
 Sempre vejo vos chamar  
 Refúgio dos pecador!”

- “Arretira-te, alma ingrata,  
 Vai para donde tu andaste,  
 Que a santa Religião  
 Tu nunca que procuraste:  
 Te dei trinta e quatro anos,  
 Nunca de mim te lembraste.”

- “Ai, Senhor, por piedade,  
 Tenha de mim compaixão,  
 Pelo dia em que nasceu,  
 Por vossa Ressureição,  
 Por aquele grande dia  
 Da vossa Morte e Paixão!”

(Cão) – “Isto era o que faltava:  
 MANUEL padeceu as dor,  
 E tu reza e caridade  
 Nunca fez por seu amor,  
 Confissão e penitência  
 Tu toda vida abusou.”

(Jesus) – “Alma, tu bem estás ouvindo  
Esta grande acusação,  
Eu, até pra defender-te  
Não vejo um pé de razão,  
Abre a tua consciência,  
Faz a tua confissão.”

(Cão) – “Isso é só tempo perdido,  
Não tem ele o que dizer,  
Pois, enquanto andou no mundo,  
Só tratou de te ofender,  
Nunca lhe veio à lembrança  
Que ainda haverá de morrer!”

(Alma)- “Ai, Senhor, se compadeça,  
Nunca a vós eu quis servir,  
Não sei mesmo o que vos diga  
Pois não vos posso iludir  
E me vejo na presença  
De Quem não posso mentir.”

Disse os demônio duns pros outros:  
- “Boa confissão aquela!  
Agora queremos ver  
Essa alma pra quem apela...  
MANUEL é reto e justo,  
Nós hoje carrega ela!”

(Jesus) – “Alma, pelo que me dizes  
Eu não posso te valer:  
Tu me viste morto de fome,  
Não me deste de comer!  
Tu me viste morto a sede,  
Não me deste de beber!”

“Eu estava muito mortal,  
Tu não foste visitar;  
Tu me viste na cadeia,  
Não foste me consolar;  
Quando eu te vi errado,  
Te mandei aconselhar.”

“Assim agora, alma ingrata,  
Vai cumprir teu triste fado,  
Que tu não fez pela vida

De purgar os teus pecado,  
Na minha Glória só entra  
Coração purificado.”

(Alma) – “Vala-me, ó Virgem Maria,  
Pelo vosso resplendor,  
Pelo dia em que nasceu  
Pelo nome que tomou,  
O nome do vosso filho  
Que no ventre carregou!”

(Maria) – “Alma, já que me chamaste,  
Na presença te cheguei,  
Tu falaste com fiança  
Neste nome que eu tomei,  
No nome do meu filhinho  
Que no ventre carreguei.”

(Alma) – “Ai, Senhora, Virgem Pura,  
Padroeira mãe dos home,  
Valei-me nesta agonia,  
Nesta sorte que consome,  
Sempre vejo protegido  
Quem recorre a vosso nome.”

(Cão) – “Como ele está com ponta  
Só pra iludir Maria,  
Com tantos anos de visa  
Nome dela nem sabia,  
Só sabia decorado  
Era praga e harizia.”

(Maria) – “Alma, tu nunca assististe,  
Nem ao menos um momento,  
Dentro dum lugar sagrado  
Onde houvesse um Sacramento,  
Que tu ouvisses meu nome  
Com grande contentamento?...”

(Alma) – “Senhora, eu passando, um dia,  
Numa casa de oração,  
Eu, vendo o povo lovando  
A vossa consagração,  
Eu ouvi com muito gosto  
Com meus dois joelho no chão.”

(Cão) – “Já Maria está puxando,  
A coisa se desmantela,  
Aquilo nunca se deu,  
Vejam que mentira aquela!  
Eu vi que esta mulher  
Todo mundo ilude ela!”

“Ela põe-se a esmiuçar  
Puxa de diante pra trás,  
Pega com tanta pergunta,  
Também isso não se faz,  
Até aparecer coisa  
Que ninguém se lembra mais.”

(Alma) – “Mãe amada, me livrai  
Das grandes rigidade,  
Sei que gastei meus dias  
Envolvido em vaidade,  
Mas espero ser valido:  
Valei-me por caridade!”

(Maria) – “Alma, o que tu me pediste  
Eu não posso prometer,  
Se tivesse em penitência,  
Com razão eu ia ver:  
Mas assim é impossível  
Te salvar, sem merecer.”

(Alma) – “Rainha, Mãe Amorosa,  
Esperança dos mortais,  
Quem me recorre a vosso nome  
Sei que não desamparais,  
Eu pegando em vossos pés,  
Sei que não largo eles mais.”

(Maria) – “Pois, alma, demora aí,  
Enquanto eu vou consultar,  
Fazer pedido a meu Filho,  
Ver se eu posso te salvar,  
Ver se teus grandes pecados  
Têm grau de se perdoar.”

(Cão) – “Como esta tal Maria  
Eu mesmo nem nunca vi:  
Uns pedem por interesse,

Pedem porque é para si,  
Mas ela pede é pros outros,  
Não se enjoa de pedir...”

(Maria) – “Meu filhinho, aqui cheguei,  
Vim te fazer um pedido  
Para uma alma que chegou  
Lá do mundo corrompido...  
Tu, não tendo compaixão,  
Pra ela o céu está perdido.”

(Jesus) – “Mas, minha Mãe, não é assim,  
Todos bem podem saber:  
Lá deixei as Escrituras  
Contando como há de ser...  
Os profetas publicando,  
Foi pra todos compreender.”

(Cão) – “Isso é outro português!  
Quem se engana é porque quer...  
Loucura grande a do home  
Que se ilude com mulher...  
Nem sei como se defende  
Uma alma tão lhaguelhé...”

(Maria) - “Meu Filho, dê-me a resposta  
Pra ciência do cristão,  
Eu sei que é grande pecado  
Não procurar confissão,  
Porém, meu filho, o pecado  
Vem desde o tempo de Adão.”

(Jesus) – “Minha Mãe, larguemo esta alma,  
Foi muito ruim criatura...  
Se eu chegar a salvar ela,  
Muitas outra estão segura,  
E eu não posso salvar  
A quem a mim não procura.”

(Maria) – “Pra isto mesmo, meu Filho,  
Foi vossa ressurreição,  
Trespasaram vós no peito,  
Foi Longuim cãs suas mão,  
Sofrestes muito trumento

Na vossa morte e paixão.”

“Por vossa misericórdia  
Cipriano se salvou,  
Vós salvaste a outros muito  
Pelo vosso santo amor,  
Também perdoaste Paulo,  
Sendo teu perseguidor.”

“Matia estava sofrendo,  
Vós avisaste num sonho  
Também livraste da morte  
Pai do senhor Santo Antônio  
E a filha de Cananéia  
Da vexação do demônio.”

“Enfim sempre perdoaste  
A quem vos pediu perdão;  
Longuim, por se converter,  
Prostrou-se e pediu perdão,  
Por isto lhe deste a vida  
E também a salvação.”

“Quando os Judeus vos faziam  
Grandes tormentos e horror,  
Pedro, por três vez seguida,  
Vós desconheceu, negou,  
Mas vós lhe deste o poder  
De ser vosso sucessor.”

“Meu filho, perdoe esta alma,  
Tenha dela compaixão!  
Não se perdoando esta alma,  
Faz-se é dar mais gosto ao cão:  
Por isso abissolva ela,  
Lançai a vossa benção.”

“Se vós não salvar esta alma  
Que aos vossos pés se apresenta,  
O demônio, sabendo disto,  
Agora é que bem atenta,  
E eu quero que ele hoje  
Réle a teste e quebre a venta.”

(Jesus) – “Pois, minha Mãe, carregue a  
alma,  
Leve em sua proteção,  
Dia às outras que a recebam,  
Façam com ela união...  
Fica feito o seu pedido:  
Dou a ela salvação.”

(Cão) – “Vamos todos nos embora  
Que o caso não é o primeiro,  
E o pior é que também  
Não será o derradeiro...  
Home que a mulher domina  
Não pode ser justiceiro!”

(Jesus) – “Os demônios se arretirem,  
Vão lá pras suas prisão  
Que é pra não atentar mais  
A todo fiel cristão...  
Quem recorrer ao meu nome,  
Eu garanto a salvação.”

Agora acabei o verso  
Minha história verdadeira...  
Toda vez que eu canto ele,  
Dez mil réis vem pra algibeira,  
Porém hoje eu dou por cinco:  
Talvez não ache quem queira!

## Anexo B

**HISTÓRIA DO CAVALO QUE DEFECAVA DINHEIRO**

Anônimo (Em Mota, Leonardo. Violeiros do norte; poesia e linguagem do sertão nordestino. 3ª ed. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1962, p.153-168)

Numa cidade distante  
Antigamente existia  
Um duque velho invejoso  
Que nada o satisfazia  
Pois desejava possuir  
Todo objeto que via

Esse duque era compadre  
De um pobre muito atrasado  
Que morava em sua terra  
Num rancho todo estragado  
E sustentava seus filhos  
Tendo vida de alugado

Se vendo o compadre pobre  
Naquela vida apertada  
Foi trabalhar num engenho  
Longe da sua morada  
Na volta trouxe um cavalo  
Que não servia pra nada

O pobre disse à mulher:  
— Como é que se há de passar?  
O cavalo é magro e velho  
Não pode mais trabalhar...  
Vamos inventar um plano  
Pra ver se o querem comprar

Foi na venda e de lá trouxe  
Três moedas de cruzado  
Sem dizer nada a ninguém  
Para não ser censurado  
No fiofô do cavalo  
Fez o dinheiro guardado...

Do fiofô do cavalo  
Ele fez um mealheiro  
Saiu dizendo: — Sou rico

Inda mais que um fazendeiro  
Porque possui um cavalo  
Que só defeca dinheiro

Quando o velho duque soube  
Que ele tinha esse cavalo  
Disse pra velha duquesa:  
— Amanhã vou visitá-lo...  
Se o animal for mesmo assim  
Faço jeito de comprá-lo

Chegou, salvando o compadre  
Muito desinteressado:  
— Compadre, como lhe vai  
Onde tanto tem andado?  
Há dias que eu não lhe vejo...  
Certo que anda melhorado

— É quase certo, compadre,  
Ainda não melhorei  
Porque andava por fora  
Faz três dias que cheguei  
Mas breve farei fortuna  
Com um cavalo que comprei

— Se for assim, meu compadre  
Você está muito bem  
É bom guardar o segredo  
Não dizer nada a ninguém...  
Me conte qual a vantagem  
Que este seu cavalo tem!

Disse o pobre: — Ele está magro  
Só tem o osso e o couro  
Porém, tratando-se dele  
Meu cavalo é um tesouro  
Basta dizer que defeca  
Níquel, prata, cobre e ouro!

Aí chamou o compadre  
 E saiu muito vexado  
 Para o lugar onde tinha  
 O cavalo defecado  
 O duque ainda encontrou  
 Três moedas de cruzado

Aí exclamou o duque:  
 — Só pude achar estas três...  
 Disse o pobre: — Ontem, de tarde  
 Ele botou dezesseis  
 E até já tem defecado  
 Dez mil réis mais de uma vez

Enquanto ele está magro  
 Me serve de mealheiro  
 Só tenho tratado dele  
 Com babuge de terreiro  
 Porém, depois dele gordo  
 Não há quem vença dinheiro!

Disse o duque: — Meu compadre  
 Você não pode tratá-lo  
 Se for trabalhar com ele  
 Com certeza é para matá-lo...  
 O melhor que você faz  
 É vender-me este cavalo

— Meu compadre, este cavalo  
 Só posso negociar  
 Só se for por uma soma  
 Que dê bem para eu passar  
 Com toda a minha família  
 Sem precisar trabalhar

Disse o duque: — Meu compadre  
 Assim não é que se faz  
 Nossa amizade é antiga  
 Do tempo de nossos pais  
 Dou-lhe seis contos de réis!

Acha pouco? Inda quer mais?  
 — Compadre, o cavalo é seu  
 Eu nada mais lhe direi...  
 Ele, por esse dinheiro

Que agora me sujeitei  
 Para mim nem foi vendido  
 Faço de conta que dei...

O duque, pela ambição  
 Que era descomunal  
 Deu-lhe os seis contos de réis  
 Tudo em moeda legal  
 Depois, pegou no cabresto  
 Saiu puxando o animal

Quando ele chegou em casa  
 Foi gritando no terreiro:  
 — Eu sou o homem mais rico  
 Que habita no mundo inteiro  
 Porque possuo um cavalo  
 Que só defeca dinheiro

Pegou o dito cavalo  
 Botou-o na estrebaria...  
 Milho, farelo e alfafa  
 Era o que o bicho comia  
 O velho duque ia vê-lo  
 Dez, doze vezes por dia

Logo no primeiro dia  
 O duque desconfiou  
 Porque na presença dele  
 O cavalo defecou  
 E ele, remexendo tudo  
 Nem um tostão encontrou

Aí, o velho zangou-se  
 Começou logo a falar:  
 — Como é que meu compadre  
 Se atreveu a me enganar?  
 Eu quero ver, amanhã  
 O que ele vem me contar

Porém o compadre pobre  
 Bicho de quengo passado  
 Fez depressa um outro plano  
 Inda mais bem arranjado  
 Esperando o velho duque  
 Quando viesse zangado

O pobre foi na farmácia  
 Comprou uma borrachinha  
 Depois mandou encher ela  
 Com o sangue de uma galinha  
 E ficou olhando a estrada  
 Para ver quando o velho vinha

O pobre disse a mulher:  
 — Faça o trabalho direito  
 Segure essa borrachinha  
 Amarre em cima do peito  
 Para o velho não saber  
 Como o trabalho foi feito

Quando o velho aparecer  
 Na volta daquela estrada  
 Você começa a falar  
 E eu grito: — Mulher danada!  
 Quando ele aparecer  
 Eu lhe dou uma facada

Porém eu dou-lhe a facada  
 Em cima da borrachinha  
 E você fica lavada  
 Com o tal sangue de galinha  
 E eu grito: — Está danada  
 Nunca mais come farinha!

Quando ele ver você morta  
 Parte para me prender  
 Eu, então, digo pra ele:  
 — Eu dou jeito a ela viver...  
 O remédio eu tenho aqui  
 Faço para o senhor ver!

Eu vou buscar a rabeça  
 Começo logo a tocar  
 Você, então, se remexe  
 Como quem quer melhorar  
 Com pouco, diga: — Estou boa  
 Já posso me levantar

Foi-se acabando a conversa  
 E, na mesma ocasião  
 O duque veio chegando

Aí travou-se a questão:  
 O velho pegou a faca  
 Botou a mulher no chão

Aí o duque gritou  
 Quando viu a mulher morta:  
 — Você está preso, bandido!  
 E tomou conta da porta...  
 Disse o pobre: — Eu vou curá-la  
 Pra que é que o senhor se importa?

Correu, foi ver a rabeça  
 Começou logo a tocar...  
 De repente, o duque viu  
 A mulher se endireitar  
 Depois dizer: — Estou boa  
 Já posso me levantar

O duque ficou suspenso  
 De ver a mulher curada  
 Porém como estava vendo  
 Ela muito ensanguentada  
 Corregeu ela e não viu  
 Nenhum sinal de facada

O pobre,entusiasmado  
 Lhe disse: Já conheceu?  
 Quando esta rabeça estava  
 Nas mãos de quem me vendeu  
 Tinha feito muitas curas  
 De gente que já morreu...

No lugar que eu estiver  
 Não deixo ninguém morrer  
 Como eu adquiri ela  
 Muita gente quer saber  
 Mas ela me está tão cara  
 Que não me convém dizer

O duque, que tinha vindo  
 Somente propor questão  
 (Porque o cavalo velho  
 Nunca botou um tostão)  
 Quando foi vendo a rabeça  
 Quase morre de ambição

— Compadre, você desculpe  
Eu ter-lhe tratado assim...  
Agora estou mais que certo  
Que eu mesmo fui o ruim  
Mas olhe: a sua rabeca  
Só serve bem é pra mim...

Como sabe, eu sou um homem  
De muito grande poder...  
O senhor é muito pobre  
Ninguém o quer conhecer  
Perca o amor da rabeca  
Responda se quer vender...

Porque a minha mulher  
Também é muito estouvada  
Mas eu, comprando a rabeca  
Dela não suporto nada  
Se quiser teimar comigo  
Também dou-lhe uma facada!

Ela se vê quase morta  
Sente medo do castigo  
Mas eu, com esta rabeca  
Salvo ela do perigo  
E ela, daí por diante  
Não quer mais teimar comigo

Responde o compadre pobre:  
— O senhor faz muito bem  
Quer me comprar a rabeca  
Não venderei a ninguém  
Custa seis contos de réis  
Por menos, nem um vintém!

O duque, muito contente  
Disse, de si para si:  
— A rabeca já é minha  
Eu preciso a possuir...  
Ela para mim foi dada  
Ele nem soube pedir...

Pegou a rabeca e disse:  
— Vou já mostrar à mulher...  
A velha zangou-se e disse:

— Vá mostrar a quem quiser  
Eu não quero ser culpada  
Do prejuízo que houver

O senhor mesmo é um velho  
Avarento e interesseiro...  
Que é que fez do tal cavalo  
Que defecava dinheiro?  
Meu velho, dê-se a respeito  
Seja menos trapaceiro!

O duque, que confiava  
Na rabeca que comprou  
Disse a ela: — Cale a boca  
A coisa agora virou:  
Dou-lhe quatro punhaladas  
Já você sabe quem eu sou!

Ele findou as palavras  
A velha ficou teimando  
Diz ele: — Velha dos diabos  
Você inda está falando?  
Deu-lhe quatro punhaladas  
E ela ficou arquejando...

O velho duque, ligeiro  
Foi buscar a rabequinha  
Ia tocando e dizendo:  
— Acorde, minha velhinha!  
Porém a pobre da velha  
Nunca mais comeu farinha...

O duque estava pensando  
Que a mulher inda tornava  
Ela acabou de morrer  
Ele ainda duvidava  
Depois então conheceu  
Que a rabeca não prestava...

Quando ele ficou ciente  
Que a velha tinha morrido  
Botou o joelho em terra  
E deu tão grande gemido  
Que o povo daquela casa  
Ficou tudo comovido

Ele dizia chorando:  
 — Este crime hei de vingá-lo!  
 Seis contos desta rabeça  
 Com outros seis do cavalo...  
 Eu lá não mando ninguém  
 Eu mesmo quero matá-lo...

Mandou chamar dois capangas  
 E seguiu no outro dia  
 Prendeu o compadre pobre  
 Trancou-o numa enxovia  
 Para exercer a vingança  
 Da forma que pretendia

Disse ele aos dois capangas:  
 — Me faça um surrão bem feito  
 Façam isso com cuidado  
 Quero ele um pouco estreito  
 Com uma argola bem forte  
 Pra levar esse sujeito

Quando acabarem a coisa  
 Mandem este bandido entrar  
 Para dentro do surrão  
 E acabem de costurar  
 E levem para o rochedo  
 Sacudam dentro do mar

Os homens eram dispostos  
 Findaram no mesmo dia...  
 O pobre entrou no surrão  
 Pois era o jeito que havia  
 Botaro o surrão nas costas  
 Saíram numa folia...

Adiante, disse um capanga:  
 — Não aguento o rojão  
 Já estou muito cansado  
 Botemos isto no chão  
 Vamos tomar uma pinga  
 Arriemo o tal surrão  
 — Lembrou bem, meu companheiro  
 Vamos tomar a bicada  
 Falou o outro capanga  
 Respondendo ao camarada

E seguiram para a venda  
 Que ficava além da estrada

Quando os capangas seguiram  
 O preso ficou dizendo:  
 — Não caso porque não quero!  
 Me acabo aqui, padecendo!  
 A moça é milionária  
 Mas o resto eu bem estou vendo...

Foi passando um boiadeiro  
 Quando ele dizia assim  
 O boiadeiro pediu-lhe  
 — Arranje isto pra mim...  
 Eu não me abraço que a moça  
 Seja boa ou seja ruim!

Continua o fazendeiro:  
 — Eu dou-lhe, de mão beijada  
 Todos os meus possuídos  
 Que vão aqui na boiada  
 Fica o senhor como dono  
 Pode seguir a jornada

Ele, condenado à morte  
 Não fez questão, aceitou  
 Descozeu o tal surrão  
 Nele o boiadeiro entrou  
 E o pobre, morto de medo  
 Num minuto o costurou

O pobre quando se viu  
 Livre daquela enrascada  
 Montou-se num bom cavalo  
 Tomou conta da boiada  
 Saiu por ali dizendo:  
 — A mim não falta mais nada!

Os capangas nada viram  
 Que o serviço foi ligeiro...  
 Pegaram dito surrão  
 Com o pobre do boiadeiro  
 Jogaram de serra abaixo  
 Não ficou um osso inteiro!

Fazia dois ou três meses  
 Que o pobre negociava  
 A boiada, que lhe deram  
 Cada vez mais aumentava...  
 Foi ele, um dia, passear  
 Onde o compadre morava

Que quando o duque viu ele  
 De susto empalideceu:  
 — Compadre, por onde andava?  
 Só hoje me apareceu?  
 Muito me engano, ou você  
 Já é mais rico do que eu!

— Aqueles seus dois capangas  
 Voaram-me num lugar  
 Eu saí de serra abaixo  
 Até a beira do mar  
 Ali vi tanto dinheiro...  
 Quase não posso ajuntar!

Quando me faltar dinheiro  
 Eu prontamente vou ver...  
 O que trouxe não é pouco  
 Vai dando para eu viver  
 Junto com minha família  
 Passarei até morrer

— Compadre, sua riqueza  
 Diga que fui eu quem dei!  
 Mas, para recompensar-me  
 Tudo quanto lhe arrumei  
 É preciso que me bote  
 No lugar que eu lhe botei!

Disse-lhe o pobre: — Pois não!  
 Estou pronto pra lhe mostrar  
 E é mesmo com meus capangas

Nós mesmos vamos levar  
 E o surrão, de serra abaixo  
 Sou eu que quero empurrar...

O duque, no mesmo dia  
 Mandou fazer um surrão  
 Depressa meteu-se nele  
 Já cego pela ambição  
 E disse: — Compadre, estou  
 À sua disposição!

O pobre foi procurar  
 Dois cabras de confiança  
 Se fingindo satisfeito  
 Fazendo a coisa bem mansa  
 Só assim ele podia  
 Tomar a sua vingança

Saíram com o velho duque  
 Na carreira, sem parar  
 Subiram de serra acima  
 Té o mais alto lugar  
 Dali soltaro o surrão  
 Deixaro o velho embolar...

O duque ia pensando  
 De encontrar muito dinheiro  
 Porém sucedeu com ele  
 Do jeito do boiadeiro  
 Que, quando chegou embaixo  
 Não tinha um só osso inteiro...

Aprenda lá quem quiser  
 Neste mundo viver bem  
 A desmedida ambição  
 Decerto que não convém!  
 Em cima do que possui  
 Ninguém arrisca o que tem!

## Anexo C

**O ENTERRO DO CACHORRO**

Fragmento de *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros (1865-1918)

Eu vi se narrar um fato  
Que fiquei admirado:  
Um sertanejo me disse  
Que no século passado  
Viu se enterrar um cachorro  
Com honras de potentado

Um inglês tinha um cachorro  
De uma grande estimação,  
Morreu o dito cachorro  
E o inglês disse, estão:  
- “Mim enterra este cachorro,  
Inda que gaste um milhão,”

Foi ao vigário, lhe disse:  
- “Morreu cachorro de mim  
E urubu do Brasil  
Não poderá dar-lhe fim...”  
- “Cachorro deixou dinheiro?”  
(Perguntou-lhe o padre assim.)

- “Mim quer enterrar cachorro!”  
Disse o vigário: - “ô inglês,  
Você pensa que isto aqui  
É o país de vocês?”  
Disse o inglês: - “Com cachorro  
Gasto tudo, desta vez...”

“Ele, antes de morrer,  
Um testamento aprontou,  
Só quatro contos de réis  
Para o Vigário deixou...”  
Antes do inglês findar,  
O Vigário suspirou.

- “Coitado! (disse o Vigário)  
De que morreu esse pobre?  
Que animal inteligente  
E que sentimento nobre!  
Antes de partir do mundo,

Fez-me presente do cobre...”

“Leve-o para o cemitério  
Que eu vou o encomendar,  
Isto é, traga o dinheiro,  
Antes dele se enterrar,  
Que estes sufrágios fiado  
É fatível não salvar!”

E lá chegou o cachorro,  
O dinheiro foi na frente,  
Teve imponente o enterro,  
Missa de corpo presente,  
Ladainha, etc., etc.,  
Melhor do que certa gente...

Mandaram dar parte ao Bispo  
Que o Vigário tinha feito  
O enterro dum cachorro,  
O que não era direito:  
O Bispo, aí, falou muito,  
Mostrou-se mal satisfeito.

Mandou chamar o Vigário...  
- “Pronto! (o Vigário chegou)  
Às ordens, Sua Excelência!”  
O Bispo lhe perguntou:  
- “Então, que cachorro foi  
Que o reverendo enterrou?”

- “Foi um cachorro importante,  
Animal de inteligência:  
Ele, antes de morrer,  
Deixou a Vossa Excelência  
Dois contos de réis em ouro...  
Se eu errei tenha paciência!”

- “Não errou, não, meu Vigário,  
Você é um bom pastor,  
Desculpe eu incomodá-lo,



A culpa é do portador...  
Um cachorro como esse  
Se vê que é merecedor!...”

## Anexo D

**CANTIGA DE CANÁRIO PARDO**

*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, já fui navio,  
mas hoje sou escaler.*

*Já fui menino, fui homem,  
só me falta ser mulher.*

## Anexo E

**AS PROEZAS DE JOÃO GRILLO**

João Martins de Athayde

João Grilo foi um cristão  
que nasceu antes do dia  
criou-se sem formosura  
mas tinha sabedoria  
e morreu depois da hora  
pelas artes que fazia.

E nasceu de sete meses  
chorou no bucho da mãe  
quando ela pegou um gato  
ele gritou: não me arranhe  
não jogue neste animal  
que talvez você não ganhe.

Na noite que João nasceu  
houve um eclipse na lua  
e detonou um vulcão  
que ainda continua  
naquela noite correu  
um lobisome na rua.

Porém João Grilo criou-se  
pequeno, magro e sambudo  
as pernas tortas e finas  
e boca grande e beicudo  
no sítio onde morava  
dava notícia de tudo.

João perdeu o seu pai  
com sete anos de idade  
morava perto de um rio  
la pescar toda tarde  
um dia fez uma cena  
que admirou a cidade.

O rio estava de nado  
vinha um vaqueiro de fora  
perguntou: dará passagem?  
João Grilo disse: inda agora

o gadinho do meu pai  
passou com o lombo de fora.

O vaqueiro bota o cavalo  
com uma braça deu nado  
foi sair já muito embaixo  
quase que morre afogado  
voltou e disse ao menino:  
você é um desgraçado.

João Grilo foi ver o gado  
pra provar aquele ato  
veio trazendo na frente  
um bom rebanho de pato  
os pássaros passaram n'água  
João provou que era exato.

Um dia a mãe de João Grilo  
foi buscar água à tardinha  
deixando João Grilo em casa  
e quando deu fé, lá vinha  
um padre pedindo água  
nessa ocasião não tinha

João disse; só tem garapa;  
disse o padre; donde é?  
João Grilo lhe respondeu;  
é do engenho catolé;  
disse o padre: pois eu quero;  
João levou uma coité.

O padre bebeu e disse:  
oh! que garapa boa!  
João Grilo disse: quer mais?  
o padre disse: e a patroa  
não brigará com você?  
João disse: tem uma canoa.

João trouxe uma coité

naquele mesmo momento  
disse ao padre: beba mais  
não precisa acanhamento  
na garapa tinha um rato  
tava podre e fedorento.

O padre disse: menino  
tenha mais educação  
e por que não me disseste?  
oh! natureza do cão!  
pegou a dita coité  
arrebentou-a no chão.

João Grilo disse: danou-se!  
misericórdia, São Bento!  
com isto mamãe se dana  
me pague mil e quinhentos  
essa coité, seu vigário,  
é de mamãe mijar dentro!

O padre deu uma popa  
disse para o sacristão:  
esse menino é o diabo  
em figura de cristão!  
meteu o dedo na goela  
quase vomita um pulmão.

João Grilo ficou sorrindo  
pela cilada que fez  
dizendo: vou confessar-me  
no dia sete do mês  
ele nunca confessou-se  
foi essa a primeira vez.

João Grilo tinha um costume  
pra toda parte que ia  
era alegre e satisfeito  
no convívio de alegria  
João Grilo fazia graça  
que todo mundo sorria.

Num dia de sexta-feira  
às cinco horas da tarde  
João Grilo disse: hoje à noite  
eu assombro aquele padre

se ele não perdoar-me  
na igreja há novidade.

pegou uma lagartixa  
amarrou pelo gogó  
botou-a numa caixinha  
no bolso do paletó  
foi confessar-se João Grilo  
com paciência de Jó.

Às sete horas da noite  
foi ao confessionário  
fez logo o pelo sinal  
posto nos pés do vigário  
o padre disse: acuse-se;  
João disse o necessário.

Eu sou aquele menino  
da garapa e do coité;  
o padre disse: levante-se  
que já sei você quem é;  
João tirou a lagartixa  
Soltou-a junto do pé.

A largatixa subiu  
por debaixo da batina  
entrou na perna da calça  
tornou-se feia a buzina  
o padre meteu os pés  
arrebentou a cortina.

Jogou a batina fora  
naquela grande fadiga  
a lagartixa cascuda  
arranhando na barriga  
João Grilo de lá gritava:  
Seu padre, Deus lhe castiga!

O padre impaciente  
naquele turututu  
saltava pra todo lado  
que parecia um timbu  
terminou tirando as calças  
ficou o esqueleto nu.

João disse: padre é homem  
pensei que fosse mulher  
anda vestido de saia  
não casa porque não quer  
isso é que é ser caviloso  
cara de matar bebê.

O padre disse João Grilo  
vai-te daqui infeliz!  
João Grilo disse bravo  
ao vigário da matriz:  
é assim que ele me paga  
o benefício que fiz?

João Grilo foi embora  
o padre ficou zangado  
João Grilo disse: ora sebo  
eu não aliso croado  
vou vingar-me duma raiva  
que eu tive ano passado.

No subúrbio da cidade  
morava um português  
vivia de vender ovos  
justamente nesse mês  
denunciou de João Grilo  
pelas artes que ele fez.

João encontrou o português  
com a égua carregada  
com duas caixas de ovos  
João disse-lhe: oh camarada  
quero dizer à tua égua  
Uma pequena charada.

o português disse: diga;  
João chegou bem no ouvido  
com a ponta do cigarro  
soltou-a dentro escondido  
a égua meteu os pés  
foi temeroso estampido.

derrubou o português  
foi ovos pra todo lado  
arrebentou a cangalha

ficou o chão ensopado  
o português levantou-se  
tristonho e todo melado.

O português perguntou:  
o que foi que tu disseste  
que causou tanto desgosto  
a este anima agreste?  
- Eu disse que a mãe morreu;  
o português respondeu:  
Oh égua besta da peste!

João Grilo foi à escola  
com sete anos de idade  
com dez anos ele saiu  
por espontânea vontade  
todos perdiam pra ele  
outro Grilo como aquele  
perdeu-se a propriedade.

João Grilo em qualquer escola  
chamava o povo atenção  
passava quinau nos mestres  
nunca faltou com a lição  
era um tipo inteligente  
no futuro e no presente  
João dava interpretação.

um dia perguntou ao mestre:  
o que é que Deus não vê  
o homem vê a qualquer hora  
disse ele: não pode ser  
pois Deus vê tudo no mundo  
em menos de um segundo  
de tudo pode saber.

João Grilo disse: qual nada  
que dê os elementos seus?  
abra os olhos, mestre velho  
que vou lhe mostrar os meus  
seus estudos se consomem  
um homem vê outro homem  
só Deus não vê outro Deus.

João Grilo disse: seu mestre

me diga como se chama  
a mãe de todas as mães  
tenha cuidado no drama  
o mestre coça a cabeça  
disse: antes que me esqueça  
vou resolver o programa.

- A mãe de todas as mães  
é Maria Concebida;  
João Grilo disse: eu protesto  
antes dela ser nascida  
já esta mãe existia  
não foi a Virgem Maria  
oh! que resposta perdida.

João Grilo disse depois  
num bonito português;  
a mãe de todas as mães  
já disse e digo outra vez  
como a escritura ensina  
é a natureza divina  
que tudo criou e fez.

- Me responde, professor  
entre grandes e pequenos  
quero que fique notável  
por todos nossos terrenos  
responda com rapidez  
como se chama o mês  
que a mulher fala menos?

Este mês eu não conheço  
quem fez esta taboada?  
João Grilo lhe respondeu:  
ora sebo, camarada  
pra mim perdeu o valor  
tem nome de professor  
mas não conhece de nada

- Este mês é fevereiro  
por todos bem conhecido  
só tem vinte e oito dias  
o tempo mais resumido  
entre grandes e pequenos  
é o que a mulher fala menos

mestre, você tá perdido.

- Seu professor, me responda  
se algum tempo estudou  
quem serviu a Jesus Cristo  
morreu e não se salvou  
no dia em que ele morreu  
seu corpo urubu comeu  
e ninguém o sepultou?

- Não conheço quem é esse  
porque nunca vi escrito;  
João Grilo lhe respondeu:  
foi o jumento, está dito  
que a Jesus Cristo servia  
na noite em que ele fugia  
de Belém para o Egito.

João Grilo olhou para o lado  
disse para o diretor  
este mestre é um quadrado  
fique sabendo o senhor  
sem dúvida exame não fez  
o aluno desta vez  
ensinou ao professor.

João Grilo foi para casa  
encontrou sua mãe chorando  
ele então disse: mamãe  
não está ouvindo eu cantando?  
não chore, cante mais antes  
pois o seu filho garante  
pra isso vive estudando .

A mãe de João Grilo disse:  
choro por necessidade  
sou uma pobre viúva  
e tu de menor idade  
até da escola saíste...  
João disse: ainda existe  
o mesmo Deus de bondade.

- A senhora pensa em carne  
de vinte mil réis o quilo  
ou talvez no meu destino

que à força hei de segui-lo  
 não chore, fique bem certa  
 a senhora só se aperta  
 quando matarem João Grilo.

João então chegou no rio  
 às cinco horas da tarde  
 passou até nove horas  
 porém inda foi debalde  
 na noite triste e sombria  
 João Grilo sem companhia  
 voltava sem novidade.

Chegando dentro da mata  
 ouviu lá dentro um gemido  
 dois lobos devoradores  
 o caminho interrompido  
 e trepou-se num pinheiro  
 como era forasteiro  
 ficou ali escondido.

Os lobos foram embora  
 e João não quis descer  
 disse: eu dormirei aqui  
 suceda o que suceder  
 eu hoje imito arapuan  
 só vou embora amanhã  
 quando o dia amanhecer.

O Grilo ficou trepado  
 temendo lobos e leões  
 pensando na fatal sorte  
 e recordando as lições  
 que na escola estudou  
 quando de súbito chegou  
 uns quatro ou cinco ladrões.

Eram uns ladrões de Meca  
 que roubavam no Egito  
 se ocultavam na mata  
 naquele bosque esquisito  
 pois cada um de per si  
 que vinha juntar-se ali  
 pra ver quem era perito.

O capitão dos ladrões  
 disse: não fala ninguém? um respondeu; não  
 senhor  
 disse ele: muito bem  
 cuidado não roubem vã  
 vamos juntar-nos amanhã  
 na capela de Belém.

Lá partiremos o dinheiro  
 pois aqui tudo é graúdo  
 temos um roubo a fazer  
 desde ontem que estudo  
 mas já estou preparado;  
 e o Grilo lá trepado  
 calado escutando tudo.

Os ladrões foram embora  
 depois da conversação  
 João Grilo ficou ciente  
 dizendo a seu coração:  
 se Deus ajudar a mim  
 acabou-se o tempo ruim  
 sou eu quem ganho a questão.

João Grilo desceu da árvore  
 quando o dia amanheceu  
 mas quando chegou em casa  
 não contou o que se deu  
 furtou um roupão de malha  
 vestiu, fez uma mortalha  
 lá no mato se escondeu.

À noite foi pra capela  
 por detrás da sacristia  
 vestiu-se com a mortalha  
 pois na capela jazia  
 sempre com a porta aberta  
 João pensou na certa  
 colher o que pretendia.

Deitou-se lá num caixão  
 que enterravam defunto  
 João Grilo disse: eu aqui  
 vou ganhar um bom presunto;  
 os ladrões foram chegando

e João Grilo observando  
sem pensar em outro assunto.

Acenderam um farol  
penduraram numa cruz  
foram contar o dinheiro  
no claro deu uma luz  
João Grilo de lá gritou:  
esperem por mim que eu vou  
com as ordens de Jesus!

Os ladrões dali fugiram  
quando viram a alma em pé  
João Grilo ficou com tudo  
disse: já sei como é nada  
no mundo me atrasa  
agora vou para casa  
tomar um rico café.

Chegou e disse: mamãe  
morreu nossa precisão  
o ladrão que rouba outro  
tem cem anos de perdão;  
contou o que tinha feito  
disse a velha: está direito  
vamos fazer refeição.

Bartolomeu do Egito  
foi um rei de opinião  
mandou convidar João Grilo  
pra uma adivinhação  
João Grilo disse: eu vou;  
no outro dia embarcou  
para saudar o sultão.

João Grilo chegou na corte  
cumprimentou o sultão  
disse: pronto, senhor rei  
(deu-lhe um aperto de mão)  
com calma e maneira doce  
o sultão admirou-se  
da sua disposição.

O sultão pergunta ao Grilo;  
de onde você saiu?

aonde você nasceu?  
João fitou ele e sorriu  
- Sou deste mundo d'agora  
nasci na ditosa hora  
em que minha mãe me pariu.

- João Grilo, tu adivinha?  
o Grilo respondeu: não  
eu digo algumas coisas  
conforme a ocasião  
quem canta de graça é galo  
cangalha só pra cavalo  
e sêca só no sertão.

\_ Eu tenho doze perguntas  
pra você me responder  
no prazo de 15 dias  
escute o que vou dizer  
veja lá como se arruma  
é bastante faltar uma  
tá condenado a morrer.

João Grilo disse: estou pronto  
pode dizer a primeira  
se acaso sair-me bem  
venha a segunda e a terceira  
venha a quarta e a quinta  
talvez o Grilo não minta  
diga até a derradeira.

Perguntou: qual o animal  
que mostra mais rapidez  
que anda de quatro pés  
de manhã por sua vez  
ao meio-dia com dois  
passando disto depois  
à tarde anda com três?

O Grilo disse: é o homem  
que se arrasta pelo chão  
no tempo que engatinha  
depois toma posição  
anda em pé e bem seguro  
mas quando fica maduro  
faz três pés com o bastão.

O sultão maravilhou-se  
com sua resposta linda  
João disse: pergunte outra  
vou ver se respondo ainda;  
a segunda o sultão fez  
João Grilo daquela vez  
celebrizou sua vinda.

- Grilo você me responda  
em termos bem divididos  
uma cova bem cavada  
doze mortos estendidos  
e todos mortos falando  
cinco vicos passeando  
trabalham com três sentidos.

- Esta cova é a viola  
com primo, baixo e bordão  
mortas são as doze cordas  
quando canta um cidadão  
canta, toca, faz um verso  
cinco vicos num progresso  
os cinco dedos da mão.

Houve uma salva de palmas  
com vivas que retumbou  
o sultão ficou suspenso  
seu viva também bradou  
e depois pediu silêncio  
com outro desejo imenso  
a terceira perguntou.

- João Grilo, qual é a coisa  
que eu mandei carregar  
primeiro dia e segundo  
no terceiro fui olhar  
quase dá-me a tiririca  
se tirar, mais grande fica  
não míngua, faz aumentar?

- Senhor rei, sua pergunta  
parece me fazer guerra  
um Grilo não tem saber  
criado dentro da serra  
mas digo pra quem conhece

o que tirando mais cresce  
é um buraco na terra.

João Grilo vou terminar  
as perguntas do tratado  
o Grilo disse; pergunte  
quero ficar descansado  
disse o rei: é muito exato  
o que é que vem do alto  
cai em pé, corre deitado?

- Aquele que cai em pé  
e sai correndo pelo chão  
será uma grande chuva  
nos barros de um sertão;  
o rei disse: muito bem  
no mundo inteiro não tem  
outro Grilo como João.

- João Grilo, você bebe?  
João disse: bebo um pouquinho  
e disse; eu não sou filho  
de Baco que fez o vinho  
o meu pai morreu bebendo  
e eu o que estou fazendo?  
sigo no mesmo caminho.

O rei disse: João Grilo  
beber é cousa ruim;  
o Grilo respondeu: qual  
o meu pai dizia assim:  
na casa de seu Henrique  
zelam bem um alambique  
melhor do que um jardim.

O rei disse: João Grilo  
tua fama é um estrondo  
João Grilo disse: eu sabendo  
o que perguntar respondo;  
disse o rei enfurecido;  
o que tem o pé comprido  
e faz o rastro redondo?

- Senhor rei, tenho lembrança  
do tempo da minha avó

que ela tinha um compasso  
na caixa do bororó  
como este eu também ando  
fazendo o rastro redondo  
andando com uma perna só.

- João, qual é o bicho  
que passa pela campina  
a qualquer hora da noite  
andando de lamparina?  
é um pequeno animal  
tem luz artificial;  
veja o que determina.

- Esse bicho eu já vi  
pois eu tinha de costume  
de brincar sempre com ele  
minha mãe tinha ciúme  
ele andava pelo campo  
uns chamavam pirilampo  
e outros de vagalume.

O rei já tinha esgotado  
a sua imaginação  
não achou uma pergunta  
que interrompesse a João  
disse: me responda agora  
qual é o olho que chora  
sem haver consolação?

O Grilo então respondeu:  
lá muito perto da gente  
tem um outeito importante  
um moó muito doente  
suas lágrimas têm paladar  
quem não deixa de chorar  
é olho d'água de vertente.

o rei inventou um truque  
do jeito que lhe convinha  
- Vou arrumar uma cilada  
ver se João adivinha;  
mandou vir um alçapão  
fez outra adivinhação  
escondeu uma bacurinha.

- João, o que é que tem  
dentro desse alçapão?  
se não disser o que é  
é morto não tem perdão;  
João Grilo lhe respondeu:  
quem mata um como eu  
não tem dó no coração.

João lhe disse: esse objeto  
nem é manso nem é brabo  
nem é grande nem pequeno  
nem é santo nem é diabo  
bem que mamãe me dizia  
que eu ainda caía  
onde a porca torce o rabo.

Trouxeram uma bandeja  
ornada com muitas flores  
dentro dela uma latinha  
cheia de muitos fulgores  
o rei lhe disse: João Grilo  
é este o último estrilo  
que rebenta tuas dores.

João Grilo desta vez  
passou na última estica  
adivinhar uma coisa  
nojenta que se pratica  
fugir da sorte mesquinha  
pois dentro da lata tinha  
um pouquinho de xinica.

O rei disse: João Grilo  
veja se escapa da morte;  
o que tem nessa latinha?  
responda se tiver sorte;  
toda aquela populaça  
queria ver a desgraça  
do Grilo franzino e forte.

Minha mãe profetizou  
que o futuro é minha perda  
“Dessas adivinhações  
brevemente você herda;”  
faz de conta que já vi

como está hoje aqui  
parece que dá em merda.

O rei achou muita graça  
nada teve o que fazer  
João Grilo ficou na corte  
com regozijo e prazer  
gozando um bom paladar  
foi comer sem trabalhar  
desta data até morrer.

E todas as questões do reino  
era João que deslindava  
qualquer pergunta difícil  
ele sempre decifrava  
julgamentos delicados  
problemas muito enrascados  
era João que desmanchava.

Certa vez chegou na corte  
um mendigo esfarrapado  
com uma mochila nas costas  
dois guardas de cada lado  
seu rosto cheio de mágoa  
os olhos vertendo água  
fazia pena o coitado.

Junto dele estava um duque  
que veio denunciar  
dizendo que o mendigo  
na prisão ia morar  
por não pagar a despesa  
que fizera com afoiteza  
sem ninguém lhe convidar.

João Grilo disse ao mendigo:  
e como é, pobretão  
que se faz uma despesa  
sem ter no bolso um tostão?  
me conte todo o passado  
depois de ter-lhe escutado  
lhe darei razão ou não.

Disse o mendigo: sou pobre  
e fui pedir uma esmola

na casa do senhor duque  
e levei minha sacola  
quando cheguei na cozinha  
vi cozinhando galinha  
numa grande caçarola.

- Como a comida cheirava  
eu tive apetite nela  
tirei um taco de pão  
e marchei prolado dela  
e sem pensar na desgraça  
botei o pão na fumaça  
que saía da panela.

- O cozinheiro zangou-se  
chamou logo seu senhor  
dizendo que eu roubara  
da comida seu d\sabor  
só por eu ter colocado  
um taco de pão mirrado  
aproveitando o vapor.

- Por isso fui obrigado  
a pagar esta quantia  
como não tive dinheiro  
o duque por tirania  
mandou trazer-me escoltado  
pra depois de ser julgado  
ser posto na enxovia.

João Grilo disse: está bom  
não precisa mais falar;  
então pergunto ao duque:  
quanto o homem vai pagar?  
- Cinco coroas de prata  
ou paga ou vai pra chibata  
não lhe deve perdoar.

João Grilo tirou do bolso  
a importância cobrada  
na mochila do mendigo  
deixou-a depositada  
e disse para o mendigo:  
balance a mochila, amigo  
pro duque ouvir a zoada.

O mendigo sem demora  
 fez como o Grilo mandou  
 pegou sua mochilinha  
 com a prata balançou  
 sem compreender o truque  
 bem no ouvido do duque  
 o dinheiro tilintou.

Disse o duque enfurecido:  
 mas não recebi o meu;  
 diz o Grilo: sim senhor  
 e isto foi o que valeu  
 deixe de ser batoteiro  
 o tinido do dinheiro  
 o senhor já recebeu.

- Você diz que o mendigo  
 por ter provado o vapor  
 foi mesmo que ter comido  
 seu manjar e seu sabor  
 pois também é verdadeiro  
 que o tinir do dinheiro  
 represente seu valor.

Virou-se para o mendigo  
 e disse: estás perdoado  
 leva o dinheiro que dei-te  
 vai pra casa descansado;  
 o duque olhou para o Grilo  
 depois de dar um estrilo  
 saiu por ali danado.

A fama então de João Grilo  
 foi de nação em nação,  
 por sua sabedoria  
 e por seu bom coração  
 sem ser por ele esperado  
 um dia foi convidado  
 pra visitar um sultão.

O rei daquele país  
 quis o reino embandeirado  
 pra receber a visita  
 do ilustre convidado

o castelo estava em flores  
 cheios de grandes fulgores  
 ricamente engalanado.

As damas da alta côrte  
 trajavam decentemente  
 toda côrte imperial  
 esperava impaciente  
 ou por isso ou por aquilo  
 para conhecer João Grilo  
 figura tão eminente.

Afinal chegou João Grilo  
 no reinado do sultão  
 quando ele entrou na côrte  
 foi grande decepção  
 de paletó remendado  
 sapato velho furado  
 nas costas um matulão.

O rei disse: não é ele  
 pois assim já é demais!  
 João Grilo pediu licença  
 mostrou-lhe as credenciais  
 embora o rei não gostasse  
 mandou que ele ocupasse  
 os aposentos reais.

Só se ouvia cochichos  
 que vinham de todo lado  
 as damas então diziam  
 é esse o homem falado?  
 duma pobreza tamanha  
 e ele nem se acanha  
 de ser nosso convidado!

Até os membros da côrte  
 diziam num tom chocante:  
 pensava que o João Grilo  
 fosse um tipo elegante  
 mas nos manda um remendado  
 sem roupa esfarrapado  
 um maltrapilho ambulante.

E João Grilo ouvia tudo

mas sem dar demonstração  
em toda a corte real  
ninguém lhe dava atenção  
por mostrar-se esmolambado  
tinha sido desprezado  
naquela rica nação.

Afinal veio um criado  
e disse sem o fitar:  
já preparei o banheiro  
para o senhor se banhar  
vista uma roupa minha  
e depois vá na cozinha  
na hora de almoçar.

João Grilo disse: está bem;  
mas disse com seu botão:  
roupas finas trouxe eu  
dento do meu matulão  
me apresentei rasgado  
para ver nesse reinado  
qual era a minha impressão.

João Grilo tomou um banho  
vestiu uma roupa de gala  
então muito bem vestido  
apresentou-se na sala  
ao ver seu traje tão belo  
houve gente no castelo  
que quase perdia a fala.

E então toda repulsa  
transformou-se de repente  
o rei chamou-o pra mesa  
como homem competente  
consigo dizia João:  
na hora da refeição  
vou ensinar essa gente.

O almoço foi servido  
porém João não quis comer  
despejou vinho na roupa  
só para vê-lo escorrer

ante a côrte estarecida  
encheu os bolsos de comida  
para todo mundo ver.

O rei muito aborrecido  
perguntou para João:  
por qual motivo o senhor  
não come da refeição?  
respondeu João com maldade:  
tenha calma, majestade  
digo já toda a razão.

- Esta mesa tão repleta  
de tanta comida boa  
não foi posta para mim  
um ente vulgar à toa;  
desde a sobremesa à sopa  
foram postas à minha roupa  
e não à minha pessoa.

Os comensais se olharam  
o rei pergunta espantado:  
por que o senhor diz isto  
estando tão bem tratado?  
disse João: isso se explica  
por estar de roupa rica  
não sou mais esmolambado.

Eu estando esmolambado  
ia comer na cozinha  
mas como troquei de roupa  
como junto da rainha  
vejo nisto um grande ultraje  
homenagem ao meu traje  
e não à pessoa minha.

Toda corte imperial  
pediu desculpa a João  
e muito tempo falou-se  
naquela dura lição  
e todo mundo dizia  
que sua sabedoria  
igualava a Salomão.