

SOBRE O TEATRO CÔMICO DE ARIANO SUASSUNA¹

Ariano Suassuna's comic theater

Éverton de Jesus SANTOS^{2*} & Jacqueline RAMOS³

² Mestrando em Letras, Universidade Federal de Sergipe

³ Departamento de Letras de Itabaiana (DLI), Universidade Federal de Sergipe

*evertonufs2010@hotmail.com

(Recebido em 06 de novembro de 2014; aceito em 04 de setembro de 2015)

A partir das obras teatrais cômicas de Ariano Suassuna, surge a possibilidade de investigar, ao menos panoramicamente, alguns aspectos do risível na sua poética, o que se mostra, por conseguinte, como uma produtiva vertente de estudo crítico, principalmente no que diz respeito à valorização do caráter regional, folclórico e popular da comicidade nas obras que compõem nosso *corpus*. Nesse sentido, o presente trabalho tem em vista descrever e analisar, na nossa análise textual, mecanismos e funções do cômico em algumas peças, por meio de revisão bibliográfica e do embasamento teórico fundamentado em estudiosos como Freud (1977), Bergson (2007) e Bakhtin (2002), dentre outros, que contribuirão para a elaboração, no nosso estudo, de um painel sobre o riso na produção literária suassuniana, além de nos levar a apreciar o papel mais premente desse cômico, se ele é repressor, libertador ou revelador, servindo, em tese, para moralizar, criticar, além de dar a ver o contradiscurso (seja religioso, econômico, patriarcal). À guisa de conclusão, observa-se que, em seu engajamento artístico e intelectual, a produção literária suassuniana não apenas resgata o fabulário popular/oral nordestino e se entrelaça com a tradição ibérica, mas, também, com a abundância de humor, consegue fazer rir, ensinar, pregar a moral, chamando a atenção para valores de toda sorte, o que, em suma, corrobora a relevância desse escritor.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Riso; Comicidade

From the comical theatrical works by Ariano Suassuna, it emerges the possibility to investigate, at least panoramically, some aspects of the laughable in his poetic, what shows, therefore, as a productive side of the critical study, mainly with regard to the valorization of the regional character, folkloric and popular of the comicality in the works that compose our corpus. In this sense, the present article has the intention to describe and analyze mechanisms and functions of the comic in some plays, by means of bibliographical review and of the theoretical basis based in scholars as Freud (1977), Bergson (2007) and Bakhtin (2002), among others, that will contribute for the construction of a panel about laugh in the suassuniana literary production, besides that, it takes us to appreciate the most pressing function of this comic, if it is repressing, liberating or revealing, serving as, in theory, to moralize, to criticize, besides acting as a counterdiscours (be religious, economic or patriarchal). In conclusion, it is observed that, in its artistic and intellectual engagement, Suassuna's literary production not only rescues the popular fabulary/oral northeastern and intertwines with the Iberian tradition, but also with abundance of humor, produces laugh, teach, moralize, drawing attention to different values, which, in short, corroborates the relevance of Suassuna.

Keywords: Brazilian Literature; Laugh; Comic mode

¹ Este artigo congrega parte dos resultados do plano de pesquisa "O teatro cômico de Ariano Suassuna" (PIBIC/CNPq 2012-2013), que recebeu o primeiro lugar na área de Letras, Linguística e Artes do "Prêmio Iniciação Científica" no 23º Encontro de Iniciação Científica da Universidade Federal de Sergipe, em 2013.

1. INTRODUÇÃO

A partir da problemática suscitada pelo riso na literatura, somos levados a investigar de quais formas se reveste o cômico para, enfim, obter certos efeitos humorísticos em obras literárias. Nesse ensejo, o contraste com o sério permite que, diante da tragicidade e do pragmatismo que nos rodeiam, a opção pela análise crítica do risível torne-se uma possibilidade de estudo, uma vez que permite observar o que o riso revela ou tenta esconder, mas sem abandonar a fruição do próprio ato de rir. Como *corpus* da pesquisa, selecionamos quatro obras dramáticas de Ariano Suassuna, *O Santo e a Porca*, *Farsa da Boa Preguiça*, *O Casamento Suspeitoso* e *Auto da Compadecida*, nas quais objetivamos abordar, descritivamente, alguns aspectos do risível – formas e funções – através do entrelaçamento do texto literário com teorias sobre teatro e comicidade, ao mesmo tempo em que trazemos traços biográficos do escritor em tela e sua concepção do cômico.

2. A PELEJA ENTRE O POPULAR E A MASSA

O engajamento artístico e intelectual de Ariano Suassuna é notório e confesso². Sua produção literária já aponta para esse compromisso ao resgatar o fabulário popular nordestino, de caráter oral e abundante em humor, que não prescinde, entretanto, da tradição ibérica herdada. Suassuna foi também professor universitário, atuando não apenas na formação de discentes, mas promovendo o resgate das tradições populares sertanejas ao criar o Movimento Armorial, o qual contempla desde a literatura, a música e a dança, até a xilogravura, a arquitetura e o cinema. Quando secretário de cultura, criou o Circo da Onça Malhada para percorrer as cidades interioranas de Pernambuco, levando espetáculos que dão a ver a capacidade criativa e reflexiva da arte popular nordestina. Em suma, nota-se, nessa atuação de Suassuna, mais que um resgate documental: há um constante esforço na criação de espaços não só para a reflexão, mas para a própria representação e circulação artística.

Gostaríamos de citar um último evento que parece sintetizar o professor-pesquisador e o artista engajados: as “aulas espetáculos” que Suassuna apresentou em várias capitais do país e que se constituem numa verdadeira “cruzada” em favor da arte popular. “Aulas espetáculos”, porque há um momento de preleção e outro de apresentação de trabalhos de música e dança, elaborados a partir da tradição popular nordestina. “Aulas espetáculos”, porque o discurso do professor e escritor Suassuna já se constitui em espetáculo: com os hilariantes casos que vão se alinhavando e que servem de contraponto às declarações polêmicas contra a cultura de massa. Contraposta à cultura popular, a cultura de massa emerge de seu discurso como objetos industrializados, fabricados pela mídia e que, para terem ampla penetração, devem satisfazer o mínimo denominador comum, ou

² Consultamos as inúmeras entrevistas, palestras e “aulas espetáculos” que circulam pela internet (listadas nas referências), o que nos levou a essa visão do artista comprometido com sua realidade e suas injunções sociais.

seja, orientam-se pela mídia: ela – a cultura de massa – é, portanto, medíocre. Em sendo medíocre, aliena as pessoas das experiências reflexivas e cognoscitivas que a arte provoca. Assim assente, Ariano Suassuna condena publicamente, à guisa de exemplo, determinados artistas. São investidas polêmicas, que por vezes causam riso, por questionarem e desconstruírem a noção de produto cultural e de bom gosto, visto que se dirigem a ídolos e celebridades do *massmedia* como Michel Jackson, Lady Gaga e Banda Calypso. Outro ataque polêmico de Suassuna se dá em relação à teoria de Darwin, ridicularizada em prol de uma visão religiosa do mundo, da qual o escritor comunga: o catolicismo, tão presente na cultura do sertão.

Como escritor, Ariano Suassuna ganha notoriedade por suas peças cômicas, que incorporam a cultura do cordel e dos contadores de causos, as anedotas, os provérbios, enfim, todo o manancial oferecido pelo inventivo fabulário popular. No que diz respeito às fontes e influências, a crítica já assinalou que, no conjunto das obras de Ariano Suassuna, há um misto de “fé católica, intuídos moralizadores e presença do populário nordestino, através de uma técnica dramática que tem origem em Plauto, autores medievais, *Commedia dell’arte* e Calderón” (Moisés & Paes, 1980, p. 408). Pode-se ressaltar, ainda, que, na obra teatral suassuniana, sobressaem os motivos religiosos, incluindo-se aí a crítica a certos vícios como a avareza, a preguiça e o adultério, o que levaria mormente à moralidade e que, diga-se de passagem, legitimaria a ideia de salvação e bem-aventurança proposta pelo ideário cristão, ao explorar, de forma cômica, os meandros do capitalismo, da religião, da família e da moral. São principalmente esses alvos do riso que ficam evidenciados nos textos cômicos de Suassuna que selecionamos para estudo, quais sejam: *O Santo e a Porca*, *Farsa da Boa Preguiça*, *O Casamento Suspeitoso* e *Auto da Compadecida*, textos estes que, por serem dramáticos e pelo potencial risível que possuem, serão alvos da nossa investigação, a qual, por sua vez, pretende desenvolver, na análise textual que propomos, a exposição e a comparação dos modos e funções da comicidade no teatro suassuniano, que será examinado à luz de teorias e estudos como os de Freud (1977), Bakhtin (2002) e Bergson (2007).

2.1 - “ASTÚCIA É CORAGEM DE POBRE”

Em *Auto da Compadecida*, lançada em 1955, temos em Chicó o mentiroso poético, o que busca no devaneio as compensações para a frustração da vida ou, nas palavras do autor, temos o “protesto do sonho contra a injustiça”. No outro extremo, na astúcia de João Grilo, há a “coragem de pobre”, que seria resposta ativa à condição de opressão. Bastante presente em nossa cultura popular, esse tipo de personagem astucioso teve sua possível origem na cultura popular ibérica:

Pode-se dizer que as figuras [de anti-heróis] mais consagradas de “amarelinhos” ou “quengos” na literatura de cordel são as de João Grilo e Cancão de Fogo, personagens de grande importância no cenário da literatura popular, cujo predecessor remoto seria, segundo vários pesquisadores, o ibérico Pedro Malasarte, também conhecido na Espanha como

Pedro Urdemales, o espertalhão, tapeador e amoral das histórias populares de anti-heróis por excelência” (PINTO, 2008, p. 287).

Compõem-se, desse modo, o mito folclórico e a personagem literária que funcionaria, segundo Hernâni Donato, como um “repositório de sentimentos reivindicatórios” (s.d., p. 159). Nesse sentido, a astúcia seria resposta à condição de miséria, instrumento de que se vale o oprimido para circular socialmente, criando, conseqüentemente, o “lugar” social do simpático e hilariante anti-herói, capaz das mais tremendas e criativas urdiduras para burlar os obstáculos sociais.

Ao dizer que “astúcia é coragem de pobre”, Suassuna sintetiza esse personagem da tradição ibérica e da popular nordestina que se vale da astúcia para sobreviver, circular e/ou tentar ascender socialmente (não raro incluindo em seu perfil a instrumentalização da mentira). A trapaça, o roubo e a mentira parecem artifícios desesperados num quadro de miséria social, o que seria uma visão atormentadora, se não fosse cômica. Expressa-se aí um dos modos de “dar a ver” da comicidade: ao eliminar a dor (Aristóteles, 1995) ou a emoção (Bergson, 2007), cria-se um distanciamento que nos permite rir da desgraça alheia, que é também a nossa.

2.2 - O ROTO RINDO DO RASGADO

Simpatizamos com Chicó e João Grilo que vencem pelo sonho e pela astúcia; são personagens cheios de irrisão, engraçados, mas não ridicularizados. Rimos, sobretudo, por simpatia, por regozijo diante do drible de injustiças. Inversamente, os ridicularizados são aqueles que ocupam posições sociais de maior prestígio, como o padre, o político, o burguês, etc. A ridicularização, como coloca Bergson (2007), é um rebaixamento público e vexatório; um modo de a sociedade ajustar o indivíduo para o comportamento esperado. Trata-se, nesse sentido, do cômico moralizante, que reclama o restabelecimento de uma moral que foi quebrada – daí seu caráter conservador. Ora, ao ridicularizar os personagens sociais, denunciando suas contradições e seu desajuste moral, Suassuna está ridicularizando o funcionamento da nossa própria sociedade, dando a ver outra lógica de pensamento. Observemos, então, o funcionamento dessa comicidade em nosso *corpus*, as obras *O Santo e a Porca*, *Farsa da Boa Preguiça*, *O Casamento Suspeitoso* e *Auto da Compadecida*.

Como ponto de partida, começamos com aquilo que Propp define como sendo um “procedimento estilístico auxiliar que se aplica para reforçar o efeito cômico da situação, do caráter ou da trama” (1992, p. 131). Estamos falando dos nomes das personagens da comédia que, frequentemente, são, por si sós, risíveis. Em Suassuna, basta lembrar Chicó e João Grilo, Caroba, Euricão Árabe ou Euricão Engole-Cobra, Pinhão e Dodó Boca-da-Noite, a Cancachorra, o Cão Coxo e o Cão Caolho. Para além disso, a despeito desse elenco, esse mecanismo ganha destaque em outra peça, *O Casamento Suspeitoso*, na qual ocorre o seguinte diálogo:

LÚCIA - Mas Geraldo, você ainda não nos apresentou a seus amigos, tão simpáticos. Eu sou Lúcia Renata, meu primo chama-se Roberto Flávio, aqui minha mãe, Susana Cláudia.
GASPAR - Que estrago mais danado, dois nomes para cada pessoa!

(Suassuna, 2011b, p. 35-6).

Como se pode notar, a ridicularização dos nomes, por parte de Gaspar, garante certo riso proveniente da troça à alcunha das personagens, as quais, tentando imitar o estilo aristocrático de agregação de nomes ou sobrenomes para identificar a genealogia da família, garantindo-lhe pomposidade, são vítimas de troça através da inversão do alto pelo baixo e do ataque à pressuposta vaidade. Isso demonstra o trabalho de Suassuna com a linguagem, já que, no contexto acima, ao manifestar, com certa ingenuidade na fala da personagem “rústica”, a tirada cômica, isso nos leva a pensar na utilização dos nomes com o objetivo de fazer com que, desde a nomeação, os caracteres já tragam a marca do ridículo.

Se tomarmos a noção de carnavalização e de realismo grotesco teorizados por Bakhtin, falar-se-á das “formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência”, o que contribuía para o “aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica” (2002, p. 9). É, então, nesse sistema temporariamente sem regras em que servos e senhores, religiosos e leigos, virtuosos e viciosos são distribuídos de forma mais ou menos igualitária, que a visão carnavalesca do mundo prevalece: o povo se liberta das repressões oficiais, invertem-se as estruturas de poder, as relações se tornam mais abertas, e, assim, até as formas da linguagem mudam: os nomes se tornam risíveis – na mesma medida em que a obra, em si, já o é –, haja vista que se liberam os xingamentos, os apelidos, as blasfêmias, os juramentos, as grosserias, os palavrões, as obscenidades, enfim: instalam-se a degradação do sublime e a sua transposição para o baixo.

Além dos nomes das personagens, outro mecanismo que marca a identidade dramática das peças de Suassuna é o tipo cômico, ou seja, o uso de estereótipos sociais, espécie de molduras pré-fabricadas nas quais as personagens apenas se inseririam, o que corrobora o princípio de Bergson de que “pintar caracteres, ou seja, tipos gerais, é objeto da alta comédia” (2007, p. 111-2). Assim, o rico avarento, a mulher adúltera, o religioso corrupto ou muito devoto e o servo sagaz são alguns dos personagens típicos que aparecem nos quatro textos literários aqui abordados.

Nesse sentido, sabendo que, como diz Ryngaert, “a Idade Média não distinguia os gêneros” e que “Mistérios, milagres, farsas, sotias, moralidades conviviam lado a lado e não era raro que um drama religioso contivesse cenas de farsa” (1995, p. 8), tomamos algumas características do gênero farsesco elencadas por Vassalo e ampliamos o campo de visão da autora para falar das especificidades da comicidade popular de caráter cristã-medieval:

Mostra a gente do povo em seu ambiente familiar. Seus personagens, em número restrito, originam-se da vida urbana em desenvolvimento. Não estão investidos de requintes psicológicos, mas representam “condições” (marido, mulher, amante, patrão, empregado), ou tipos facilmente reconhecíveis tomados à burguesia (o comerciante, o advogado, o louco, o médico, o tolo) (Vassalo, 1983, p. 45-6).

Por conseguinte, atentamos para o que a autora destaca sobre as “condições” ou tipos, além de marcarmos o aspecto intrinsecamente popular dos textos suassunianos, sobre os quais é possível dizer também, fundamentados no próprio Suassuna, que “O personagem dramático é menos elevado do que o Trágico. Em compensação, porém, é mais *vivo* e mais humano” (2009, p. 137). Ou seja, por mais que falte a complexidade a esses personagens, bem como a superioridade e a grandiloquência, eles demonstram maior semelhança com a vida real, porque são feitos “para o povo” com o material obtido da vida do povo, despertando, com isso, a simpatia do público/leitor, na medida em que o foco, como expõe Auerbach, é o âmbito social. Com efeito, esses personagens, alegorias dos vícios, são investidos mormente de defeitos, os quais os tornam essencialmente risíveis, como é identificado na seguinte citação de Morreal:

Moral shortcomings, too, have been a standard object of laughter throughout history. The miser, the liar, the drunkard, the lazy person, the lecher, the gossip, the coward, the hypocrite – these are all stock comedic characters. [...] Indeed, in conversation we often get a laugh simply by suggesting that a person is stingier than everyone knows he is, or that he lies more, drinks more, etc.³ (1983, p. 65).

Assim, Aderaldo, o padeiro e Euricão Árabe, respectivamente das peças *Farsa da Boa Preguiça*, *Auto da Compadecida* e *O Santo e a Porca*, representam o arquétipo do avaro; já Chicó, do *Auto da Compadecida*, e Cancão, de *O Casamento Suspeitoso*, são os covardes; Joaquim Simão, da *Farsa da Boa Preguiça*, é o preguiçoso, e Clarabela, da mesma peça, é a lasciva; esta personagem, além da Mulher (do padeiro), do *Auto da Compadecida*, e de Lúcia, de *O Casamento Suspeitoso*, representam as adúlteras. Em suma, segundo Morreal (1983), todos estes sofreriam de deficiências morais e, portanto, seriam objetos de riso, objetos estes historicamente utilizados com intenção de satirizar certos costumes.

Mantendo ainda o foco nas personagens, sabe-se que um herói cômico nunca age sozinho, pois, como diz Bergson, “se o objetivo do poeta cômico é apresentar-nos tipos, ou seja, caracteres capazes de repetir-se, haveria modo melhor de fazê-lo do que mostrar-nos vários exemplares diferentes do mesmo tipo?” (2007, p. 123). Identificamos, nesse ínterim, Cancão e Gaspar (*O Casamento Suspeitoso*); Chicó e João Grilo, o Sacristão, o Padre e o Bispo (*Auto da Compadecida*); Manuel Carpinteiro, Miguel Arcanjo e Simão Pedro, Andreza, a Cancachorra, Fedegoso, o Cão Coxo, e Quebrapedra, o Cão Caolho (*Farsa da Boa Preguiça*) como sendo duplos entre si – em cada conjunto. E falamos em “duplo” em referência ao que ensina Bender (1996), quando diz que um herói cômico necessita de um cúmplice ou comparsa, enfim de um seu igual para conseguir seu objetivo. Logo, como a individualidade cede espaço à dualidade – ou à multiplicidade, como no caso do *Auto da Compadecida* e da *Farsa da Boa Preguiça* –, podemos perceber que a cristalização

³ “Também as deficiências morais têm sido um típico objeto de riso através da história. O avaro, o mentiroso, o bêbado, o preguiçoso, o lascivo, o fofoqueiro, o covarde, o hipócrita – todos eles fazem parte do estoque de personagens cômicos. [...] Realmente, na conversação, nós frequentemente rimos pela mera sugestão de que uma pessoa é mais avara do que sabemos que ela é, ou que ela mente mais, bebe mais, etc.” (Tradução nossa).

dos estereótipos ocorre concomitantemente à cumplicidade entre personagens que partilham, com frequência, os mesmos interesses.

No caso do rico avarento, notamos que Suassuna, ao menos em três das quatro peças que analisamos, retrata esse caráter, satirizando-o e fazendo cair sobre ele a moralização. Em *O Santo e a Porca*, nas páginas iniciais da edição aqui utilizada, lê-se “Imitação Nordestina de Plauto”, como subtítulo; uma referência direta à fonte em que Suassuna se baseou para construir seu texto, que pode ser tomado, portanto, como uma releitura da peça *Aulularia*, “a comédia da panela: um hilariante quiproquó entre a filha de um avarento e sua panela cheia de ouro” (D’onófrío, 2007, p. 305).

Nessa peça, baseada em Plauto, Euricão Árabe ou Euricão Engole-Cobra é um homem rude, que, a cada vez que a palavra “porca” é mencionada, parece surtar. Daí a noção de loucura por vezes utilizada pelas personagens para tentar justificar o comportamento estranho da protagonista: “Isso é um louco” (Suassuna, 2011c, p. 89) é o que diz Dodó, após um acesso de cólera de Euricão. E é por seu comportamento exagerado, repetitivo, violento e ilógico que a personagem em questão é chamada de louco. Não apenas ele, como também Aderaldo, da *Farsa da Boa Preguiça*, que, segundo sua esposa, Clarabela, estava “com o juízo perturbado” (Suassuna, 2011a, p. 236). Esses indícios de loucura sinalizam a presença não apenas do hiperbólico apego ao padrão capitalista e materialista de consumo, como também está atrelado diretamente ao pecado capital da avareza.

A principal preocupação, quiçá a única, de Euricão é a porca de madeira – cuja idade é de cerca de duzentos anos – herança que lhe foi dada pelo avô. Nela, Euricão guarda todo o dinheiro conseguido através da venda de chás caseiros no seu armazém. O intuito da personagem é garantir o dinheiro para o sustento na sua velhice, por isso, vive reclamando da carestia e da crise, além de suplicar a Santo Antônio a proteção contra os “ladrões”, “safados”, “urubus”, “assassinos”, “usurários”, “cachorros”, “criminosos”; é dessa forma que ele se refere àqueles que porventura possam ameaçar a sua fortuna escondida.

Já na *Farsa da Boa Preguiça*, os polos Bem e Mal, Pobreza e Riqueza, Ócio e Trabalho impulsionam cada Ato. Enquanto Joaquim Simão é “Poeta/ e, sendo pobre, vive contente,/ sem a sede e a doença da ambição!” (Suassuna, 2011a, p. 53), Aderaldo, por seu turno, representa os “ricos endemoninhados”, que “Pagam mal aos operários,/ oprimem os camponeses,/ acusam quem defende os pobres de ser do Mal instrumento, sopram dureza e maldade/ nos atos e pensamentos,/ dão-se à Avareza, à Luxúria,/ comem fogo, bebem Ventos!” (*idem*, p. 51).

E a avareza do rico Aderaldo Catação – cujo nome sobreleva o aspecto quase demoníaco do personagem vicioso, já que se nota o “catar cão” como um indício da maldade –, pode ficar ainda mais evidente quando Simão, mais uma vez pobre – visto que, no Segundo Ato, ele ganhara uma aposta e enriquecera, mas tudo gastara –, vai procurar trabalho na casa de Aderaldo, onde encontra

a possibilidade de ao menos fazer suas refeições. Sua função como mordomo, ou melhor, como mestre-sala, é expulsar os pobres que vão pedir esmola à porta do avarento, que diz que não vai à casa da mãe para ela não visitar a dele a fim de não desequilibrar o orçamento (Suassuna, 2011a).

Além disso, tendo chegado três pobres, cada um à sua vez, à casa de Aderaldo, ele manda dizer por Simão que não vai lhes dar nada, além de tratá-los com maus modos. Ao primeiro, que tinha um olho furado, o rico manda dizer que só lhe daria algo se pudesse furar-lhe o olho são; ao segundo, que tinha cinco filhos e que não tinha o que comer, manda dizer que não dava comida a preguiçoso; ao terceiro, que tinha não se sabe quantos filhos famintos, diz que queria ver a certidão em que constasse ser ele, Aderaldo, o pai das crianças. Como reprimenda pela ruindade e presunção, Simão Pedro, Miguel Arcanjo e Manuel Carpinteiro, os três santos travestidos de pobres, lançam-lhe a mesma praga, sintetizando a moralidade cristã, o castigo que serve para reprimir os desviantes, os pecadores e os ensimesmados: “O Diabo do inferno que persiga/ esse miserável, na comida,/ na bebida, no estudo, na dormida,/ de noite, de dia/ e no pino do meio-dia!” (Suassuna, 2011a, p. 275).

Desse modo, por mais que o involuntário e o inusitado se traduzam pelas ações e pelo comportamento contrastante com a média da sociedade, o avarento demonstra o seu potencial para a produção do risível, ainda que a privação dos gastos também viabilize as situações trágicas. Nesse ínterim, o apego ao material, ao terreno, ao financeiro, isto é, o desequilíbrio do ter, mesmo que se tenha em vista o conforto durante a velhice, tudo isso passa pelo crivo da comicidade e, ao ser exagerado, torna-se não apenas passível de punição e de correção pelo riso, mas também é capaz de ensinar e de moralizar, já que se é levado a pensar sobre os vícios e as virtudes.

Por fim, a título de ilustração, percebemos que a temática da usura aparece também num dos clássicos da literatura mundial, *Gargântua e Pantagrue*, do escritor François Rabelais. Dessa obra, retiramos uma passagem em que Pantagrue pergunta a Epistemom como são tratados, no inferno, os avarentos:

– Dize-nos somente, como lá são tratados os usurários? – Eu os vi, disse Epistemon, ocupados em procurar alfinetes enferrujados e pregos velhos nas sarjetas das ruas, como vedes fazer os mendigos deste mundo. Mas um quintal daquelas quinquilharias não vale um pedacinho de pão; e ainda há a má colheita: assim os pobres esfarrapados às vezes ficam sem comer uma migalha sequer por mais de três semanas, e trabalham noite e dia esperando a próxima feira; mas ativos e malditos como são não conseguem com esse trabalho senão ganhar alguns magros níqueis no fim do ano (Rabelais, 2009, p. 371).

Observe-se que, nesse lugar onde se castigam, sempiternamente, os pecados, tais avaros se transformam em mendigos, ou seja, lá eles são privados da riqueza terrena, como para compensar o acúmulo de capital quando em vida, e isso é feito, na obra do escritor francês, a partir de uma visão mundana da justiça divina, que distribui castigos e recompensas, que leva ao céu ou ao inferno.

Além da avareza, outro tema recorrente em Suassuna é o da mulher adúltera. Com exceção de *O Santo e a Porca*, as demais peças que analisamos possuem esse elemento, o que mostra certa invariância em relação à aparição desse tópico nesse escritor. O adultério é explorado, nesse contexto, de modo que a figura feminina apareça, frequentemente, como lasciva e indigna da confiança masculina, pois geralmente acaba por incidir no vício e no erro.

Em *Auto da Compadecida*, João Grilo diz: “todo mundo já sabe que a mulher do padeiro engana o marido” (Suassuna, 2005, p. 26). Além disso, antes de ser morta por um cangaceiro, ela se insinua para Severino, o líder do grupo armado, de modo que ele a reprime dizendo: “Vergonha é uma mulher casada na igreja se oferecer desse jeito. Aliás, já tinha ouvido falar que a senhora enganava seu marido com todo mundo” (*idem*, p. 93). Eis aí, como exemplos iniciais dessa temática, um retrato de uma típica personagem infiel, mas que não se compara, em performance, às artimanhas urdidas por Clarabela (*Farsa da Boa Preguiça*) e por Lúcia (*O Casamento Suspeitoso*).

Esta última, que namora o primo, Geraldo, com quem está prestes a casar, mantém um caso com Roberto – que se passa por primo, sem o ser. Por Roberto, ela alimenta uma paixão desmedida, adorando uns latidos que ele dá e que a deixam arrepiada. Por Geraldo, o traído, finge amor, mas lhe sente desprezo, além de querê-lo simplesmente pela riqueza que ele possui. Dessa forma, a infidelidade, ao ser descoberta por Cancão e Gaspar, passa a ser o motivo de eles tentarem impedir o casamento da vigarista com Geraldo, pois ela o engana a todo o momento, tratando-o como idiota e tolo, simples joguete – na terminologia de Bergson (2007).

No entanto, o auge da traição ainda estava para acontecer na noite de núpcias, quando Lúcia encontraria Roberto, às escondidas: “Acharei jeito de despachar aquele idiota” (Suassuna, 2011b, p. 83). Mas, desta vez, a perfídia não se consuma, uma vez que, depois de uma armadilha arquitetada por Cancão, Geraldo, o noivo traído, descobre tudo. E a partir daí, dão-se os esclarecimentos, e, assim, as punições, para uns; e os finais felizes, para outros.

No caso de Clarabela, a esposa de Aderaldo Catação, é uma mulher que conhece livros e tem erudição, mas que gosta de homens rústicos. Ela diz: “Você sabe que está ficando de novo na moda/ a gente gostar do marido?” (Suassuna, 2011a, p. 82), deixando entrever o seu caráter dado ao adultério. Momentos depois, ela se lança a Simão dizendo: “Ô Simão, se eu quisesse conseguir/ um amorzinho com você, podia?” (*idem*, p. 111). E, no último Ato dessa peça, descobrimos que ela e o Poeta – Simão – tiveram um relacionamento extraconjugal que durou alguns anos. Mas, como tivesse acabado e Aderaldo só pensasse em dinheiro sem se importar mais com as seguidas traições da mulher, ela se arranjou com um vaqueiro que não é senão o diabo Fedegoso em forma de homem. Apenas no caso de *Farsa da Boa Preguiça*, é necessário ressaltar, haveria uma compensação: o rico Aderaldo assedia Nevinha, a mulher de Simão, de forma que ele incorreria também no “pecado” do adultério se ela o quisesse – apesar de que isso não se concretiza. E, neste

caso, as traições de Clarabela seriam justificadas ou ao menos teriam a culpabilidade diminuída por estar casada com um homem não menos vicioso que ela – posto que a avareza dele servisse como a contraparte da traição da esposa.

Nas situações que viemos tratando até aqui, o que se percebe na utilização do humor que advém das peripécias das personagens, as quais se sujeitam ao poderio econômico ou à infidelidade, é que “O único intuito [moral] é fazer rir. Em todas as comédias, quando se reconhece o hábito de uma alma viciosa, esse hábito deve sujeitar o vicioso às maiores desventuras desse *hábito vicioso*”, como diz Stendhal (2008, p. 27). Desse modo, assim como a punição aos avarentos é o infortúnio da pobreza ou a morte, não muito diferente é o castigo dessas mulheres: a mulher do padeiro e Clarabela morrem, apesar de que aquela é perdoada e vai para o céu, enquanto esta vai para o purgatório; por fim, Lúcia, sua mãe e Roberto, os vigaristas, são despachados para Campina apenas com o dinheiro da passagem.

Acrescente-se que, nesse último caso, como maior punição à infidelidade decorre o fato de que, após a revelação do golpe descoberto, mas invalidado, Roberto demonstra seu verdadeiro interesse por Lúcia, como se percebe no seguinte trecho: “LÚCIA – Você não sai comigo?; ROBERTO – Ah, vá se danar! Eu lhe disse que só interessava com o dinheiro!” (Suassuna, 2011b, p. 122). Ou seja, o pagamento do adultério, assim, seria o abandono e a pobreza, a frustração e a vergonha: o mal compensando o mal.

Outro aspecto a ser abordado está relacionado à representação dos servos nas peças. Eles seriam pícaros ou malandros? Bem, se tomamos por base as considerações de Garrido Ardilla, uma novela picaresca tem as seguintes características: “realismo”, “el relato constituye la autobiografía del protagonista”, “la mayoría de los casos es narrada en primera persona”, “el relato está dirigido a un lector explícito”, “la voz narradora es irónica”; já o protagonista é um pícaro quando possui “una prehistoria ominosa que condiciona su temperamento y lo somete a un determinismo vital”, sofre “una evolución psicológica”, trata “de superar su prehistoria, de ordinario procurando el ascenso social, valiéndose de su voluntad o albedrío”⁴, é “un outsider, trotamundos desheredado que desempeña diversas profesiones”, tem na “delincuencia el principal medio de subsistencia” e se vale “del engaño en su actividad delictiva”⁵ (Garrido Ardilla, 2008, p. 226). E ainda acrescenta:

Además de esto, concuerda la crítica en reconocer que el protagonista suele ser huérfano de padre y servir a varios amos, que el texto en su desenlace presenta una narración cerrada del

⁴ “uma pré-história fatídica que condiciona seu temperamento e o submete a um determinismo vital”, sofre “uma evolução psicológica”, trata “de superar sua pré-história, de ordinário procurando a ascensão social, valendo-se de sua vontade ou arbítrio” [Traduções nossas].

⁵ “um forasteiro, caminhante abandonado que desempenha diversas profissões”, tem na “delinquência o principal meio de subsistência” e se vale “do engano em sua atividade repreensível” [Traduções nossas].

caso y una narración abierta de la vida del protagonista, y que en la obra recurren las dialécticas apariencia-realidad, avaricia-caridad y determinismo-albedrío⁶ (2008, p. 227).

Partindo também dessas peculiaridades, Candido tece sua teoria do personagem malandro, para se referir a Leonardo, protagonista de *Memórias de um Sargento de Milícias*, novela de Manuel Antônio de Almeida. Diferenciando-o do pícaro, lança mão de dizer que o malandro é uma espécie de “gênero mais amplo de aventureiro astucioso comum a todos os folclores” (2004, p. 40). Ademais, há a prática da astúcia pela astúcia e do jogo-em-si, que não se vincula a objetivos, problemas ou proveitos, ao contrário dos pícaros, além do fato de o malandro se assemelhar mais a caracteres próprios da comicidade popularesca.

Então, por não observarmos a questão da orfandade, do determinismo vital, do caminhante, da evolução psicológica, da narração em terceira pessoa, dentre outras particularidades, podemos dizer que as personagens na posição de servos das peças analisadas não seriam pícaros. Já o fato de eles terem sempre – ou quase sempre – alguns interesses em mente, seja para se safar de alguma situação, seja para ajudar aos vários amos, faz com que a astúcia não seja um mero jogo, mas uma demanda quase vital. Citemos alguns exemplos de peripécias criadas e resolvidas por esses servos.

João Grilo e Chicó, através da esperteza do primeiro, conseguem fazer com que se enterre, numa cerimônia em latim, o cachorro dos patrões; são eles que também enganam a mulher do padeiro, ao dizerem que têm um gato que “descome” dinheiro; iludem também Severino com a história da gaita de Padre Cícero; e citemos também a apoteose da peça, quando João Grilo, frente a Jesus e à Compadecida, consegue a absolvição das demais personagens, que vão para o céu, enquanto tem a permissão de voltar à terra a fim de cumprir sua missão.

Em *O Santo e a Porca*, é Caroba quem incorpora esse espírito astuto e que enreda as ações: acerta encontros, promove noivados, combina empréstimos, se disfarça para representar outras personagens e consegue fazer tudo isso tendo em vista o ganho de um pagamento em dinheiro ou em pedaço de terra para que ela possa, enfim, casar-se com Pinhão. Este, por sua vez, inteligente e desconfiado das maluquices de Euricão Árabe, assume o papel de investigador perspicaz, que consegue, por fim, elucidar o mistério do patrão.

Já em *O Casamento Suspeitoso*, a dupla Cancão e Gaspar tenta, desde o início da peça, impedir a realização do casamento de Lúcia e Geraldo antes que se corressem os banhos, pois esta era a determinação da mãe do noivo, Dona Guida. E, logo em seguida, ao descobrirem que a pressa do matrimônio era devido ao golpe que Lúcia pretendia dar no seu futuro marido rico, passam a despachar o juiz e o frade que fariam a cerimônia; fingem-se de frade e de escrivão a fim de enganar a todos e, ao final, quando revelados os maus planos da nubente, descobre-se também que

⁶ “Além disso, concorda a crítica em reconhecer que o protagonista normalmente é órfão de pai e serve a vários amos, que o texto em seu desenlace apresenta uma narração fechada do caso e uma narração aberta da vida do protagonista, e que na obra recorrem as dialécticas aparência-realidade, avareza-caridade e determinismo-arbitrio” [Traduções nossas].

tudo não passou de farsa e que nada está, de fato, consumado a não ser, dali adiante, o castigo dos viciosos e a felicidade dos benevolentes.

Para dar ainda mais respaldo à discussão acerca dessas personagens, apresentamos a relação que existe entre elas e os *zanni*, famosos servos astutos da *Comedia dell'arte*, dentre os quais o mais conhecido é Arlequim:

Quanto aos servos, temos numerosas referências sobre o papel desempenhado por dois tipos distintos: o primeiro e o segundo *zanni*. O primeiro tipo faz rir o espectador por suas sutilíssimas astúcias, por sua engenhosidade e suas respostas espirituosas e inteligentes. É arguto o suficiente para fazer intrigas, para blefar e enganar os patrões. É mordaz, mas com moderação. Já o segundo tipo de criado é insensato, confuso e tolo. Na verdade, se bem que na teoria houvesse uma distinção clara e precisa entre estes dois tipos antitéticos, na prática havia uma certa contaminação de um com o outro (Aragão, 1983, p. 65).

Deste modo, como resposta à questão referida anteriormente – se essa dupla representa os pícaros ou os malandros – ou se se encaixam na noção de *zanni*, preferimos optar por uma explicação do próprio Suassuna, que, além de falar sobre a aparição das duplas, analisa alguns traços da personalidade e do comportamento delas:

o que me interessava era novamente recriar uma tradição do teatro popular, esta circense: a que apresenta sempre ao lado de um palhaço astuto, meio maldoso e valente, um outro, bobo, ingênuo, moralista e covarde. [...] As duas duplas, João Grilo-Chicó e Cancão-Gaspar, são, assim, uma recriação da dupla circense que o povo, com seu instinto certo, batizou admiravelmente de O Palhaço e O Besta (Suassuna, 2011b, p. 24-5).

Sendo assim, são esses servos que, em grande medida, sedimentam a comicidade das peças suassunianas, na medida em que plasmam a inteligência e a criatividade num mesmo contexto. Tais personagens são, na terminologia do próprio Suassuna (2011b), os “amarelinhos” ou “quengos”, os quais são sabidos e artificiosos. Daí surgem as mais variadas situações, que são sempre artificiosas e parecem indissolúveis; mas, no fim, há sempre a recompensa pela engenhosidade e pela possibilidade de compreender a realidade com os olhos da razão, enquanto os outros estão imersos na paixão e na subjetividade.

Para encerrar nossas explanações, ressaltamos a tradição circense e a figura do palhaço, as quais são estruturantes no *Auto da Compadecida* e constantemente referidas a Ariano Suassuna pela sua desenvoltura e capacidade de fazer rir. Simbolicamente, esse saltimbanco é compreendido como “a figura do rei assassinado”, mas isso se dá pela inversão da imagem régia, visto que “a chalaça e a irreverência”, “a ausência de toda autoridade”, “o riso”, “a derrota”, “os golpes recebidos”, “o ridículo” e “a zombaria” criam o reverso da realeza. Em linhas gerais, para Chevalier & Gheerbrant, o palhaço representa a paródia encarnada, ou seja, seria uma personificação do baixo e da bufonaria (2009, p. 680).

Com essas considerações, conjecturamos que a representação do palhaço, mesmo que implícita, permeia a comicidade suassuniana, já que a superioridade do baixo (inversão) e a simplicidade são marcas das peças aqui analisadas. As tramas, os conflitos, as personagens, as

tiradas cômicas, tudo isso parece poder ser sintetizado na figura desse que é o agitador do circo e, por extensão, o espírito imbuído de risibilidade popularesca e destituído de grandeza.

Isso porque, assim como o bobo e o bufão são considerados os “saltimbancos da vida” e têm “raízes populares, ligadas às concepções de praça pública e dos palcos de teatro” (Bakhtin, 2010, p. 276-77), o palhaço seria também aquele que denuncia “todo convencionalismo pernicioso e [...] toda a ordem estabelecida (*idem*, p. 278), como nessas palavras iniciais da peça que consagrou o idealizador do Movimento Armorial: “PALHAÇO: Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade” (Suassuna, 2005, p. 15).

Nessa citação, pode-se perceber o ataque direto à Igreja, através da moralização destinada a três personagens que, na peça, pertencem a diferentes instâncias hierárquicas do clero, mas que são incluídas na denominação “canalhas”. A hipocrisia, a falsidade, a ganância, a alienação, estes são apenas alguns exemplos de alvos do palhaço, porta-voz do anseio social. E, como alvos da retórica do riso, fica explícita a crítica ao desvio comportamental esperado dos líderes religiosos, nesse caso.

2.3 - “NÃO SEI, SÓ SEI QUE FOI ASSIM”

“Esse artista é ambicioso e nada mais: afinal, sua obra não passa de uma lente de aumento que ele oferece a todos os que olham em sua direção”, diz Nietzsche (2011, p. 180). E “esse artista” pode ser Ariano Suassuna, que, através do seu teatro cômico, consegue levar ao público uma literatura que retoma histórias populares nordestinas, casos jornalísticos, peças de mamulengos, autos medievais, comédia clássica etc. Tudo isso mantendo ainda o sabor regional, folclórico e prosaico, servindo não apenas para moralizar, pois o teatro cômico de Suassuna experimenta criativamente essas tradições. Ao castigar os desvios comportamentais dos poderosos, cumpre-se também aquela função de “alívio de tensão” (Freud, 1977), porque realiza aquele desejo de justiça dos mais humildes. Regozijo ampliado pelos engenhosos e divertidos quiproquós das peças, causando admiração com os sucessos e com as razões ou as paixões, com os variados ardis e embustes, os quais, explícita ou implicitamente, voltam-se contra o vício e se enamoram da virtude.

Nesse sentido, colocamos isso em pauta por considerar – e isso a partir da recepção – as peças suassunianas um exemplo dessa literatura cômica capaz não apenas de suscitar artisticamente a hilaridade, como também de proporcionar a meditação através do riso, pregar a moral ou ir de encontro às injunções sociais, econômicas, culturais, comportamentais... Porque, através dos escritos em tela, vê-se que a busca pelo típico como sendo uma tentativa de afirmação e valorização da identidade nacional se torna também a lição trazida por ele, que tem em vista a apresentação da realidade popular nordestina como fundamento da criação, eis Suassuna, que é

Meio rei, meio palhaço, dividido entre os dois hemisférios da alma humana, exibindo o lado trágico do primeiro, escancarando o que persiste de cômico no segundo. Um

complementando o outro, os dois equilibrando-se entre si. O hemisfério rei se complementando com o hemisfério profeta; o hemisfério poeta, com o palhaço (Victor & Lins, 2007, p. 123).

Finalmente, ao vestir o boné do bufão, Suassuna reelabora a cultura popular, estabelecendo uma perspectiva que se tem mostrado pródiga na crítica às instituições socioculturais. Conservador e moralizante por um lado, o cômico também será espaço de liberdade discursiva ao colocar o astuto homem do povo como aquele que manipula os poderosos. Simpáticos e divertidos, esses “anti-heróis” representam um drible nos mecanismos de controle social: são eles que controlam as cordas deste teatro de marionetes. Em sua peleja, Suassuna reafirma a cultura popular como arte ao incorporá-la em nossa tradição letrada.

3. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aragão, Maria Lúcia de (1983). A comédia dell’arte. In: Aragão, Maria Lúcia de et al. (orgs). *Teatro sempre* (pp. 57-66). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Bakhtin, Mikhail (2002). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Annablume.
- Bakhtin, Mikhail (2010). *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. 6ª ed. São Paulo: Hucitec Editora.
- Bender, Ivo C. (1996). *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Editora Universidade/ UFRGS/ EDPUCRS.
- Bergson, Henri (2007). *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Candido, Antonio (2004). Dialética da malandragem. In: Candido, Antonio. *O direito à literatura e outros ensaios*. Coimbra: Angelus Novus.
- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain (2009). *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 24ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Coutinho, Afrânio (2004). Evolução da literatura dramática. In: Coutinho, Afrânio. *A literatura no Brasil* (pp. 10-40). 7ª Ed. São Paulo: Global.
- D’onófrío, Salvatore (2007). Teoria do drama. In: D’onófrío, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário* (pp. 278-315). São Paulo: Ática.
- Garrido Ardilla, Juan Antonio (2008). El género picaresco em la crítica literária. Michigan: Biblioteca Nuova.
- Moisés, Massaud & Paes, José Paulo (orgs.) (1980). *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.
- Morreal, John (1983). *Taking laughter seriously*. Albany: State University of New York Press.
- Nietzsche, Friedrich (2011). *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Pinto, Maria Isaura Rodrigues (2008). Doses de Quixotismo e presepadas picarescas na poesia popular no Brasil. In: Nemer, Silvia. *Recortes contemporâneos sobre o cordel*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa.
- Propp, Vladímir (1992). *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Foroni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática.

Rabelais, François (2009). *Gãrgantua e Pantagruel*. Tradução de David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia.

Ryngaert, Jean-Pierre (1995). *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes.

Stendhal (2008). *Do riso: um ensaio filosófico sobre um tema difícil e outros ensaios*. Tradução de Carlos Pestana Nunes. Portugal: Publicações Europa-América.

Suassuna, Ariano (2005). *Auto da Compadecida*. 35^a ed. Rio de Janeiro: Agir.

_____, Ariano (2009). O dramático. In: Suassuna, Ariano. *Iniciação à Estética*. 10^a ed. Rio de Janeiro, José Olympio.

_____, Ariano (2011a). *Farsa da boa preguiça*. 9^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

_____, Ariano (2011b). *O casamento suspeito*. 12^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

_____, Ariano (2011c). *O santo e a porca*. 25^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

Vassalo, Ligia (1983). O teatro medieval. In: Aragão, Maria Lúcia de et al (orgs.). *Teatro sempre* (pp. 36-47). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Victor, Adriana & Lins, Juliana (2007). *Ariano Suassuna: um perfil biográfico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.

Vídeos consultados:

TV Senado Especiais (01/08/2013) - Aula-Espectáculo - Ariano Suassuna. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=s4R89HMKSHY>>. Acesso em: 01/10/2014.

Aula Espectáculo Ariano Suassuna. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8ieVa2tVPac>>. Acesso em: 01/10/2014.

Ariano Suassuna analisa a banda Calipso. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=APeIWKVCLeK>>. Acesso em: 01/10/2014.

Ariano Suassuna _ Raízes Populares da Cultura Brasileira_parte 1. <<https://www.youtube.com/watch?v=M3MSqbE2r04>>. Acesso em: 01/10/2014.