



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS – UNIMONTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Alysson Jorge Alves de Andrade

**A DESSACRALIZAÇÃO NO *AUTO DA COMPADECIDA*: O PALHAÇO COMO
SÍMBOLO DO MOVIMENTO ARMORIAL**

**Montes Claros – MG
2024**

Alysson Jorge Alves de Andrade

**A DESSACRALIZAÇÃO NO *AUTO DA COMPADECIDA*: O PALHAÇO COMO
SÍMBOLO DO MOVIMENTO ARMORIAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários – PPGL, da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Alba Valéria Niza Silva
Linha de pesquisa: Tradição e Modernidade
Área de Concentração: Literatura Brasileira

**Montes Claros – MG
2024**



DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

MESTRANDO: Alysson Jorge Alves de Andrade

TÍTULO DO TRABALHO: **A DESSACRALIZAÇÃO NO AUTO DA COMPADECIDA: O PALHAÇO COMO SÍMBOLO DO MOVIMENTO ARMORIAL**

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Literatura Brasileira

LINHA DE PESQUISA: Tradição e Modernidade

BANCA:

Prof^ª. Dr^ª. Alba Valéria Niza Silva (Unimontes)

Prof^ª. Dr^ª. Andrea Cristina Martins Pereira (Unimontes)

Prof^ª. Dr^ª. Roberta Maria Ferreira Alves (UFVJ)

PARECER*

O candidato desenvolveu uma pesquisa de grande relevância para os estudos literários, demonstrando competência teórico crítica que atestam a aprovação dada pela banca .



Documento assinado digitalmente

ALBA VALERIA NIZA SILVA

Data: 07/02/2024 11:42:51-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^ª. Dr^ª. Alba Valéria Niza Silva (Unimontes)



Documento assinado digitalmente

ANDREA CRISTINA MARTINS PEREIRA

Data: 16/02/2024 09:26:08-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^ª. Dr^ª. Andrea Cristina Martins Pereira (Unimontes)



Documento assinado digitalmente

ROBERTA MARIA FERREIRA ALVES

Data: 07/02/2024 11:25:13-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^ª. Dr^ª. Roberta Maria Ferreira Alves (UFVJ)

Montes Claros, 06 de Fevereiro de 2024.

Em memória de Anésio Batista de Andrade, Leci Alves da Silva,
Janete Costa da Silva, Lourenço Pereira Barros e Iessa Beata da Silva.

*Se eu conversasse com Deus
Iria lhe perguntar:
Por que é que sofremos tanto
Quando viemos pra cá?
Que dívida é essa
Que a gente tem que morrer pra pagar?*
Leandro Gomes de Barros

AGRADECIMENTOS

Talvez por incoerência do destino, eu não me acho muito “bom” com as palavras, mas irei tentar, nas linhas vindouras, tecer agradecimentos às pessoas que foram minha base e acreditaram em mim para a conclusão desta etapa.

Primeiramente, gostaria de agradecer à Deus pela oportunidade de cursar e finalizar um Mestrado. Durante este período de 2 anos, minha vida, em muitos momentos, esteve de cabeça para baixo. Em meio a tanta turbulência, sou extremamente grato por estar finalizando esta etapa e pelos ótimos momentos que tive durante este tempo.

Agradecer à minha mãe Antonia. É complicado colocar em palavras o quanto a senhora me ajudou e me ajuda durante toda a minha vida. És muito mais que eu poderia pedir a Deus, porque vejo a sua luta diária tentando fazer das nossas vidas um lugar melhor e é incrível como a senhora consegue ter êxito com a sua esperança, sua gentileza e sua sabedoria. Muito obrigado por sempre me fazer acreditar e me tornar, a cada dia, uma melhor versão de mim mesmo.

Agradecer ao meu falecido pai Anésio que tinha o sonho de me ver finalizando um curso superior. Agora meu pai, estou me tornando mestre, como queria que o senhor tivesse aqui para ver o seu filho dar mais passos na direção que o senhor tanto desejava. Agradecer também à minha falecida avó Leci, que sempre me incentivava a estudar. Este trabalho é em homenagem a vocês e à madrinha Janete, padrinho Barros e Iessa: gratidão por tudo que fizeram por mim em vida e por acreditarem sempre em mim.

Agradecer, também, a minha família, principalmente minhas tias: Railda, Raquel e meu tio José Carlos, por serem fortes e terem ofertado o máximo de vocês para a família, incluindo a minha pessoa. Admiro e amo muito vocês. Agradecer também aos meus primos e primas: Sheila Dayane, David, Thiago, Débora, Paula, Rayka, Arnon, João Vitor e Ayrton, muito obrigado por me ensinarem tanto durante a infância e adolescência e por sempre se preocuparem e acreditarem em mim.

Agradecer a minha namorada, Giovana, por todo o auxílio prestado, pelo incentivo, pela compreensão e por todo o suporte sempre quando precisei. A sua visão positiva das coisas é algo que me encanta, porque você sempre acredita no melhor e no bem das pessoas. Certamente, não conseguiria concluir esta etapa sem você ao meu lado. Obrigado por tudo que fez e faz por mim, obrigado por ser o meu porto seguro dessa loucura que é o mundo e a vida.

Agradecer aos meus amigos e as minhas amigas, no entanto, para não tornar esse agradecimento gigantesco, citarei apenas alguns, mas espero que todos sintam-se abraçados

com este singelo escrito. Então, gostaria de agradecer à Luísa, por sempre me escutar e me encorajar em meus passos, por acreditar sempre no meu potencial e por sempre está ao meu lado, muito obrigado pela pessoa que você é e saiba que você representa muita coisa para mim; ao João Vitor, que é um irmão para mim, obrigado por sempre, desde criança, compartilhar comigo uma visão muito parecida da vida, te agradeço por me ajudar, sempre, a me tornar uma melhor versão de mim a partir de nossas conversas e de seus conselhos; ao Diógenes, que, também, é um irmão para mim, obrigado por estar presente nos momentos bons e ruins da vida, te agradeço por acreditar e por me influenciar ser uma pessoa melhor com teu jeito simples e calmo de viver; Agradecer ao meu mano Jônatas que, em pouco tempo, tornou-se uma pessoa extremamente importante em minha vida, te agradeço pelas conversas sobre a vida e sobre a dissertação e por ter trabalhado arduamente na revisão deste trabalho. Aproveitar a oportunidade para agradecer à Sarah, Mirelly, Gustavo e Aysla, muito obrigado por tudo que fizeram por mim e por terem me encorajado a tentar o Mestrado.

Agradecer, imensamente, a minha orientadora, a professora Dra. Alba Valéria, pois foi a pessoa que, provavelmente, tive o maior contato durante este período. Sem a senhora, nada disso seria possível. Muito obrigado por ter me ajudado tanto desde a graduação. A sua gentileza, o seu carinho e a sua orientação foram aspectos fundamentais para a realização desta pesquisa. Obrigado por ter escutado as minhas angústias, por ter me ajudado com os meus medos, por ter suportado as minhas ansiedades e pela bela parceria durante esta etapa.

Agradecer também às professoras: Ivana, Andrea, Rita e Ilca, por terem me ajudado a ser um bom professor e por incentivar o amor pela pesquisa literária. Vocês são referências para mim, principalmente por quem vocês são e por levarem à sala de aula a paixão e a importância da Literatura em nossas vidas.

Agradecer à Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES e ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários pela oferta do Mestrado e por todas as oportunidades que me proporcionou. Além disso, agradecer à CAPES, pela bolsa que possibilitou a escrita e o desenvolvimento deste trabalho.

A todos que de alguma forma fizeram parte desta caminhada comigo, gratidão por tudo!

RESUMO

O presente trabalho, intitulado *A Dessacralização no Auto da Compadecida*: o palhaço como símbolo do Movimento Armorial, tem como objetivo analisar como ocorre a dessacralização no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna (2018), bem como discorrer acerca da figura do palhaço como possível símbolo do Movimento Armorial e a sua relação com o riso. Nossa investigação adota uma abordagem metodológica que engloba as dimensões bibliográfica, histórica, crítico-social e analítica, tendo como objeto principal o auto anteriormente referido. Os principais fundamentos teóricos se baseiam em estudos de: Carlos Newton Júnior (1999; 2000), Mircea Eliade (2001), Margot Berthold (2004), Braulio Tavares (2007; 2018), Ariano Suassuna (2008; 2013; 2018), Idellete Muzart Fonseca dos Santos (2009) e Mikhail Bakhtin (2010). A dessacralização é um dos aspectos mais importantes e atuantes no *Auto da Compadecida* (2018), e essa se manifesta por meio dos seguintes personagens: Palhaço, Chicó e João Grilo, pois todos eles compartilham a origem popular, carnavalesca e circense, dado que realizam diversos comentários e ações satíricas com o intuito de subverter o ordenado social, ora tecendo críticas aos representantes litúrgicos, como o Palhaço; ora contando histórias líricas-mentirosas, como Chicó; ora aproximando as manifestações sacras e as hierofanias com o profano, como João Grilo. No entanto, no auto, a dessacralização não ocorre como uma forma de negar a fé católica de Suassuna ou o Sagrado, mas como uma maneira de tecer críticas ao ordenado religioso. Por isso, a dessacralização atua, muitas vezes, como forma de conectar o público e os leitores às manifestações sacras, visando a reflexão de que a misericórdia e o perdão são concedidos pelas figuras sacras e não por pessoas naturais e, portanto, profanas. Além disso, em nossa visão, o Palhaço é um dos símbolos do Movimento Armorial, por unir em sua essência e em sua atuação o popular (identidade carnavalesca e circense) e o erudito (poeta e cordelista), sendo, também, a representação do autor na peça.

Palavras-chave: Ariano Suassuna; Auto da Compadecida; dessacralização; Movimento Armorial; palhaço.

ABSTRACT

The present work, entitled *The Desacralization in Auto da Compadecida: the clown as a symbol of the Armorial Movement*, aims to analyze how desacralization occurs in *Auto da Compadecida* by Ariano Suassuna (2018), as well as to discuss the figure of the clown as a possible symbol of the Armorial Movement and its relation to laughter. Our investigation adopts a methodological approach that encompasses bibliographic, historical, critical-social, and analytical dimensions, with the main object being the aforementioned play. The main theoretical foundations are based on studies by Carlos Newton Júnior (1999; 2000), Mircea Eliade (2001), Margot Berthold (2004), Bráulio Tavares (2007; 2018), Ariano Suassuna (2008; 2013; 2018), Idellete Muzart Fonseca dos Santos (2009), and Mikhail Bakhtin (2010). The desacralization is one of the most important and active aspects in *Auto da Compadecida* (2018), and it manifests through the following characters: the Clown, Chicó, and João Grilo, as they all share a popular, carnival-like, and circus-like origin, engaging in various satirical comments and actions aimed at subverting social order, sometimes criticizing religious representatives, like the Clown; sometimes telling lyrical-fictional stories, like Chicó; sometimes bridging sacred manifestations and hierophanies with the profane, like João Grilo. However, in the play, the desacralization does not occur as a way to deny Suassuna's Catholic faith or the Sacred, but as a means of criticizing religious order. Therefore, desacralization often acts as a way to connect the audience and readers to sacred manifestations, aiming for reflection that mercy and forgiveness are granted by sacred figures and not by natural and thus profane beings. Additionally, in our view, the Clown is one of the symbols of the Armorial Movement, as it combines in its essence and performance the popular (carnival-like and circus-like identity) and the erudite (poet and cordelist), also being the representation of the author in the play.

Keywords: Ariano Suassuna; Armorial Movement; Auto da Compadecida; clown; desacralization.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – As três Marias visitam o túmulo do Senhor no domingo de Páscoa e são recebidas pelo Anjo.....	19
Figura 2 – <i>Adam et eve reproduction d'apres lá bible histoire</i>	23
Figura 3 – <i>Auto da Compadecida</i> : Encenação em 1956.....	47
Figura 4 – <i>A espada e o Dragão</i> , de Gilvan Samico.....	63
Figura 5 – “O Sol de Deus”, de Ariano Suassuna.....	65

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – O GÊNERO AUTO: DAS REPRESENTAÇÕES MEDIEVAIS ATÉ O <i>AUTO DA COMPADECIDA</i>	18
1.1 O INÍCIO DAS REPRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS-TEATRAIS NA IDADE MÉDIA.....	18
1.2 O GÊNERO AUTO E O SAGRADO.....	22
1.3 OS AUTOS VICENTINOS.....	28
1.4 OS AUTOS ANCHIETANOS.....	34
1.5 O TEATRO SUASSUNIANO.....	40
1.5.1 O <i>AUTO DA COMPADECIDA</i>	47
CAPÍTULO 2 – O PALHAÇO: SÍMBOLO DO MOVIMENTO ARMORIAL	57
2.1 O MOVIMENTO ARMORIAL.....	57
2.2 O PALHAÇO – ENTRE O POPULAR E O ERUDITO.....	66
2.3 O PALHAÇO ARMORIAL NO <i>AUTO DA COMPADECIDA</i>	75
2.3.1 O PALHAÇO ARMORIAL.....	80
CAPÍTULO 3 – A DESSACRALIZAÇÃO NO <i>AUTO DA COMPADECIDA</i>	84
3.1 O PALHAÇO E A DESSACRALIZAÇÃO NO <i>AUTO DA COMPADECIDA</i>	87
3.2 CHICÓ: O MENTIROSO LÍRICO.....	92
3.3 JOÃO GRILO: A PERSONIFICAÇÃO DA DESSACRALIZAÇÃO.....	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS DO AUTOR	124
REFERÊNCIAS SOBRE O AUTOR	124
REFERÊNCIAS SOBRE O <i>AUTO DA COMPADECIDA</i>	125
REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES	125

INTRODUÇÃO

O teatro é uma forma de arte tão antiga quanto a própria humanidade. Para Margot Berthold (2004), em *História Mundial do Teatro*, existem formas de representação primitivas desde os primórdios do ser humano, visto que “a transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana. O raio de ação do teatro, portanto, inclui a pantomima de caça dos povos da idade do gelo e as categorias dramáticas diferenciadas dos tempos modernos” (Berthold, 2004, p. 1). Nessa perspectiva, as reproduções teatrais possuem uma importância nos registros da evolução humana, já que as suas formas de manifestação acompanharam o desenvolvimento do ser humano.

Na Grécia, de acordo com Berthold (2004), o teatro alcançou o seu ápice, sendo uma arte social, comunal e assinalando o ponto de partida do teatro europeu que se iniciou aos pés de Acrópole, em Atenas. Assim, a Ática constitui-se como o berço dessa arte dramática e tem origens nas ações recíprocas de dar e receber, as quais estão presentes nos rituais de sacrifício, cultos e danças. O *theatron* era carregado de manifestações populares, visto que o povo e o público participavam ativamente de suas reproduções, conforme afirma Berthold (2004, p. 104): “A multidão reunida no *theatron* não era meramente espectadora, mas participante no sentido mais literal. O público participava ativamente do ritual teatral, religioso e inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas”. Portanto, o teatro grego foi um divisor de águas para a produção das peças teatrais, principalmente para as ocidentais, sendo constantemente revisitado, influenciando, assim, todos os outros períodos de destaque desta arte, seja exaltando-o, seja negando-o.

Já na Idade Média, o público demorou a conectar-se com as manifestações teatrais, visto que as dramatizações aconteciam dentro das igrejas, organizadas pelos representantes litúrgicos. Nesse momento da História, surge o auto, também conhecido por *Jeu*, que era uma denominação genérica das primeiras peças que surgiram na França no século XII. Esse gênero foi uma das formas mais populares do teatro religioso medieval e, por esse motivo, tornou-se uma das principais modalidades dramáticas medievais, principalmente a partir da Guerra dos Cem Anos, quando o gênero se diversificou e se multiplicou devido às representações regulares.

O auto, geralmente, transita entre o sagrado e o profano, dado que suas personagens alegóricas¹ e suas encenações simbolizam, muitas vezes, os anjos, os demônios, os pecados, as

¹ É importante salientar que as personagens delineadas nesses autos funcionavam como uma forma de disseminação das ideias e dos ideais que a Igreja desejava difundir. Dessa maneira, a instituição construiu uma forma de doutrinação por meio das representações artísticas-teatrais. Contudo, alguns artistas utilizaram da mesma artimanha para compor textos que criticavam o *status quo* da época.

virtudes e a santidade, fazendo que esse tenha um sentido moralizador. No entanto, esse gênero também foi utilizado na Idade Média a fim de criticar o *status quo* da época por meio das representações, de evidenciar os problemas que a Igreja possuía e de expor a hipocrisia humana ao tratar de temas sacros e profanos.

Assim, a escolha de trabalhar com o auto, nesta pesquisa, se deu a partir da escrita e apresentação do trabalho de conclusão de graduação intitulado *Figurações do Inferno e do Diabólico em O Auto da Barca do Inferno e Auto de São Lourenço*. Nesse trabalho, foi defendido que Gil Vicente utilizou as representações para tecer críticas à sociedade portuguesa do século XVI, principalmente por meio das figuras diabólicas, às quais, com o uso da sátira, conseguiu atrelar o humor às críticas sociais e morais voltadas ao povo português. Dessa maneira, no auto vicentino, as figuras diabólicas desempenharam o papel de ridicularizar e de evidenciar as hipocrisias de uma sociedade portuguesa que era dominada por um caráter religioso, conservador e nobre. Por conseguinte, o inferno é o fator inserido na representação por Gil Vicente para causar medo e pavor. As águas infernais são o lugar que a maioria dos personagens querem evitar, mostrando, de maneira pedagógica e crítica, que as atitudes de grande parte da sociedade portuguesa daquela época eram dignas de condenação.

José de Anchieta, por outro lado, em seu auto, empregou as figurações diabólicas e infernais a fim de catequizar os povos nativos em terras brasileiras. Por meio de um processo de aculturação, o autor utilizou a língua tupi para ter um maior alcance entre os povos indígenas, além de inserir alegorias que eles ainda não conheciam e com as quais não estavam familiarizados, no imaginário dos nativos; principalmente com a inserção da dualidade do Bem e do Mal: o Bem representando as ações católicas-cristãs; o Mal as atitudes, os comportamentos e os ritos dos povos nativos.

A fim de continuar trabalhando com o gênero auto, surgiu o interesse de pesquisar Ariano Suassuna a partir de uma análise realizada numa disciplina do 7º período do curso de graduação em Letras Português da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. Nessa análise, foi destacada, na peça *Auto da Compadecida*, a presença de figuras sacras e profanas, como Jesus, a Compadecida e o Diabo. Além disso, é possível perceber, no referido texto, a grande presença de hierofanias, as manifestações do sagrado, o que permite uma possível dessacralização, que é tema deste trabalho, principalmente das personagens sacras que há no texto dramático.

O termo “dessacralizar” já carrega, em si, uma dualidade, visto que o prefixo /des-/ é de origem latina e exprime ideia de afastamento e de separação; sendo assim, a dessacralização

seria o ato de afastar-se ou separar-se do Sagrado. Nesse sentido, o termo que será analisado neste trabalho não se aproxima da ideia de negação ou rejeição do Sagrado, e sim, aquele que traz o profano para mais perto do sacro e se relaciona intimamente com esse.

Ariano Vilar Suassuna nasceu em João Pessoa, na Paraíba, na antiga Nossa Senhora das Neves, no dia 16 de junho de 1927. Formou-se em direito pela Faculdade de Direito do Recife e alternou o exercício da profissão com o de professor na Universidade Federal do Pernambuco (UFPE), onde lecionou disciplinas no campo do teatro, da estética e da literatura. Não obstante a carreira acadêmica e de advogado, Suassuna tornou-se mais conhecido por sua obra artística-literária, que envolvia os teatros, os autos e a prosa de ficção. Além disso, segundo o prefácio escrito por Carlos Newton Júnior (2008), no livro *Almanaque Armorial*, Suassuna foi o fundador do Movimento Armorial, lançado no Recife no dia 18 de outubro de 1970, “com o objetivo de criar uma arte erudita brasileira a partir das raízes populares da nossa cultura², e de combater, assim, o processo de vulgarização cultural” (Newton Júnior, 2008, p. 9). O autor faleceu no dia 23 de julho de 2014, aos 87 anos.

O *Auto da Compadecida* foi publicado no ano de 1955 e, segundo o prefácio escrito por Henrique Oscar, foi encenado pela primeira vez no dia 11 de setembro de 1956, no Teatro Santa Isabel, em Recife-PE, sob direção de Clênio Wanderley. A construção do enredo dramático do auto suassuniano ocorre por meio da abordagem de peripécias que, de acordo com Aristóteles (2008), em sua *Poética*, representam a “mudança dos acontecimentos para o seu reverso, mas isto, como costumamos dizer, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade” (Aristóteles, 2008, p. 56), ou seja, ela representará o momento de uma mudança imprevista, mas verossímil no contexto da ação dramática.

A primeira peripécia que ocorre na dramatização da peça é o enterro do cachorro que, teoricamente, deixou dinheiro em seu testamento com a condição de ter seu funeral celebrado em latim. Outras duas peripécias na sequência são: um gato que, supostamente, “descome” dinheiro e um instrumento musical capaz de reviver os mortos, encontradas na segunda parte da peça. Já na última parte do auto, ocorre o julgamento dos personagens que foram mortos por Severino e o dele próprio.

Conforme a introdução da *Antologia Cordel da Compadecida*: Os poemas que deram origem ao *Auto da Compadecida*, escrita por Eduardo Miranda (2015), cada uma das peripécias

² De acordo com Aldo Bizzocchi (1999), atualmente não há como desassociar a arte erudita da arte popular, visto que a arte, de modo geral, é composta pela faceta moderna e popular, ou seja, as manifestações artísticas eruditas, produzidas atualmente, tem como base as reproduções feitas pelo povo. A intenção de Ariano Suassuna, com o Movimento Armorial, era, justamente, promover as produções populares brasileiras atribuindo-a *status* de erudita, com a finalidade de combater a vulgarização cultural.

contidas no auto suassuniano possuem aproximações com uma literatura de cordel³ diferente, fato esse também apontado por Henrique Oscar no já referido prefácio. Dessa forma, a primeira peripécia apresenta afinidades com o cordel *O Dinheiro ou O Testamento do Cachorro*, de Leandro Gomes de Barros; a segunda peripécia, com a obra *O Cavalo que Defecava Dinheiro*, também de Leandro Gomes de Barros; a terceira, com o cordel *O Castigo da Soberba*, de Anselmo Vieira de Souza e com o cordel de Silvino Pirauá Lima, intitulado *A Peleja da Alma*.

Outro aspecto muito importante no auto suassuniano é a presença da figura do palhaço como “narrador” da peça. A saga pelo perdão e pela misericórdia no *Auto da Compadecida* se inicia, justamente, com essa figura, bem como o encerramento da peça também se dá pelo seu intermédio. A presença e a escolha de uma figura como o palhaço para a função de narrador ou contador da história são importantes para analisar como ocorrem a desconstrução do sagrado no auto, a relação dessa figura com o riso e a maneira como o próprio autor se insere na dramatização.

Nesse sentido, o presente trabalho visa analisar, como objetivo geral, a maneira como ocorre a dessacralização no *Auto da Compadecida*. E na tentativa de alcançar o nosso principal objetivo, estabelecemos os seguintes objetivos específicos: 1. Discorrer acerca do gênero auto desde as representações medievais até o *Auto da Compadecida* (2018), além de evidenciar o seu vínculo com o Sagrado; 2. Dissertar sobre o Movimento Armorial e sobre o Palhaço como possível símbolo do movimento, além de abordar a relação da figura com o riso; 3. Analisar como ocorre a dessacralização no auto suassuniano.

Assim, esta investigação almejou responder à seguinte pergunta de pesquisa: como ocorre a dessacralização no *Auto da Compadecida*? Diante de tudo que foi exposto, emerge a hipótese deste trabalho: a dessacralização das figuras e dos contextos sacros acontece por meio dos personagens presentes no auto suassuniano, tais como: o Palhaço, Chicó e João Grilo. Além disso, por ser uma figura erudita e popular, o palhaço pode ser percebido como um símbolo do Movimento Armorial, criado por Suassuna.

O presente trabalho propôs, assim, a análise do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna (2018), e a metodologia utilizada é de natureza bibliográfica, histórica, crítico-teórica e analítica. De acordo com Cleber Cristiano Prodanov e Ernani Cesar de Freitas (2013), no livro

³ A literatura de cordel surgiu na Península Ibérica e recebeu esse nome por causa da maneira como os livretos eram expostos: os quais eram pendurados por uma corda, que os destinavam a uma posição privilegiada na exposição e que facilitava o interesse da população pela compra das obras. A literatura cordelista, que nasceu por volta do século XII, deriva da cultura popular medieval.

Metodologia do Trabalho Científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico, a pesquisa será bibliográfica quando:

[...] elaborada a partir de material já publicado, constituído principalmente de: livros, revistas, publicações em periódicos e artigos científicos, jornais, boletins, monografias, dissertações, teses, material cartográfico, internet, com o objetivo de colocar o pesquisador em contato direto com todo material já escrito sobre o assunto da pesquisa. Na pesquisa bibliográfica, é importante que o pesquisador verifique a veracidade dos dados obtidos, observando as possíveis incoerências ou contradições que as obras possam apresentar (Prodanov; Freitas, 2013, p. 54).

Nessa perspectiva, a pesquisa bibliográfica demonstra-se fundamental para trabalhos que tenham o enfoque literário e dramático, visto que o pesquisador deverá recorrer aos livros e aos trabalhos acadêmicos publicados acerca do objeto, bem como acerca do autor. Este método de investigação, para João José Saraiva da Fonseca (2002), em *Metodologia de Pesquisa Científica*, é importante para todo trabalho acadêmico-científico: “Qualquer trabalho científico inicia-se com uma pesquisa bibliográfica, que permite ao pesquisador conhecer o que já se estudou sobre o assunto” (Fonseca, 2002, p. 31). Então, a metodologia bibliográfica configura-se em aspecto fundamental na proposta desta pesquisa, visto que a investigação abrangeu as produções crítico-teóricas produzidas sobre o Movimento Armorial e o *Auto da Compadecida* (2018), bem como abordou, como referencial teórico, obras que versam sobre a figura do palhaço e a sua relação com o riso.

Para complementar a pesquisa bibliográfica, utilizamos o método histórico. Segundo Prodanov e Freitas (2013), nesta metodologia, o foco encontra-se na investigação de acontecimentos, notícias e teorias do passado, a fim de verificar a influência destes na sociedade atual. Para os autores, “é fundamental estudar suas raízes visando à compreensão de sua natureza e função” (Prodanov; Freitas, 2013, p. 37), ou seja, investigar as raízes de um determinado assunto é essencial para uma melhor compreensão do papel que desempenham na sociedade contemporânea. Neste trabalho, o método histórico foi fundamental para compreender a história do gênero dramático auto e do Movimento Armorial, a fim de integrá-los na proposta investigativa.

Juntamente com o método histórico, empregamos o método crítico-teórico e analítico, que consiste em estudar e analisar produções literárias com o intuito de produzir novos trabalhos acerca da obra e do autor. Nessa perspectiva, o presente trabalho divide-se em três capítulos, sendo eles: 1. O Gênero Auto: das representações medievais até o *Auto da Compadecida*; 2. O Palhaço: símbolo do Movimento Armorial; 3. A Dessacralização no *Auto Da Compadecida*.

Além dos capítulos mencionados, a presente pesquisa possui: Introdução, Considerações Finais e Referências.

No primeiro capítulo, discorreremos acerca do surgimento das representações teatrais na Idade Média, a fim de analisar, historicamente, o gênero auto e a sua relação com o Sagrado, bem como examinar, brevemente, o teatro de Gil Vicente e de José de Anchieta, para, então, discorrer acerca do caminho e da composição teatral de Ariano Suassuna, com o enfoque no *Auto da Compadecida*. Como aporte teórico deste capítulo, utilizamos principalmente os textos e as ideias de: Anatol Rosenfeld (1985), Mircea Eliade (2001), Margot Berthold (2004), Flavio García (2006), Braulio Tavares (2007; 2018), Ariano Suassuna (2008; 2013; 2018), Carlos Newton Júnior (2008), além de outros autores que contribuirão para a escrita deste trabalho. É importante salientar que, ao discorrer sobre o teatro suassuniano e o referido auto, empregamos, na maioria das vezes, as próprias reflexões de Ariano Suassuna acerca de sua obra, assim como as suas aproximações literárias e as suas escolhas para escrever o *Auto da Compadecida*.

Já no segundo capítulo, a nossa discussão volta-se para a figura do Palhaço e a sua relação com o riso, com o objetivo de analisar essa figura como símbolo do Movimento Armorial. Nesse sentido, iniciamos esse capítulo discorrendo acerca da criação do Movimento Armorial e suas características, para, depois, abordar a figura do Palhaço como o possível símbolo deste movimento. O referencial teórico do segundo capítulo é composto por: Juan Eduardo Cirlot (1992), Carlos Newton Júnior (1999; 2000), Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001), Andreia Pantano (2007), Mikhail Bakhtin (2010), Idellete Muzart Fonseca dos Santos (2009), Henri Bergson (2018) e Terry Eagleton (2020), além de outros autores que integraram o aporte teórico da presente investigação.

No terceiro e último capítulo do presente trabalho, analisamos a dessacralização no *Auto da Compadecida*, principalmente por meio dos personagens que, em nossa hipótese, são concebidos como dessacralizadores: o Palhaço, Chicó e João Grilo. Nesse sentido, utilizamos como aporte teórico para a escrita deste capítulo, principalmente, os autores: Mircea Eliade (2001), Braulio Tavares (2007; 2018), Ariano Suassuna (2008; 2013), Idellete Muzart Fonseca dos Santos (2009), Roberto Rodrigues Ferreira Filho (2010) e Terry Eagleton (2020), com o auxílio de outros autores que integraram o referencial teórico deste capítulo final.

CAPÍTULO 1 – O GÊNERO AUTO: DAS REPRESENTAÇÕES MEDIEVAIS ATÉ O AUTO DA COMPADECIDA

Discorrer acerca do teatro na Idade Média apresenta algumas dificuldades, uma vez que este representa um período nebuloso da história do mundo. Por haver rompido com alguns conceitos da antiguidade clássica, o teatro medieval é, muitas vezes, considerado inferior aos demais estilos históricos. Em consonância com esse pensamento, Margot Berthold (2004) afirma que a dinâmica das representações na Idade Média desafiou a disciplina das proporções harmoniosas e preferiu a exuberância completa, em detrimento de utilizar os padrões clássicos, que já haviam feito tanto sucesso.

Ainda segundo a autora, “É por isso que o teatro medieval é tão difícil de ser estudado, e é por isso que frequentemente ocupa um lugar inferior no certame das formas rivais do teatro mundial” (Berthold, 2004, p. 185). Dessa maneira, estudar as representações artísticas realizadas nessa época implica em estudar, também, a história do mundo ocidental, visto que elas formaram o caráter artístico-literário de muitos autores ao longo do percurso do tempo. Além disso, implica na necessidade de pesquisar acerca dos gêneros utilizados na Idade Média, especialmente o auto, e ocasiona a oportunidade de analisar a aproximação de autores contemporâneos e as suas maiores inspirações para as suas obras.

1.1 O INÍCIO DAS REPRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS-TEATRAIS NA IDADE MÉDIA

O ponto de partida para as representações teatrais medievais ocorrera no espaço clerical uma vez que essas realizações se deram, no início, no espaço das festas cristãs, estes como a Páscoa e o Natal. Sobre isso, Berthold (2004) declara que, no século IV, período anterior à Idade Média, a adoração pascoal da cruz foi celebrada pela primeira vez na igreja do Santo Sepulcro, em Jerusalém, tornando-se o marco inicial para as representações que começariam a ser reproduzidas seis séculos mais tarde.

De acordo com Anatol Rosenfeld (1985), no livro *O Teatro Épico*, em toda história do teatro há a informação de que no século IX surgiram certos *tropos* ou paráfrases que dramatizavam o encontro das Santas Mulheres com os Anjos, ao comparecerem ao sepulcro de Jesus. Berthold (2004) afirma que os *tropos* eram “cantos antifonais que conduzem ao hino de Ressurreição” (Berthold, 2004, p. 189), e descreviam, justamente, o encontro das primeiras testemunhas bíblicas, as três Marias, ao irem à manhã de Páscoa e encontrarem o sepulcro de Jesus vazio, em que havia apenas os lençóis de linho branco e um Anjo sentado. Dessa forma, Rodrigo Moraes Leite (2020), em *História do Teatro Ocidental: da Grécia antiga ao*

neoclassicismo francês, declara que o coro “era dividido em dois grupos antifonais. De um lado “ficavam os monges que representavam os anjos guardiões do santo sepulcro; do outro, um grupo de mulheres que chegavam em busca do corpo de Cristo” (Leite, 2020, p. 36).

Em seu livro, Berthold (2004) insere o diálogo cantado entre as mulheres e os anjos:⁴

*Quem quaeritis in sepulchro, o christicolae
Jesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae.
Non est hic, surrexit, sicut praedixerat.
Ite, nuntiate, quia surrexit de sepulchro*⁵
(Berthold, 2004, p. 189).

Segundo Rosenfeld (1985), essa pequena narração foi ampliada com a inserção de uma cena no mercado em que as três Marias transitavam a caminho do sepulcro, e em que compravam os produtos necessários para embalsamar o corpo de Jesus. O autor ainda afirma que, no decorrer dos séculos, essa ampliação atingiu um ponto em que a cena no mercado foi transformada por meio do acréscimo de mais personagens, e a passagem tornou-se mais popular, ocupando, conseqüentemente, mais tempo que o canto inicial. Assim, iniciaram-se as representações artísticas-teatrais no interior das igrejas. A imagem a seguir ilustra uma representação do ato do encontro entre as três Marias e o Anjo no sepulcro de Jesus.



Figura 1 – As três Marias visitam o túmulo do Senhor no Domingo de Páscoa e são recebidas pelo Anjo. Miniatura do Benedictional de St. Ethelwold, Escola de Winchester, c. 970 – Coleção do Duque de Devonshire. (Berthold, 2004, p. 187).

⁴ A autora afirma que essa forma de *tropo* de Páscoa encontra-se em um manuscrito de São Galo, datado de 950, em conexão com os *tropos* de Tutilo e com a versão de Limoges, situada na França.

⁵ A quem buscais no sepulcro, ó cristãos?
Jesus de Nazaré crucificado, ó celícolas.
Não está aqui, ressuscitou, como tinha predito.
Ide, anunciai que ressuscitou do sepulcro.
Tradução por Paulo Sérgio de Vasconcellos
(Berthold, 2004, p. 189)

A imagem ilustra o exato momento em que as três Marias, à direita, chegam ao túmulo de Jesus e são recebidas pelo Anjo sentado no sepulcro vazio. À esquerda, há a representação dos guardas adormecidos. A posição do Anjo ressalta a importância dessa figura sacra em relação às mulheres e aos guardas, já que ele está no centro da ilustração e que os outros personagens estão posicionados nas margens da gravura. Tanto a imagem quanto o *tropo* destacam a ação do Anjo em relação às mulheres, visto que, no diálogo cantado, a figura relata que Jesus ressuscitou e solicita ao grupo de mulheres que anunciassem a sua volta. Em vista disso, na ilustração, observa-se a posição do braço direito do Anjo em um sinal que remete à bênção e/ou exortação às três Marias.

Rodrigo Morais Leite (2020) declara que o “drama cristão primitivo surgiu a partir do desenvolvimento adquirido pela liturgia católica na celebração da páscoa (*SIC*), momento simbolicamente ligado à paixão, morte e ressurreição de Jesus Cristo” (Leite, 2020, p. 35), ou seja, a representação dos evangelhos, que se originaram nas artes plásticas, adentrou de forma enfática no campo das encenações teatrais, tornando o altar das igrejas o cenário para a realização das dramatizações.

Após alguns séculos, no século XII, surgiu a necessidade de que as representações artísticas outrora reproduzidas nas Igrejas alcançassem um público maior, e envolvessem, desse modo, pessoas que não estivessem em contato tanto com os dogmas quanto com as narrativas presentes na cultura católica-cristã. Assim, nessa transição, as encenações deslocaram-se do âmbito clerical, e passaram a ser feitas em locais que podiam abranger pessoas em maior quantidade, estas, assim, deixaram de ser um prolongamento do ofício religioso (Rosenfeld, 1985), embora ainda tratassem de temas voltados à religião e as suas celebrações, com o intuito de angariar mais adeptos para aquela fé.

Em decorrência da saída do teatro do espaço religioso, esse passou a ser reproduzido no pórtico, ou seja, o teatro, em um movimento semilitúrgico, não abandonou completamente o templo. No entanto, essa transição, segundo Rosenfeld (1985), teve diversas implicações tanto na mudança do espaço das encenações quanto na própria língua oficial das representações. Nessa perspectiva, para o autor, as peças deslocaram-se para o adro da igreja, o texto passou do latim para a língua nacional de cada país, e o evangelista fora substituído por um patriarca que, no início de cada cena, narrava os eventos intermediários.

Essa transferência de espaço e de língua possibilitou que o teatro medieval adquirisse uma certa singularidade, tornando-se aspecto importante na construção das artes cênicas e da arte de modo geral. Nesse sentido, para Berthold (2004), a chegada das representações no pátio

da igreja e, até mesmo, nas praças e nos mercados fez com que as encenações medievais ganhassem originalidade ao se inserirem no meio da vida cotidiana. Para a autora:

Quando a igreja abriu suas portas e deixou o drama escapar para a confusão e animação da cidade, o fato significou mais do que um simples aumento de espaço. A próspera população da cidade apoderou-se com dedicado fervor do drama, esta nova forma de auto expressão agradável a Deus e que crescia de forma cada vez mais exuberante (Berthold, 2004, p. 212).

O século XIII trouxe consigo diversas mudanças importantes para o desenvolvimento das representações artísticas-teatrais medievais. Nesse momento, Jesus Cristo, que até então era apenas um símbolo mencionado nas reproduções, passou a ser representando por um ator que atuava com falas. Sendo assim, de acordo com Berthold (2004), a cerimônia dramática ampliou-se para a representação adaptada livremente. Com essa evolução e desenvolvimento, começaram a surgir cenas que envolviam figuras como Pilatos e os soldados que precediam o ato das três Marias⁶. Nessa perspectiva:

Com esse acréscimo de novas cenas, o espaço destinado à dramatização teve de ser proporcionalmente ampliado. Enquanto o encontro de Jesus e Maria Madalena ainda podia acontecer junto ao altar ou ao Santo Sepulcro. [...] Todos os aspectos necessários à representação eram especificados no início e identificados por cenários e acessórios apropriados. A simultaneidade da ação e as áreas utilizadas determinaram o futuro palco de todo o teatro medieval – seja em forma de uma disposição espacial sobre uma superfície inteira reservada à representação, seja de uma justaposição ao longo de uma passarela estreita (Berthold, 2004, p. 196).

O teatro medieval ganhava cada vez mais corpo durante as representações relacionadas à Páscoa. Essas reproduções foram imprescindíveis para o desenvolvimento gênero teatral, uma vez que, a todo momento, os governantes e as igrejas investiam em melhores produções.

Assim, as encenações passaram a ser representadas, organizadas e financiadas por grêmios e corporações da população europeia, fazendo com que essas reproduções saíssem de vez do âmbito eclesiástico ou, no mínimo, se desvinculassem da organização administrada pela própria igreja ou pelo corpo clerical. Para Berthold (2004), o caminho da “celebração litúrgica ao espetáculo teatral, que a Igreja havia encetado e incentivado, fundia-se agora com o da ascendente população urbana europeia, que, nos séculos seguintes, determinaria o curso da História, e, dessa forma, também o aspecto do teatro ocidental” (Berthold, 2004, p. 203). Essa separação e transição de organizadores e financiadores foi um dos fatores que possibilitaram a popularização e/ou surgimento do gênero auto.

⁶ Conforme exposto na página 14, este ato refere-se ao encontro das três Marias com o Anjo no sepulcro de Jesus após a sua ressurreição.

1.2 O GÊNERO AUTO E O SAGRADO

Com a evolução das representações teatrais medievais, surgiram diversos temas e gêneros, tais como: o mistério, que, de acordo com Flavio García (2006), em *Copilaçam de estudos vicentinos – I*, é o mais antigo dos gêneros com representações religiosas que valiam-se das passagens bíblicas para a escrita de seu enredo; o milagre, peças curtas que representavam, geralmente, as vidas dos santos, as quais eram acompanhadas por personagens mais humanizadas e mais próximas ao público; o teatro profano, que associava-se, sobretudo, ao cômico e originou-se das tradições populares; a farsa, representação sucinta que tinha o intuito de produzir o riso a partir dos exageros da vida cotidiana; a *sotie*, peça muito curta em que os personagens, bobos ou loucos, criticavam as autoridades; as moralidades, representações de cunho alegórico com temas moralizadores.

Nesse sentido, Flavio García (2006) afirma que “Com a evolução das encenações, os temas e os tratamentos variaram, e a manifestação passou a apresentar diferentes especificidades, subdividindo-se em gêneros” (García, 2006, p. 14). Desse modo, o gênero auto, ponto importante desta reflexão, está intrinsecamente relacionado com o gênero mistério, já que o mistério francês mais antigo conhecido, encenado e publicado, no século XII, é o *Jeu D’Adam*, cuja tradução é *Auto de Adão*, segundo Anatol Rosenfeld (1985). Então, pode-se entender que o gênero dramático auto incorpora, em sua composição, como em outros casos, outros gêneros: como o mistério. Isso também ocorreu com as moralidades em Gil Vicente, por exemplo. Assim, é justamente com o início das representações genéricas francesas que surgiram as encenações chamadas de *Jeu*⁷, como, por exemplo, o *Jeu D’Adam*, que originou o gênero dramático auto. Nessa perspectiva, García (2006) explica que “*Jeu* significava drama, entretanto, mais tarde, aplicar-se-ia também às primeiras comédias. Ainda hoje, em francês, diz-se *jouer une pièce*⁸ ou fala-se do *jeu des acteurs*”⁹ (García, 2006, p. 15).

O *Jeu D’Adam* é uma peça que contém três partes: a queda de Adão e Eva, o assassinato de Caim e Abel e o anúncio dos profetas, que sinalizava a chegada do Messias. O autor é desconhecido, todavia, marca uma história que trata do pecado e da redenção prometida à humanidade (Berthold, 2004). A próxima figura ilustra uma representação de Adão e Eva na história da bíblia.

⁷ O termo significa, também, “jogar” e, por isso, no século XII, relacionou-se com a representação. Ao longo dos séculos, ainda permanece tanto o sentido de “jogo” quanto o de representação teatral.

⁸ O termo se refere a “jogar uma peça”, ou seja, representar e/ou encenar uma peça de teatro.

⁹ Esse termo é referente à “atuação”.

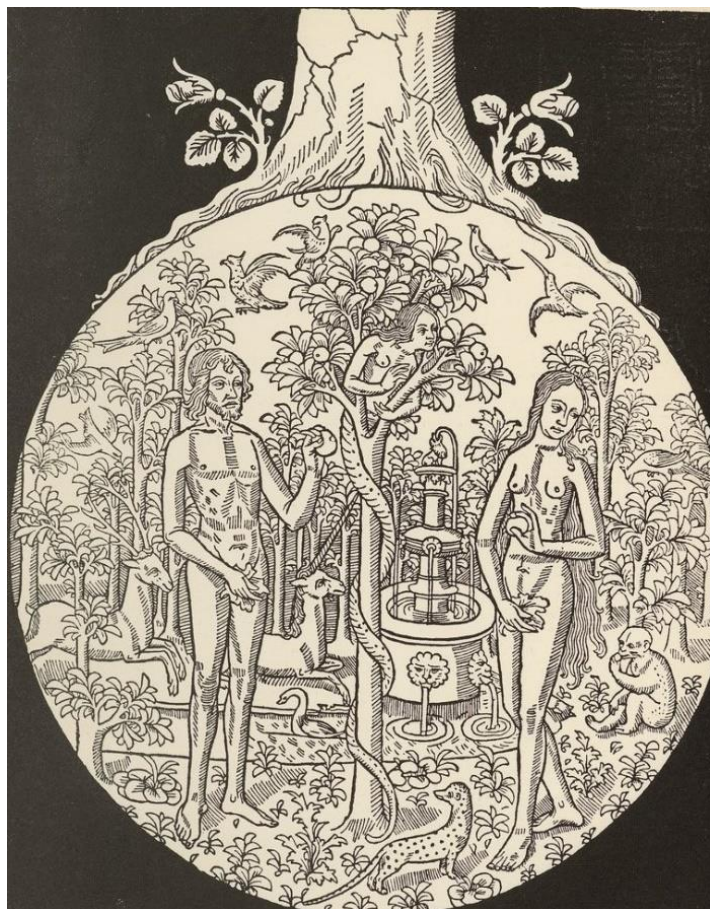


Figura 2 – *Adam et Eve reproduction d'apres lá bible histoire, d'Antoine Verard tiré par Frazier-Soye (1923)*¹⁰.

Nessa ilustração, há a presença de Adão e Eva antes de sua “queda”, ou seja, antes de comerem o fruto proibido por Deus. A imagem refere-se à primeira parte do auto. Destaca-se nessa, no centro da ilustração, a representação do mal: um ser híbrido, meio serpente, meio humano, enrolado em uma árvore com a face voltada para Eva. Essa postura, nos permite inferir que Eva é quem cederá, como em *Jeu D'Adam*, ao discurso da figura maléfica e comerá primeiro o fruto proibido por Deus, sendo seguida por seu companheiro Adão nesse ato de desobediência. Ato que provoca a ira Divina e a expulsão de ambos do paraíso.

A importância dessa obra vai além do texto dramático e literário, ela também é importante pela forma e pelo lugar de encenação da peça: o palco simultâneo. Para Rosenfeld (1985):

Existia na Idade Média uma espécie de palco sucessivo, constituído por uma série de carros, cada qual com cenários diversos que representavam lugares diferentes. Os carros sucediam-se, parando um depois do outro em pontos determinados para em cada um ser apresentada uma das cenas da peça. [...] A grande invenção do teatro medieval foi a cena simultânea, usada a partir do século XII. [...] O palco simultâneo

¹⁰ Reprodução de Adão e Eva da história da Bíblia, por Antoine Verard desenhada por Frazier-Soye.

corresponde de maneira estupenda à forma épica do teatro medieval (Rosenfeld, 1985, p. 47-48).

O surgimento do palco simultâneo foi fundamental para a criação de representações teatrais mais dinâmicas na Idade Média, e contribuiu valorosamente para o desenvolvimento das encenações.

É importante salientar a dinâmica que o palco simultâneo proporciona às encenações da época, principalmente se tratando da temporalidade e do espaço que permeia representação teatral. Sobre esse aspecto, Rosenfeld (1985) diz que essa estratégia corresponde, exatamente, ao cunho épico da reprodução artística medieval, uma vez que a ação, dentro do enredo, já aconteceu e o futuro foi antecipado, visto que tudo é simultâneo na relação de eternidade dentro da obra. Para o autor, esse tipo de palco, em seu próprio conceito, transmite uma mensagem além da própria dramatização. Esse espaço teatral demonstra que o “aqui e agora espaço-temporal já não é só um decurso terreno; é, simultaneamente, algo que sempre foi e algo que se cumprirá no futuro; é, em última análise, eterno. [...] A imagem sensível desta concepção é o palco simultâneo” (Rosenfeld, 1985, p. 48-49).

Desse modo, com o passar dos anos, o teatro medieval evoluía continuamente tanto em relação aos enredos como na própria produção e reprodução dos autos. Um exemplo disso, conforme podemos observar em *Jeu D'Adam*, é que havia outros textos basilares para as encenações, e, assim, o texto dramático evoluía, paulatinamente, adquirindo uma melhor estrutura e um enredo inédito, utilizando não só bases bíblicas, mas, também, a construção de dramatizações que, mesmo voltadas às reproduções religiosas, abordavam aspectos da sociedade medieval. Sobre esse aspecto, Margot Berthold (2004) declara que:

A ‘irrupção do mundo’ manifestou-se não apenas num estilo mais realista de representação, mas nos figurinos e no surgimento de elementos farsescos e grotescos dentro da dramatização na igreja, revelando-se também em referências tópicas e na crítica de acontecimentos contemporâneos, que se tornaram um elemento do teatro europeu no século XII (Berthold, 2004, p. 203).

Portanto, não existiram apenas representações de passagens bíblicas, mas também outras representações ligadas ao catolicismo-cristão de modo geral. Assim, as encenações abordavam gradativamente esses assuntos que, mesmo relacionados à religiosidade, passaram a ter um enredo dramático voltado ao que estava acontecendo na sociedade naquela época, no lugar das reproduções de encenações de passagens bíblicas. Por exemplo, neste contexto, cujo foco social eram As Cruzadas, o teatro reverbera essa preocupação: com as expedições militares organizadas pela Igreja Católica no período entre os séculos XI e XIII, no Oriente Médio. A

missão dessas expedições era conquistar a Terra Santa, com o objetivo de tomar Palestina e Jerusalém, reforçando, assim, o dogmatismo católico cristão.

A exemplo disso, surgiu, no século XII, o *Antichristo de Tegernsee*, de autor desconhecido. O auto fora representado por clérigos e, presume-se que este fora reproduzido em espaço aberto. O texto fora escrito em latim e, apesar de suas preocupações políticas, preservou-se o caráter oratório da representação eclesiástica (Berthold, 2004).

No texto do auto de Tegernsee, as cenas que denotam acontecimentos voltados ao Anticristo são precedidas por encenações ligadas ao declínio do Império Romano e do triunfo do Império Germânico. Para Berthold (2004), a peça reflete, justamente, o apogeu do espírito das Cruzadas durante a época do imperador Frederico I, conhecido como Barbarossa.

Acerca da relação do gênero auto com o sagrado, utilizando o texto do *Antichristo de Tegernsee* como referência, Berthold explica sobre o que se tratava o enredo do texto:

À primeira parte do texto, altamente patriótica e tópica, segue-se o verdadeiro auto do Anticristo. Logo que o imperador germânico deposita sua coroa e cetro, o falso Messias aparece. Apoiado pela Hipocrisia e pela Heresia, toma o poder, em parte por meio do terror e em parte por meio de subornos. O *Rex Teutonicus* resiste, mas até mesmo ele é finalmente convencido por falsas curas milagrosas. A *Synagoga* também se submete ao Anticristo. Quando o Anticristo, porém, torna-se suficientemente audacioso, no auge de seu poder, para se atrever a anunciar “*pax et securitas*”, Deus o fulmina com um raio. A *Ecclesia* recupera as honras que lhe são devidas. À frente de todos os participantes, que incluem até mesmo os Profetas, ela entra pelas portas abertas da igreja ao som dos sinos e do canto comunitário do *Te Deum* (Berthold, 2004, p. 203).

Portanto, a partir do resumo realizado por Berthold (2004), percebe-se que o texto tratava inteiramente de tópicos relacionados à política e, principalmente, à religião dominante no espaço e da época em questão. A relação de oposição do Anticristo com Deus dita o tom para as representações teatrais medievais, mesmo que isso não se tratasse da representação de alguma passagem do evangelho católico-cristão. Dessa maneira, a dualidade sacra e profana se tornará o ponto principal dos autos na Idade Média.

Mircea Eliade (2001), no livro intitulado *Sagrado e Profano: a essência das religiões*, afirma que a primeira definição atribuída ao sagrado é que este opõe-se ao profano. Essa dualidade está intrinsecamente relacionada com o surgimento das representações medievais, uma vez que essas reproduções focavam nos aspectos do sagrado em contraposição aos aspectos do profano, como, por exemplo, no *Auto de Tegernsee*, onde as ações do Anticristo opõem-se à Jesus Cristo. A própria palavra que nomeia a peça já representa, por si mesma, uma dualidade: /Anti-/ – prefixo com noção de oposição – Cristo – figura a quem se opõe. Logo, a noção de sagrado parte do mesmo viés que as representações artísticas medievais.

Em relação a essa oposição, ainda de acordo com Eliade (2001), o termo *hierofania* tem como significado “algo de sagrado se nos revela” (Eliade, 2001, p. 17), ou seja, a manifestação do sagrado se dá, primeiramente, em um mundo profano, aparecendo para pessoas comuns. Desse modo, há a consideração de que o sagrado é algo que não faz parte de nosso mundo natural, por isso, as manifestações sacras, bem como as suas representações, seriam algo de uma ordem diferente, de uma realidade que não pertence ao nosso mundo natural e profano, visto que “o sagrado se manifesta sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades ‘naturais’ (Eliade, 2001, p. 16). Um exemplo disso são os palcos simultâneos montados para as representações medievais citados anteriormente. Neles, inseriam-se aspectos sagrados em relação aos profanos e/ou mundanos para evidenciar as passagens em que tinham a ocorrência sacra, como em *Jeu D’Adam*, em que, de acordo com Berthold (2004), o palco era montado de uma forma que o Paraíso era em cima de um tablado elevado, e do outro lado ficava a Boca do Inferno em um palanque inferior.

Assim, pode-se compreender que a manifestação do sacro será em uma realidade que não poderá ser a do “cotidiano”, ela acontecerá em uma nova realidade, como nas representações medievais, uma vez que quando há a ocorrência do sagrado, o ambiente e o objeto tornam-se pertencentes a uma realidade mística, fantástica e insólita.

Um exemplo dessas ocorrências nas reproduções medievais foram os *tropos*¹¹. Desse modo, Eliade (2001) declara que o homem apenas tomará conhecimento do sagrado quando esse se manifestar, uma vez que o sagrado é absolutamente diferente do profano. Por esse motivo, nos *tropos*, as mulheres passaram a ter conhecimento do episódio de uma manifestação sacra no instante em que viram o Anjo sentado no sepulcro. Ademais, há de se relacionar algo que não está presente nos *tropos* do século IX, mas que convém apontar: não foi a primeira vez que as três Marias presenciaram a manifestação do sagrado, uma vez que elas viveram perto da maior ocorrência sacra, apontada por Eliade (2001), para um cristão, que é a encarnação de Deus em Jesus.

Tal crença cristã justifica a demora para que as pessoas, na época medieval, interpretassem a figura de Jesus nas reproduções artísticas. Dessa maneira, essa concepção está relacionada com outro aspecto presente desde o início das representações medievais, como pode-se observar em *Jeu D’Adam*, em que, na terceira parte do auto, há a anunciação da chegada

¹¹ Manifestação artística na qual apresentavam, frente a frente, na representação medieval, o Anjo – figura sacra – e as três Marias – figuras terrenas, conforme exposto nas páginas 13 e 14.

do Messias, momento em que ocorre, então, a hierofania máxima, de acordo com a teoria apontada por Eliade (2001).

A relação com a chegada e/ou anunciação de um Messias, ou de um Deus encarnado está atrelada à ideia de poder, uma vez que é uma manifestação de um poderio divino em um ambiente profano. Sobre esse aspecto, Eliade (2001) afirma que “para os primitivos, como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência. [...] Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia” (Eliade, 2001, p. 18), ou seja, para os povos primitivos e pré-modernos, toda e qualquer manifestação do sagrado estará relacionada com amostragens do poder divino, o sacro transmuta a realidade em sua aparição, fazendo com que a dualidade sagrada e profana tenham como base o real e o irreal; o místico e o natural.

Um exemplo dessa demonstração de poder sagrado está presente no *Auto de Tegernese*, onde o Anticristo, após ter atingido o seu ápice de força e tornar-se muito ambicioso, é finalizado por Deus com um raio. Dessa forma, pode-se compreender que, nesse auto, a manifestação do sagrado é também uma reafirmação do poder de Deus, o auto é utilizado a fim de compartilhar, sobretudo, a mensagem da onipotência divina católica-cristã.

Portanto, o gênero auto sempre esteve imbricado com a concepção de sagrado, não somente pelo fato das representações artísticas-teatrais medievais tratarem de assuntos voltados à religião católica-cristã, mas, propriamente, pela maneira de como elas abordam esses assuntos: apresentando a relação de poder da manifestação do sagrado, transmutando o espaço profano e natural para algo sacro e místico, anunciando e/ou celebrando a encarnação de Deus (sagrado) no homem (profano).

É importante salientar, também, a própria dualidade sacra e profana, a qual surge nos autos da Idade Média, visto que essa oposição é abordada, inclusive, como um gênero dramático-literário: os teatros profanos. De acordo com Flavio García (2006), o teatro profano surge em oposição àquele que almeja à ascese, sendo relacionado, na maioria dos casos, ao cômico e às tradições populares. Esse gênero do auto, por si só, abordava o sagrado de forma jocosa, a fim de dessacralizar e de desmitificar os temas sacros da época por meio da sátira e da ironia. A *sotie*, outro gênero da época, também é centrada no gênero cômico: era uma peça curtíssima “na qual as personagens, supostamente loucas ou representando bobos, aproveitam de sua aparente condição débil para fazerem críticas às variadas autoridades” (García, 2006, p. 22).

Todas essas manifestações apontam para a relação intrínseca que há entre o gênero auto, o sagrado, o profano e, conseqüentemente, a dessacralização, proporcionando, assim, oportunidade para diversos autores criarem diferentes enredos dramáticos voltados a esses pontos.

Nesse sentido, analisaremos, nos próximos tópicos, o teatro de Gil Vicente e de José de Anchieta. A escolha de analisar especificamente esses dois autores partiu da concepção de que Gil Vicente foi um dos maiores responsáveis pela difusão do gênero auto na Idade Média, principalmente de reproduções teatrais em português: manifestações nas quais foram estabelecidas técnicas e abordagens de temas explorados, posteriormente, por muitos outros autores, incluindo José de Anchieta e o próprio Ariano Suassuna. A justificativa de análise do teatro anchietano emerge da compreensão de que o gênero auto é a primeira manifestação artística-literária em território brasileiro após a chegada dos europeus, razão que torna o seu teatro importante para um estudo que disserte acerca dessa temática.

1.3 OS AUTOS VICENTINOS

De acordo com Flavio García (2006), as reproduções do teatro medieval demoraram a atingir a Península Ibérica por causa das proibições reais. O autor afirma que essas reproduções chegaram primeiro à Espanha católica que se ocupava com o teatro religioso, principalmente por meio dos autos pastoris. Em Portugal, destacaram-se os *momos*, peças familiares e burlescas, e Gil Vicente, marcando a origem do teatro português.

Atualmente, existem duas vertentes sobre a criação do teatro em Portugal: a primeira é referente àqueles que acreditam que havia um teatro e/ou representações teatrais antes de Gil Vicente; a segunda é referente àqueles que afirmam que o teatro português se iniciou com Gil Vicente. Dessa forma, a indagação a seguir faz-se pertinente: houve teatro em Portugal antes de Gil Vicente? Massaud Moisés (2013), respondendo a uma questão semelhante, em seu livro *A Literatura Portuguesa*, afirma que:

[...] É possível que sim, em consonância com o que ia no resto da Europa, mas não subsistem provas documentais. Só sabemos da existência de breves representações de caráter cavaleiresco, religioso, satírico ou burlesco, que receberam o nome de momos, arremedilhos e entremezes (Moisés, 2013, p. 54).

Para Benjamin Abdala Júnior e Maria Aparecida Paschoalin (1990), no livro *História Social da Literatura Portuguesa*, as origens do teatro português partem de algumas manifestações artísticas, como: os jograis remedadores, cuja função era imitar pessoas, realizados na corte e em praça pública; os *momos*, apresentações mascaradas fundamentadas na

mímica, que eram uma prática comum durante o reinado de D. João II; o arremedilho, algo parecido com uma farsa curta, que visavam criticar os costumes; o entremez, que era uma encenação entreato; e os mistérios e milagres, que eram representações breves de teor religioso encenadas, principalmente, em datas como Natal e Páscoa, sendo comuns no restante da Europa, conforme abordamos anteriormente. Não obstante, Abdala Júnior e Paschoalin (1990) afirmam que todos esses tipos de representações foram importantes e fundamentais para a criação do teatro vicentino.

A fim de responder ao questionamento levantado anteriormente, nos basearemos nos estudos de José Augusto Cardoso Bernardes (2001), nos quais ele alega que:

Não há, porém, a possibilidade de confundir o carácter avulso, improvisado e confinadamente histriónico dos momos, entremeses e outras manifestações afins com os textos literariamente estruturados e intencionalmente representáveis que Gil Vicente começou a produzir depois de 1502 (Bernardes, 2001, p. 62).

Embora existam reproduções anteriores ao teatro vicentino, partimos do pressuposto que foi a partir de Gil Vicente que o teatro português foi criado e consolidado, sendo um ponto de partida para as representações portuguesas que vieram a seguir. Por isso, “se se tiver em conta a necessária distinção entre drama (texto escrito) e teatro (a representação), não é difícil admitir que Gil Vicente é o primeiro autor de textos dramáticos tal como hoje os concebemos na tradição escrita” (Bernardes, 2001, p. 62). No entanto, não se pode afirmar que antes de Gil Vicente não existiram representações artísticas voltadas à encenação, como também ocorreu em toda a Europa.

A trajetória de Gil Vicente se inicia em 7 de junho de 1502, com o *Monólogo do Vaqueiro* (Auto da Visitação). De acordo com Ferreira, em *História da Literatura Portuguesa*, “A importância deste monólogo resulta de ser a primeira composição teatral de Gil Vicente, e a primeira do teatro português. Embora imitado do espanhol Juan del Encina, já acusa no autor o engenho que tão alto subiria em muitas obras posteriores” (Ferreira, 1949, p. 211). Assim, o *Monólogo do Vaqueiro* (Auto da Visitação), que fora declamado em castelhano, marca o início da trajetória de sucesso de Gil Vicente, apresentando-o por causa do nascimento do futuro D. João III. Após a declamação do auto, Gil Vicente foi convidado para recitar o monólogo nas festas de Natal. Não obstante, conforme Massaud Moisés (2013, p. 54), “Em lugar de o fazer, encena outra peça. De tema semelhante: Auto Pastoril Castelhana”. Foi dessa maneira que Gil Vicente passou a representar e a escrever autos para a corte portuguesa da época.

Durante a sua trajetória teatral, o português escreveu peças baseadas em inúmeros temas e compostas em diferentes estruturas, das quais, segundo Massaud Moisés (2013), poucas foram

publicadas. Ainda segundo o autor, é de conhecimento que Gil Vicente preparava uma edição de suas obras, mas a morte findou os planos do poeta português. Por conseguinte, dois de seus filhos, Luís Vicente e Paula Vicente, completaram o desejo antigo do pai e publicaram, em 1562, a *Compilaçam de Toda las Obras de Gil Vicente*. Contudo, Massaud Moisés (2013) reitera que a publicação “[...] procedeu defeituosamente, não só omitindo peças que devem ter existido [...], como também alterando o manuscrito em mais de um ponto” (Moisés, 2013, p. 55), ou seja, os filhos não completaram o desejo original de seu pai, mas alteraram e deixaram algumas peças de fora da Compilação.

Sobre esse assunto, Bernardes (2001) afirma que “podemos fazer ideia de quanto os textos que hoje conhecemos se afastam da lição inicial e, por conseguinte, da vontade do autor” (Bernardes, 2001, p. 63). Um dos motivos apontados para a falta de documentos e para o desvio dos escritos originais de Gil Vicente na Compilação foi a censura imposta pelo Santo Ofício, em 1551. Segundo Joaquim Ferreira (1949), quando o cardeal infante D. Henrique fora o inquisidor geral, foi formado um índice proibitório, e nele se mencionava os títulos dos livros cujas leituras ocasionavam penas graves. O índice foi formado devido ao medo da reforma e do luteranismo. Desse modo, textos de Gil Vicente entraram na lista do índice, impossibilitando a publicação na íntegra.

No entanto, o poeta português não era um pré-reformista ou compartilhava do luteranismo e tampouco era discípulo de Lutero, conforme afirma Abdala Júnior e Paschoalin (1990):

Gil Vicente, crítico dos costumes, estava longe de expressar (ou propor) a rebelião dos reformistas protestantes. Esses se opuseram à Igreja porque estavam imbuídos de um espírito antropocêntrico fortalecidos e apoiados pela burguesia. Gil Vicente não se identifica com os valores da burguesia (Abdala Júnior; Paschoalin, 1990, p. 28).

Mesmo que as representações e os escritos de Gil Vicente teceram críticas à Igreja, principalmente aos frades, ele não se encaixara como um representante do luteranismo, visto que o seu discurso crítico e satírico era voltado aos costumes da sociedade portuguesa, como afirmam as autoras: “O pensamento cristão e a crítica aos costumes não chegam a se constituir uma bipolaridade: a crítica existe em função do pensamento cristão” (Abdala Júnior; Paschoalin, 1990, p. 28). As críticas que estão no discurso de Gil Vicente por meio das peças são mais relacionadas a Erasmo do que a Lutero, uma vez que o poeta português tinha ideias parecidas com as do holandês.

Atualmente, é conhecido que Gil Vicente escreveu 46 (quarenta e seis) peças teatrais. Segundo Bernardes (2001), dos 46 (quarenta e seis) autos hoje conhecidos, 15 (quinze) são

escritos integralmente em português, 12 (doze) em castelhano e 19 (dezenove) são bilíngues, sendo o português a língua mais utilizada. A frequência do castelhano não surpreende, visto que Gil Vicente era um poeta palaciano, e, naquela época, o castelhano era uma língua de prestígio. O autor ainda aponta que o poeta português utilizou um dialeto particular: o saiguês, um dialeto da região de Sayago, próximo a Salamanca.

Assim, Gil Vicente combinou línguas e dialetos. O autor também utilizou o latim em diversos trechos de seus autos, criou um universo vasto, e uma cultura linguística muito importante para a época, já que cada dialeto ou língua serviam para uma função específica em suas representações: seja para alcançar o “público mais elevado da corte portuguesa” ou para caracterizar personagens. O dramaturgo pensava na forma e no contexto em que empregaria as diferentes línguas e dialetos, para os seus diversos propósitos. Dessa forma, o plurilinguismo polifônico vicentino foi uma das armas utilizadas para recriar os retratos da sociedade portuguesa da época.

Um exemplo de texto no qual há o uso do plurilinguismo vicentino é o *Auto da Barca do Inferno* (2012), que foi encenado pela primeira vez no ano de 1517, na câmara portuguesa. Nessa peça, o autor, em vários momentos, utiliza passagens em latim, conforme mostra o exemplo a seguir:

CORREGEDOR - Hou! *Videtis que petatis!*
*Super jure mjestatis*¹²
Tem vosso mando vigor?

DIABO - Quando éreis ouvidor
*Non ne accepistis rapina*¹³?
Pois ireis pela bolina
Onde nossa mercê for
(Vicente, 2012, p. 98).

O autor empregava o plurilinguismo como um recurso tanto estilístico quanto discursivo, já que ele utilizava outros idiomas quando desejava reforçar uma mensagem e/ou criticar um determinado comportamento da sociedade portuguesa da época. Nesse excerto, por exemplo, o autor inseriu o latim a fim de dirigir uma crítica aos oficiais de justiça portugueses, pois o latim utilizado é a vertente bárbara¹⁴, variedade da língua latina com a qual o autor, no

¹² Hou! Vede o que pede!

Pensas que estás acima do direito de majestade?

¹³ Acaso não recebestes propina?

¹⁴ Para Oswaldo Antônio Furlan (2006), o latim bárbaro era um conjunto de fórmulas latinas, mais ou menos corretas, que se misturavam com vocábulos de outras línguas – como a galaico-portuguesa – na forma alatinada ou não, presentes em documentos notariais da Idade Média.

auto, ironiza a linguagem jurídica. Essa variante linguística está presente em quase toda a obra de Gil Vicente, exceto no *Auto da Glória*.

Além do plurilinguismo, outros aspectos se destacam em sua obra, como, por exemplo, a sátira e o lirismo. A sátira do teatro vicentino, segundo Bernardes (2001, p. 73), “trata-se, neste caso, de uma sátira positiva, com a constante proposta de alternativas possíveis à realidade satirizada”, visto que essa zombaria tinha como referência a realidade da sociedade portuguesa da época, por isso, Gil Vicente conseguia adicionar propostas de realidades alternativas àquela em que estava imerso. Dessa maneira, “Não perdoou nada. Acreditando na função moralizadora do teatro, colocou em cena fatos e situações que revelam a imoralidade dos frades [...]” (Abdala Júnior; Paschoalin, 1990, p. 28). Seguindo essa linha de raciocínio, Massaud Moisés (2013) declara que o teatro vicentino:

[...] não perdoa qualquer classe, povo, fidalguia ou clero. Obra de moralista, põe em prática o lema do castigat ridendo mores (rindo, corrige os costumes), realizando o princípio de que a graça e o riso, provocados pelo cômico baseado no ridículo e na caricatura, exercem ação purificadora, educativa e purgadora de vícios e defeitos (Moisés, 2013, p. 58).

A fim de criticar e recriar, em suas obras, a realidade portuguesa de seu tempo, Gil Vicente utilizou da sátira como uma ferramenta de manifestação perante à sociedade portuguesa de sua época, uma vez que o autor acompanhou e assistiu de perto as transformações pelas quais Portugal passara devido às Grandes Navegações, isso, de certa forma, o inspirou a escrever suas moralidades e suas farsas. O Parvo, personagem recorrente nos autos de Gil Vicente, é um dos maiores símbolos da sátira vicentina:

PARVO – Hou, homens dos breviários,
rapinastis coelhorum
*et pernis perdiguorum*¹⁵
e mijais nos campanários!

CORREGEDOR – Anjos, não seiais contrários,
Pois não temos outra ponte!

PARVO – *Beleguinis ubi sunt?*¹⁶
*Ego latinus macairos*¹⁷
(Vicente, 2012, p. 102).

¹⁵ Recebestes como propinas coelhos e pernas de perdizes.

¹⁶ Onde estão os beleguins? – Os beleguins são quem deverão entregar o Procurador e o Corregedor aos arrais da barca do inferno.

¹⁷ Este verso não tem uma tradução exata, entretanto pode significar que o Parvo disse que fala o latim muito bem ou que ele é um imbecil falando latim.

No *Auto da Barca do Inferno*, o Parvo é a representação do povo português plebeu e ignorante. Nesse trecho, ele imita os modos de duas autoridades – Corregedor e Procurador – por meio da linguagem latina e gestual de ambos os personagens. Além disso, o Parvo chama os representantes da justiça portuguesa de ladrões de galinhas e/ou perdizes, a fim de ressaltar a corrupção que havia nesse setor na época. Desse modo, a sátira vicentina exercerá um papel fundamental na composição dos autos, pois se trata de um modo de criticar e de representar a burguesia portuguesa a ela mesma, uma vez que os teatros vicentinos eram apresentados à corte. No exemplo acima, os insultos do Parvo desqualificam o Corregedor e o Procurador, demonstrando àquela parcela da sociedade que o povo português, considerado ignorante pela burguesia, estava ciente dos crimes cometidos pelas autoridades, sobretudo, aos pobres e à plebe portuguesa, dado que eles foram acusados pelo Parvo de aceitarem propina e roubarem galinhas, ou seja: de roubarem o povo.

O lirismo de Gil Vicente também está ligado à realidade portuguesa do início do século XVI. Segundo Bernardes (2001), esse é um modo literário que pressupõe o discurso de primeira pessoa com as consequências e as implicações semânticas que dele ocorrem. Então, o lirismo do poeta português está presente seja em conjunto com a sátira complementando-a: “Em Gil Vicente, o lirismo converte-se numa atitude sistemática perante o real, assumindo, em relação à sátira, uma função complementar, na medida em que lhe confere um sentido corretivo (Bernardes, 2001, p. 67-68). O lirismo atua com a sátira para conferir aos espectadores e aos leitores um sentimento corretivo, pois o ser humano é seu objeto de reflexão e preocupação. Um dos maiores exemplos do lirismo vicentino é o *Auto da Alma*:

ALMA – Anjo que sois minha guarda,
olhai por minha fraqueza
terrenal:
seja de toda a parte resguardada,
que não arda
a minha preciosa riqueza
principal.
Ficai sempre ao redor,
porque vou temerosa
da contenda.
Ó precioso defensor,
por favor,
vossa espada luminosa,
me defenda!
Tende sempre a mão sobre mim,
que temo tropeçar
e cair
(Vicente, 2012, p. 115).

O *Auto da Alma* versa, sobretudo, acerca da tentação e utiliza o lirismo como meio para expressar as dores, as confusões, os medos e as vontades do ser humano. A alma, protagonista do auto e sinédoque do homem, enfrenta uma batalha interna a partir da argumentação do Diabo e do Anjo: a figura diabólica a influência em seguir os seus desejos mundanos, enquanto o Anjo a influência em seguir os mandamentos divinos e a promessa da Glória. A figura sacra e o personagem diabólico, que, no *Auto da Barca do Inferno*, exercem função executiva, neste auto, no entanto, atuam como agentes da salvação e da condenação, utilizando discursos persuasivos para esse fim. Assim, o lirismo vicentino demonstra o íntimo da alma do povo português da época, com suas aflições, batalhas internas e externas acerca da temática da salvação católica-cristã. Devido a isso, Ferreira (1949) afirma que “Gil Vicente foi, talvez, o poeta que melhor sentiu a alma do povo português [...] O poeta-ourives nasceu entre o povo, e dele conservou no subconsciente as impressões que despertariam, já na idade criadora de dramaturgo, em rosicleres de lirismo popular” (Ferreira, 1949, p. 259-260).

Dessa forma, inferimos que o poeta português, por meio de sua sátira, de seu lirismo e do seu plurilinguismo, conseguiu marcar uma época com representações artísticas-literárias que abordavam variados temas, utilizando diferentes estruturas. Cremos que, em decorrência do exposto, o autor tenha se consagrado como um criador de tipos sociais que definia os seus personagens e os seus autos a partir de seu “vestuário característico, do tipo psicológico e mesmo de uma linguagem peculiar” (Abdala Júnior; Paschoalin, 1990, p. 28), de maneira única e especial.

Existiram, no século XVI, muitos autores que se desenvolveram na mesma perspectiva temática e ideológica que Gil Vicente se desenvolvera, e, por esse motivo, compreendemos que há a necessidade de destacar alguns dramaturgos como Alfonso Álvares, Baltasar Dias, Antônio Ribeiro, Antônio Prestes e Simão Machado. As marcas literárias e estilísticas da obra vicentina também estão presentes na obra de José de Anchieta e, no século XX, na obra suassuniana, especialmente no *Auto da Compadecida*, corpus deste trabalho.

1.4 OS AUTOS ANCHIETANOS

Segundo Alfredo Bosi (2017), no livro *História Concisa da Literatura Brasileira*, para conhecer as facetas de José de Anchieta é fundamental a leitura de suas cartas e sermões para identificar o apóstolo e o mestre; suas poesias e suas composições para revelar o poeta; suas representações teatrais e os seus autos para conhecer o dramaturgo. Todas essas facetas compõem partes de um todo: o padre José de Anchieta, este que não era só um padre, mas um

artista, um compositor e um autor, conforme declara Afrânio Peixoto na Introdução do livro *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões do Padre Joseph de Anchieta, S. J. 1554-1594* (1933):

Não importa a versão: taes versos e autos tupís, no original, exerceram sua utilidade, de edificação. Rezas e mistérios na língua dos Indígenas, como orações, catecismo, letras, foram a taboada em que o Brasil começou a soletrar a civilização. Autor e mestre, Anchieta (Peixoto, 1933, p. 22).

Os escritos e os relatos de Anchieta buscavam não só a catequização dos indígenas, mas também se configuram em importantes documentos para conhecer à história da literatura brasileira. Tais escritos visavam a evangelização por meio da Arte, das representações e das composições, como afirma Peixoto (1933):

Em português, para reinóis, mamalucos ou mestiços, também índios, poesias sacras, autos ou mistérios, representados e hoje perdidos, inauguraram a literatura nacional, com a finalidade sublime de evangelizar, domesticar, polir, a bárbara gente grossa da terra, entretendo-os, divertindo-os, bondade pela arte: Anchieta foi o nosso primeiro artista, o iniciador da literatura brasileira (Peixoto, 1933, p. 22).

Anchieta foi um dos primeiros artistas em solo brasileiro, constituindo-se como peça primordial para aqueles que desejam estudar o incipiente da literatura colonial no Brasil. Portanto, para se conhecer as origens do que conhecemos como literatura no Brasil, seja historicamente ou estilisticamente, é fundamental a leitura da sua obra, e o conhecimento da sua importância.

A primeira peça encenada em terras brasileiras, a *Pregação Universal*, foi encenada em 1561. Esse drama foi escrito por Anchieta a pedido do Padre Manuel da Nóbrega, tornando-se o auto mais encenado e reproduzido nesta época, sendo representado em diversas praias. Alguns historiadores, utilizando referências passageiras, acreditam que, durante esse período, os jesuítas produziram cerca de vinte e cinco peças de teatro (os autos), incluindo os simples diálogos. Restaram apenas oito dessas peças, e todas foram atribuídas à José de Anchieta.

O trabalho de Anchieta voltado às representações não foi por acaso, é perceptível, como afirma Dulce Maria Mindlin, no livro *José de Anchieta: No Limiar da Santidade* (1997), que os autos de Anchieta eram, à primeira vista, inocentes, mas, por meio de uma leitura crítica, nota-se nestes um projeto religioso, econômico e político direcionado à catequese dos povos nativos. Os autos tinham um objetivo maior, visto que estavam ligados, indubitavelmente, à ação da Companhia de Jesus contra o luteranismo e a Reforma. Segundo Azevedo Filho (1997), no prefácio do *Auto de São Lourenço*, “O teatro, naturalmente, se filia à vertente inicial da Contrarreforma, no sentido de repopularização das artes para levar o Catolicismo ao seio do

povo” (Azevedo Filho, 1997, p. 15). Os autos anchietanos buscavam o propósito de catequizar para popularizar uma religião que fora afetada por uma Reforma, encontrando uma das oportunidades dessa evangelização nos povos nativos nas terras coloquiais brasileiras, sendo, portanto, um dos pilares da ação dos jesuítas que se encontravam no país.

Os escritos e as representações de Anchieta cumpriam o plano pedagógico e o plano catequético. Segundo Azevedo Filho (1997, p. 13), “Nada mais fizeram os jesuítas, portanto, através dos autos de catequese, do que explorar tendências naturais e espontâneas dos silvícolas, exercendo indiscutível influência no sentido da moralização dos costumes e da implantação da fé católica nas aldeias”. Assim, os autos anchietanos, por meio de jogos dramáticos, facilitavam a catequização e a compreensão dos autos aos povos nativos.

Azevedo Filho (1997) nomeara essas representações de “teatro-catecismo”, visto que era simples, em seu conteúdo, dinâmico e voltado à catequização dos povos indígenas. A seguir, abordaremos algumas de suas características mais importantes.

Embora o teatro-catecismo anchietano possuísse fins pedagógicos e catequizadores, os autos do jesuíta foram importantes no processo de formação da literatura brasileira, juntamente com os poemas e as composições de Anchieta. É importante salientar que “Os fins didáticos da catequese exigiam simplicidade de expressão. Pompa, brilho e artifício, entretanto, aparecem nos grandes poemas latinos” (Azevedo Filho, 1997, p. 15), ou seja, ao escrever os autos, Anchieta não desejou que eles fossem carregados de elementos estilísticos, visto que a arte, do ponto de vista do teatro anchietano, era um instrumento didático, portanto “mais próximo da simplicidade que da complexidade, porque se trata de um teatro engagé, deliberadamente comprometido com os fins religiosos da catequese” (Azevedo Filho, 1997, p. 15). Por isso, o teatro-catecismo de Anchieta prezava, em sua própria estrutura, a simplicidade, e não era carregado de muitos elementos estilísticos, pois o intuito era que o público compreendesse a mensagem ministrada. Assim, o teatro mostrava ser, em sua essência, um teatro popular, visando alcançar a todas as pessoas que assistiam às encenações, e buscando, principalmente, a catequização.

Uma das principais características do teatro-catecismo anchietano é a dualidade entre o Bem e o Mal, que apresenta ao indígena a força do cristianismo, suas virtudes, seus preceitos, e as suas recompensas. Sobre esse aspecto, Bosi (2017) afirma que:

Os autos de Anchieta, como os mistérios e as moralidades da Idade Média, que estendiam até o adro da igreja o rito litúrgico, materializam nas figuras fixas dos anjos e dos demônios os polos do Bem e do Mal, da Virtude e do Vício, entre os quais oscilava o cristão; daí o seu realismo, que à primeira vista parece direto e óbvio, ser, no fundo, alegoria (Bosi, 2017, p. 23).

Essa dualidade se aproxima bastante da filosofia barroca, uma vez que coloca pensamentos opostos em contraposição. No caso dos autos anchietanos, a dualidade era uma das formas de alcançar os povos nativos, já que utilizava dos aspectos da virtude de uma religião católica-cristã, se opondo aos aspectos considerados malignos pela Igreja. No *Auto de São Lourenço*, o Bem é vinculado ao Deus cristão, e o Mal, aos costumes indígenas, conforme aponta o trecho a seguir:

GUAIXARÁ
Boa medida é beber
cauim até vomitar.
Isto é jeito de gozar
a vida, e se recomenda
a quem queira aproveitar.
A moçada beberrona
trago bem conceituada.
Valente é o que se embriaga
e todo o cauim entorna,
e à luta então se consagra
(Anchieta, 1997, p. 48).

A fala de Guaixará, o Rei dos Diabos, refere-se às atitudes que as figuras diabólicas prezam: como a bebida e a luta. Na descrição dada pelo personagem, há alguns aspectos dos costumes indígenas. Desse modo, as características culturais dos povos nativos eram inseridas na fala dos diabos, em vista de estabelecer a dualidade aos costumes católico-cristãos, os quais eram defendidos pelos personagens sacros, e evidenciar as práticas condenadas pela igreja católica. Assim, os espectadores do auto anchietano associavam as atitudes descritas pelo Rei dos Diabos à prática do mal.

Nessa perspectiva, Alfredo Bosi (1992), no livro *Dialética da Colonização*, afirma que “De um lado, o reino de Anhangá, que assume o estatuto de um ameaçador Anti-Deus, tal qual o Demônio hipertrofiado das fantasias medievais. De outro lado, o reino do Bem, onde Tupã se investe de virtudes” (Bosi, 1992, p. 66). Assim, utilizando dessa dualidade, Anchieta apresentara aos povos nativos aspectos de uma luta entre o Bem e o Mal, que não existiam em sua cultura antes da chegada dos europeus.

A catequização dos indígenas, orquestrada pela Igreja, foi materializada pelo trabalho dos jesuítas e colocada em prática por Anchieta, efetuando, dessa maneira, um processo de extrema importância para a máquina colonial: a aculturação dos povos nativos. Um dos meios utilizados pela Companhia de Jesus para alcançar esse fim foi justamente esse dualismo, conforme afirma Bosi (1992). “Um dualismo ontológico preside a essa concepção totalizante da vida indígena: um de seus efeitos mais poderosos, em termos de aculturação, é o fato de o missionário vincular o *ethos* da tribo a poderes exteriores e superiores à vontade do índio” (Bosi,

1992, p. 68). Ao apresentar essa dicotomia, Anchieta ilustra aos povos nativos que essa luta é superior a sua vontade, limitando as suas alternativas, ou seja, expondo que não considerava os indígenas capazes de realizarem escolhas.

Nesse sentido, Paulo Eduardo da Silva Costa (2007), em sua dissertação de mestrado intitulada *Do Sensível ao Inteligível: O Auto de São Lourenço*, afirma que:

No Corpus anchietano, o elemento indígena é sempre um ser áfono, de nula vontade, mero *instrumentum* dos demônios, aos quais esteve sujeito até a redenção, com a vinda dos jesuítas. Com efeito, em momento algum um índio toma a palavra no Auto de São Lourenço, o que demonstra essa puerilidade indígena; sua incapacidade de se expressar e de tomar partido, daí porque sempre é guiado, conduzido pelos princípios do Bem (anjos, santos) e do Mal (demônios) (Costa, 2007, p. 93).

Anchieta, ao não considerar os indígenas capazes de realizarem escolhas, ao considerá-los povos inocentes e/ou selvagens, visão parecida com a de Pero Vaz de Caminha e Pero de Magalhães Gândavo, apresenta a eles uma “chance” de redenção. Chance essa que só foi “possível” por causa da chegada dos europeus, dos jesuítas e do catolicismo em terras coloniais, propagando uma “salvação” que não tinha bases na cultura indígena.

Anchieta e os seus companheiros jesuítas tiveram que adentrar em uma nova cultura e em uma nova língua, a fim de catequizar por meio da aculturação, alterando, assim, os aspectos religiosos de ambos os lados. Bosi (1992) ressalta que a representação do sagrado não era mais a teologia cristã, tampouco a crença tupi, mas uma terceira esfera simbólica: uma espécie de mitologia paralela que somente o período colonial tornou possível.

Para que esse processo de aculturação e de apresentação dessa dualidade acontecesse, foi necessária a integração dos jesuítas na língua dos povos nativos: o tupi. Desse modo, o plurilinguismo, no teatro-catecismo de Anchieta, se mostra como uma característica fundamental.

É importante salientar que Anchieta escrevia para um povo vasto: indígenas, soldados, comerciantes, marujos, colonos, outros povos jesuítas e alguns representantes da fidalguia portuguesa. Por isso, o dramaturgo mesclava, em seus autos, diversas línguas para que todos aqueles que assistissem às representações fossem capazes de compreender a mensagem transmitida naquele momento. Sendo assim, é possível localizar nos seus autos diversos idiomas, são eles: o castelhano, o português e o tupi.

O plurilinguismo em Anchieta volta-se ao alcance de todo o seu público, por isso, no teatro-catecismo do missionário, predomina a língua tupi. Sobre esse aspecto, Bosi (1992, p. 64) declara que “Quando escrevia para os nativos, ou para colonos que já entendiam a língua geral da costa, o missionário adotava quase sempre o idioma tupi. O trabalho de aculturação

linguística é, nesses textos, a marca profunda de uma situação historicamente original” (Bosi, 1992, p. 64), ou seja, o teatro-catecismo anchietano, por ter seu objetivo centrado na conversão dos povos nativos, utilizava principalmente o tupi, pela razão de que os indígenas entenderiam com mais facilidade os acontecimentos representados pelas encenações. O trecho a seguir, que está em tupi¹⁸, do *Auto de São Lourenço* é um exemplo da marca do plurilinguismo anchietano:

*Perory,
e rayretá, xe ri.
Ko aikó pepysyrómo.
Ajur ybáka sui
Perokybyã rupi
Jepi ñe pepytybómo¹⁹
(Thomaz, 1981, p. 120).*

O excerto mostra uma “prática aos ouvintes”, que finaliza o segundo ato. O plurilinguismo anchietano evidencia o método adotado pelo autor, uma vez que a prática aos ouvintes, em tupi, facilitou a compreensão e o entendimento dos indígenas acerca da mensagem católica-cristã de salvação e de boas novas. Em vista disso, Anchieta “[...] procura no interior dos códigos tupis, moldar uma forma poética bastante próxima das medidas trovadorescas em suas variantes populares ibéricas [...]” (Bosi, 1992, p. 64), para que conseguisse passar a sua mensagem catequizadora, aculturadora e pedagógica.

Nesse sentido, o teatro-catecismo de Anchieta foi um dos aspectos principais da catequização e/ou aculturação nos tempos coloniais, em terras brasileiras. Ele foi o primeiro teatrólogo no Brasil, o primeiro diretor de elenco, o primeiro contrarregra, o primeiro ponto (Thomaz, 1981). Foi pioneiro em tudo o que se pode imaginar em relação ao teatro²⁰ nessas terras, e, mesmo assim, não teve a pretensão de ser o primeiro nesses quesitos. Anchieta utilizava o teatro para catequizar, alcançar o índio, por meio da dualidade e do plurilinguismo, e transmitir a sua mensagem católica-cristã para os povos nativos.

¹⁸ O trecho do *Auto de São Lourenço*, em original tupi, está presente no livro *Anchieta*, de Joaquim Thomaz (1981), com a tradução de Maria de Lourdes de Paula Martins.

¹⁹ Alegrai-vos,
filhos meus, por mim.
Aqui estou para vos proteger.
Vim do céu
Para junto de vós
A ajudar-vos sempre
Tradução por Maria de Lourdes de Paula Martins.
(Thomaz, 1981, p. 122)

²⁰ No entanto, haviam, antes da chegada dos europeus no que conhecemos atualmente como terras brasileiras, representações artísticas primitivas. Dessa forma, ao dizer que Anchieta foi pioneiro em relação ao teatro no Brasil, referimos a encenações estruturadas, com roteiro, personagens, etc.

Dessa maneira, estudar os autos anchietanos é importante para todos os estudos que abordam o gênero auto como um de seus objetos, em vista de que Anchieta foi o primeiro a utilizar essa arte no território que hoje conhecemos como Brasil., com o objetivo de catequizar e de aculturar os povos indígenas. É curioso perceber que, muitos anos depois, Ariano Suassuna utilizou o mesmo gênero artístico-literário, o auto, para versar, também, acerca de uma temática voltada à redenção e à salvação, que sofreram também intervenções de figuras sagradas católicas-cristãs. Contudo, ressignificado, com outros objetivos discursivos e textuais. Em vista disso, no próximo tópico, discorreremos acerca do teatro suassuniano e do *Auto da Compadecida*.

1.5 O TEATRO SUASSUNIANO

De acordo com Braulio Tavares (2007), em *ABC de Ariano Suassuna*, a carreira de escrita suassuniana teve três grandes momentos de sucesso nacional: o primeiro foi em 1957, com a primeira montagem do *Auto da Compadecida* no Rio de Janeiro; o segundo foi entre os anos de 1970 e 1971, com o lançamento do Movimento Armorial e do *Romance d'A Pedra do Reino*²¹; já o terceiro grande momento ocorreu quando quatro de suas peças foram adaptadas para a televisão, entre os anos de 1994 e 2000. Nesse caso, foram adaptadas as peças: *Uma Mulher Vestida de Sol*, *Farsa da Boa Preguiça*, *Auto da Compadecida* e *O Santo e a Porca*.

No entanto, a caminhada de Suassuna pelo espaço das artes cênicas se inicia muito antes, na sua infância. Os primeiros espetáculos de teatro que Suassuna assistiu foram em Taperoá, na Paraíba, no circo da cidade. Foi justamente no circo que o autor teve contato com a figura considerada por esse como a encarnação do ator: o palhaço. O encontro com o palhaço que tanto o influenciou, de nome Gregório, foi muito marcante na vida de Suassuna, uma vez que ele afirma que tanto o circo quanto essa figura são fundamentais para entender toda a sua obra poética. Portanto, a figura do palhaço é bastante importante para Ariano Suassuna, motivo este que nos leva a análise dessa figura no próximo capítulo desta dissertação.

Quando ingressou na Faculdade de Direito do Recife em 1946, Suassuna ajudou a popularizar o Teatro do Estudante de Pernambuco, juntamente com Hermilio Borba Filho, Aloísio Magalhães, Joel Pontes, Gastão de Holanda e outros estudantes e artistas. De acordo com José Laurenio de Melo (2013), nas “Notas Bibliográficas” de *Uma Mulher Vestida de Sol*, as atividades desse grupo se desenvolveram em três direções:

²¹ O *Romance d'A Pedra do Reino* foi adaptada no formato de minissérie pela TV Globo em 2007, com 5 (cinco) episódios.

Levar o teatro ao povo, representando em praças públicas, teatro suburbanos, centros operários, pátios de igrejas, etc.; instaurar entre os componentes do conjunto uma consciência da problemática teatral, através não só do estudo das obras capitais da dramaturgia universal, mas também da observação e pesquisa dos elementos constitutivos das várias modalidades de espetáculos populares da região; e finalmente estimular a criação de uma literatura dramática de raízes fincadas na realidade brasileira, particularmente nordestina (Melo, 2013, p. 7-8).

A realização desse programa foi fundamental para o desenvolvimento da dramaturgia de Ariano Suassuna, visto que o possibilitou a descobrir-se como dramaturgo e autor, auxiliando a exploração de sua criação, o exercício de sua escrita e a sua prática.

Em depoimento, Suassuna (2008) descreve a sua primeira experiência com a escrita de uma peça teatral:

Minha primeira tentativa teatral: eu descobri o teatro de Ibsen, numa velha tradução francesa pertencente a um médico culto e inteligente de Taperoá. Deslumbrado, tentei escrever também uma peça, logo abandonada, exatamente porque o drama urbano ainda não correspondia a nenhum anseio fundamental meu e eu sentia algo falso e mentiroso no que escrevia, tentando repetir Ibsen através de seus próprios caminhos - tão afastados do mundo que me rodeava. Foi preciso que, anos depois, no movimento do Teatro do Estudante de Pernambuco - decisivo para mim - Hermilo Borba Filho me desse uma peça de Lorca para que eu descobrisse que era possível atingir o tom eterno da tradição através de minha circunstância (Suassuna, 2008, p. 54).

Assim, percebe-se a grande importância do Teatro do Estudante de Pernambuco e do Hermilo Borba Filho no início da dramaturgia de Suassuna, uma vez que, em sua primeira tentativa, o autor, baseado e influenciado pelo teatro de Ibsen — dramaturgo norueguês que é considerado por muitos pesquisadores da Europa o maior após Shakespeare, tentou repetir este tipo de teatro, o qual era voltado ao urbano e afastado, portanto, de sua realidade, ocasionando em uma tentativa que não obteve sucesso, principalmente porque o autor considerava que estava fugindo de sua essência popular.

O “encontro” dos tipos de teatro pretendido por Suassuna só foi possível após Borba Filho entregar ao autor um teatro de García Lorca, que possuía muito da arte tradicional. Nessa perspectiva, ao ler o dramaturgo espanhol, Suassuna percebeu que poderia escrever um teatro voltado à tradição de costumes e à realidade que o rodeava. Segundo o próprio autor, “A primeira peça que consegui escrever foi o resultado dessas duas influências principais: a do romance nordestino e a de García Lorca” (Suassuna, 2008, p. 54).

A sua estreia como dramaturgo foi em 1947, com *Uma Mulher Vestida de Sol*, peça criada para um concurso promovido pelo Teatro do Estudante de Pernambuco e classificada, nesse, em primeiro lugar. Embora a representação teatral fora escrita em 1947, o autor a reescreveu em 1957, pois na época da primeira escrita ele ainda era protestante, e, quando a reescreveu, o autor havia se convertido ao catolicismo. Hermilo Borba Filho (2013), na seção

intitulada “O Dramaturgo do Nordeste”, presente no livro *Uma Mulher Vestida de Sol*, afirma que, pelo fato do autor ter se convertido ao catolicismo, a peça ganhou uma atmosfera de amor e violência comparável às peças elisabetanas, especialmente as de John Ford, unindo sangue, honra, incesto e família nas medidas dramáticas certas. Esse momento de conversão foi extremamente marcante na obra suassuniana, por isso, Borba (2013) declara que Suassuna:

Pressentiu a Igreja, caiu nela e, entregando-se, juntou a ela a sua arte: feita de pedras, animais, árvores ressequidas, couro, sol – o sertão – e cangaceiros, *amarelinhos* – a humanidade – para a formação do mais vigoroso teatro que encarna o real espírito do Nordeste e do povo dessa região (Borba, 2013, p. 17).

A união da arte popular com o sacro não foi realizada por Suassuna de forma desconexa, pelo contrário, o autor, com maestria, relacionara os aspectos religiosos de sua obra a fim de um projeto maior: da exaltação da cultura e da arte brasileira, mais precisamente, a nordestina.

Além disso, outros fatores essenciais para a construção de toda a poética suassuniana foram as tragédias enfrentadas pelo dramaturgo durante a infância, precisamente a morte de seu pai, “as tragédias da infância e as leituras de adolescência ajudaram Ariano na construção de uma visão do mundo que envolve um profundo sentido religioso, embora essa visão se exprima em imagens que são mais literárias e mitológicas do que propriamente religiosas ou filosóficas” (Tavares, 2007, p. 38). Assim, embora utilize de aspectos religiosos em sua obra, Suassuna transmutava a sua dor e a sua crença em imagens literárias e mitológicas, abrindo espaço para uma construção poética melhor estruturada. Nessa perspectiva, de acordo com Melo (2013), a infância sertaneja possibilitou que o escritor e dramaturgo conhecesse temas e formas de expressão artística que iriam, mais tarde, estruturar o seu universo ficcional, sendo considerado por muitos, pejorativamente, “popular”.

Sobre essa questão, o próprio autor diz que:

Serei eu, na verdade, um escritor “popular”? Sim, às vezes, desde que se entenda esta palavra num sentido menos ilegítimo do que aquele em que vem sendo empregada pela crítica brasileira. Mas às vezes sou também, mesmo no meu teatro, um poeta: bom ou mau, não importa, mas poeta, e poeta que, mesmo nas peças “populares” – como na *Farsa da Boa Preguiça*, por exemplo – lança mão do recurso de versos que não são populares para dizer o que precisa (Suassuna, 2013, p. 23).

Dessa maneira, o intuito de Suassuna era, por meio de sua obra artística-literária, criar uma arte erudita brasileira, a qual teria como base as raízes populares brasileiras e, em especial, nordestinas. Esses dois fatores, popular e erudição, juntamente com alguns aspectos do catolicismo, acompanham toda a obra poética suassuniana, compondo os pilares fundamentais de toda a sua produção. Assim, em *Uma Mulher Vestida de Sol*, o autor realizou a tentativa de recriar o romanceiro popular nordestino. O próprio autor afirma, em seu *Almanaque Armorial*

(2008), que tanto a sua peça de estreia quanto o *Auto de João da Cruz* foram marcos de identificação entre o seu trabalho de escritor e o romancista popular.

No entanto, referindo-se a sua primeira peça, Suassuna afirma que essa possui demasiados defeitos, uma vez que não pode se libertar da influência de autores espanhóis como Calderón, Lope, Rafael Alberti Casona e Lorca (Suassuna, 2013, p. 27). Com a versão publicada em 1957, o dramaturgo corrigiu esses supostos defeitos, alcançando, como o próprio diz, o seu modo de escrever.

Ariano Suassuna, no documentário intitulado *O Senhor do Castelo*, dirigido por Marcus Vilar (2007), explica que ele não queria imitar nem o teatro espanhol, nem o português, a intenção dele era criar uma obra poética que representasse o Brasil e o povo nordestino. Por isso, o autor diz que procurou no folheto, também chamado de literatura de cordel, as inspirações para a sua criação artística-literária, uma vez que ele considera que os folhetos eram uma das formas de expressão mais puras do povo nordestino e, conseqüentemente, do povo brasileiro. Nesse sentido, a produção suassuniana exerce uma força antropofágica²², pois mantém um diálogo ativo tanto com algumas das produções europeias antigas e/ou clássicas, em especial espanholas e lusitanas, quanto com reproduções artístico-literárias populares nordestinas. Para Ariano Suassuna, a herança ibérica é uma “influência familiar”, já a influência estrangeira – dos Estados Unidos e da Europa contemporânea – é vista como perigosa. A explicação disso se deve ao fato de que Suassuna, de acordo com Rachel Lourenço (2021), na tese *A cosmografia de Quaderna na Ilumiara ou uma trajetória do verdadeiro imperador do Brasil na obra de Ariano Suassuna*, acreditava que a herança ibérica colonizadora foi “formadora de costumes” e exerceu um papel fundamental na identidade nacional brasileira, ao contrário da influência estrangeira que, na visão suassuniana, atuaria no processo contrário à constituição de uma identidade cultural brasileira.

De acordo com Rachel Lourenço (2021), Suassuna empregara o termo “povos da Rainha do Meio Dia”, uma comunidade “que reúne grupos ou nações bastante diversas por meio da construção, ou antes interpretação, de um conjunto de traços abrangentes e gerais” (Lourenço, 2021, p. 26), imaginada pelo autor. Então, na concepção suassuniana existiam diversas nações que seriam da mesma “família” que a brasileira. Carlos Newton Júnior (2003), em *Vida de*

²² O *Manifesto Antropófago* foi publicado por Oswald de Andrade em 1928, na primeira edição da Revista de Antropofagia. O manifesto tinha o intuito de celebrar o multiculturalismo brasileiro, a fim de criar textos originais e explorar a criatividade dos artistas locais, extinguindo a reprodução artística de obras estrangeiras. O desejo era absorver e assimilar a cultura alheia, externa ou interna, para promover uma independência cultural.

Quaderna e Simão, traça uma fronteira para os povos da Rainha do Meio Dia e estabelece algumas características:

Partindo da fronteira entre o México e os Estados Unidos, a linha cruza o Atlântico, passa abaixo da Grã-Bretanha e da França, confundindo-se com os Pirineus, separa a bota itálica do continente europeu, desce a costa do Adriático para separar também a Grécia, e depois sobe, costeando o Mar Negro, para englobar a Rússia e trazê-la, juntamente com todo o Oriente, incluindo a China e o Japão, para a parte meridional do mundo. Os povos de cima são frios e calculistas, mais afeitos à abstração pura e aos jogos mentais, ao pensamento lógico e a uma visão tranqüila e serena da Beleza, visão que se traduz naquilo que os estetas convencionam chamar de Belo; os de baixo, pelo contrário, são mais sensuais e orgiáticos, mais chegados à dança e à festa, mais dionisíacos e musicais, mais propensos à paixão e ao desequilíbrio, mais próximos do Trágico do que do Sublime (Newton Júnior, 2003, p. 78-79).

Os povos da Rainha do Meio Dia têm, para Suassuna, enquanto comunidades, algumas características similares. No entanto, a relação desses povos ignora diferenças históricas, climáticas, étnicas e geográficas, de modo que eles se unem por afinidades afetivas e psicológicas, as quais, para o autor, se exteriorizam em suas manifestações artístico-culturais e em suas visões de mundo (Lourenço, 2021). Por isso, na obra suassuniana, está assinalado um processo antropofágico, sobretudo no que concerne às produções populares nordestinas – influenciadas por uma cultura ibérica – e às manifestações clássicas artístico-literárias. Em Ariano Suassuna, a relação antropofágica está voltada à (re)criação artística-literária a partir do romanceiro popular, tema que abordaremos no próximo capítulo, ao discorrer acerca do Movimento Armorial.

Além disso, a concepção dos povos da Rainha do Meio Dia destaca autores que eram prezados por Suassuna e que o influenciaram. Por conseguinte, o autor afirma que os escritores estrangeiros mais admirados por ele também possuíam produções voltadas aos seus povos, visão essa que alavancava a arte produzida por suas regiões e por seus países. Em sua afirmação, o autor utiliza Dom Quixote como exemplo, pois declara que Cervantes partiu da paixão pelas artes populares espanholas. Nesse sentido, o próprio autor aponta, no *Almanaque Armorial* (2008), que seu teatro tem aspectos parecidos com o cervantismo: “[...] 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*” (Suassuna, 2008, p. 182). Um exemplo é o personagem suassuniano “Quaderna”, do *Romance d’A Pedra do Reino*, que é um personagem quixotesco. Dom Quixote, personagem de Cervantes, desejava restaurar os ideais da cavalaria, enquanto Quaderna, personagem suassuniano, tinha o intuito de reerguer a dinastia da Pedra do Reino.

Outrossim, para Renailda Ferreira Cazumbá e Edvania Gomes da Silva (2017), no artigo “Quaderna, personagem-mosaico d’ *A pedra do reino* e a construção de memória sincrônica no romance”, a transfiguração do real urge que Quaderna se iguale ao Dom Quixote. A origem fidalga do narrador o distancia da caracterização do pícaro e aproxima-o do “cavaleiro da triste figura”, por causa da condição que o leva a encarar a realidade não como ela é, mas de forma alienada às condições substanciais da existência. João Grilo e Chicó, do *Auto da Compadecida*, também são exemplos de personagens quixotescos. Ariano Suassuna (2008) relata a história de quando fora montar o auto na Espanha:

Quando o *Auto da Compadecida* foi montado em Madri, o escritor espanhol Pedro Laín Entralgo aproximou a visão do mundo que aparece na peça com aquilo que chamou de “mirada cervantina”. Afirmou que, em mim, não era só o gilvicentismo que havia, era, também, “num sentido muito amplo e muito fundo, cervantismo”. [...] 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. 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 que tem arrancos quixotescos de coragem, e Chicó, o mentiroso sonhador e lírico, é que tem a covardia, tocada de bom senso, de Sancho (Suassuna, 2008, p. 182-183).

Mesmo que existam aproximações entre a dupla cervantina e a dupla suassuniana, convém ressaltar que, ao criar João Grilo e Chicó, Ariano Suassuna não se baseou em Cervantes, mas levou em consideração o circo e o Bumba-meu-Boi. Contudo, essas aproximações são realizadas a partir das semelhanças de temperamento e de linhagem literária, ou seja: a dupla suassuniana insere-se na mesma família estilística da qual Dom Quixote e Sancho Pança fazem parte, o que ressalta o caráter de (re)criação literária e da antropofagia suassuniana, que criava e montava histórias a partir dos textos que o autor lia e admirava, além de sua vivência.

Por causa da (re)criação literária, Ariano Suassuna declara que a sua obra poética não é regionalista: este define que o regionalismo é uma espécie de neonaturalismo. A grande importância do romanceiro e dos espetáculos populares para Suassuna se deve, sobretudo, a oportunidade de recriação poética do real, como ele próprio tentou em *Uma Mulher Vestida de Sol*. O autor afirma que sua preocupação ao escrever sobre o sertão é fazer, guardadas as proporções, aquilo que Cervantes fez com *Dom Quixote*. Assim, devido às aproximações de sua obra poética com as desses grandes autores, Suassuna afirma ser da “família” e/ou da mesma escola que Cervantes, Gil Vicente, Calderón de la Barca, Molière e Santa Tereza.

Embora se considere pertencente dessa “família estilística”, Suassuna não deixa de ressaltar que foi influenciado por esses autores, os quais ele também chama de mestres:

É claro que ninguém tira tudo da própria cabeça: creio mesmo que há pouca gente, no Brasil, entre os escritores, tão disposta a proclamar a sua gratidão e as suas dívidas a tantos mestres como eu. [...] Tendo, porém, minha própria personalidade, meus próprios meios, meus próprios defeitos, tiro daqui e dali, mas, bom ou mau, o resultado é meu (Suassuna, 2013, p. 27).

Suassuna nunca escondeu donde vinha a sua inspiração: do circo, da cultura nordestina, dos folhetos, dos autores espanhóis ou portugueses. Ele sempre demonstrou donde veio o seu estro, uma vez que o somatório desses elementos foi o que possibilitou a criação de seu próprio imaginário nordestino.

Nesse sentido, segundo Manuella Mirna Enéas de Nazaré (2019), no artigo “Construindo uma região: imagem e imaginário sobre o Nordeste brasileiro”, Suassuna conseguiu criar um imaginário nordestino forte, capaz de prosperar na memória coletiva nacional, e obter mais sucesso que os movimentos anteriores. O universo criado pelo autor abrange um sertão apresentado de uma forma diferente, o sertão das dualidades: bem e mal; morte e vida; beleza e desgraça.

Por isso, Suassuna desejava “trabalhar com o espírito mágico e a essência mitológica que acreditava haver, de fato, nas sociedades nordestinas, especificamente no sertão, mas de forma verossímil” (Nazaré, 2019, p. 140). Dessa forma, o autor não queria apresentar uma descrição exata da realidade de sua época, uma vez que isso já fora feito pelos poetas e romancistas de 1930, ele desejava, de fato, representar o seu universo pessoal e apresentá-lo a toda população, um imaginário de um sertão que é, de acordo com Durval Muniz Albuquerque Júnior (2011), em *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*, “inferno, é purgatório, mas também é paraíso de riachos, açudes e pomares. Terra espinhenta, parda, pobre e pedregosa, mas também lugar de brisas, luares, pássaros” (Albuquerque Júnior, 2011, p. 191), ou seja, o imaginário nordestino de Suassuna é composto por oposições e dicotomias, como o de Gil Vicente e o de José de Anchieta, autores abordados anteriormente.

Todo esse universo ficcional criado por Suassuna se estende por toda sua obra poética, especificamente por todo o seu teatro. De acordo com o *Teatro Completo de Ariano Suassuna* (2018), organizado por Carlos Newton Júnior e publicado pela Editora Nova Fronteira, o teatro suassuniano compreende Comédias, Tragédias, Entremeses e Teatro traduzido, resultando em 23 (vinte e três) peças teatrais. Nas comédias o organizador incluiu as seguintes peças: *Auto da Compadecida*; *O Casamento Suspeitoso*; *O Santo e a Porca*; *A Pena e a Lei*; *Farsa da Boa Preguiça*; *As Cochambranças de Quaderna*. Já nas Tragédias, incluiu: *Uma Mulher Vestida de Sol*; *O Desertor de Princesa*; *Os Homens de Barro*; *Auto de João da Cruz*; *O Arco Desolado*. Foram consideradas como Entremeses as peças: *O Castigo da Soberba*; *Um Natal Perfeito*; *O*

Seguro; O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna; O Marido Domado; Torturas de um Coração; O Rico Avarento; A Caseira e a Catarina; A História do Amor de Romeu e Julieta. Por fim, o Teatro traduzido engloba 3 (três) peças: *Antígona*, de Sófocles, *A Panela*, de Plauto, e *As Trapaças de Escapim*, de Molière.

Nesse sentido, destacam-se as peças de teatro traduzido, que envolvem teatros gregos, e referências ao teatro renascentista, como *História do Amor de Romeu e Julieta*. Não obstante, é importante o realce da relação do teatro suassuniano com os gêneros da Idade Média como o auto, a farsa e os entremezes. Essas escolhas de temáticas e de gêneros dramáticos não surpreendem, uma vez que, conforme foi abordado anteriormente, o autor gostava de relacionar os seus escritos àqueles que admirava e lia, tanto em peças renomadas de autores famosos do passado quanto, principalmente, pela influência de seu próprio povo, da sua própria terra. Em toda a sua obra teatral, destacaremos o *Auto da Compadecida*, que é o objeto deste trabalho.

1.5.1 O AUTO DA COMPADECIDA



Figura 3 – *Auto da Compadecida*: Encenação em 1956 dirigida por Clênio Wanderley. (Acervo Memórias da Cena Pernambucana/Teatrojornal, 2015).

O *Auto da Compadecida* foi publicado no ano de 1955 e, segundo informado no prefácio escrito por Henrique Oscar (2018), foi encenado pela primeira vez no dia 11 de setembro de 1956, no Teatro Santa Isabel, em Recife-PE, sob direção de Clênio Wanderley. A construção dramática do foi realizada através de peripécias²³. De acordo com Suassuna (2008), esse auto foi o primeiro em que ele conseguiu transpor, satisfatoriamente, os mitos, o espírito, os

²³ A palavra origina-se do grego *peripeteia* – reviravolta imprevista – de acordo com o *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis (2007). Para Aristóteles (2008), seria uma passagem da infelicidade para a felicidade repentina ou o contrário, representando, em uma narrativa, a alteração inesperada de uma circunstância ou maneira de agir dos personagens. Bem como, no sentido moderno, ela também irá designar os altos e baixos da ação, como ocorre no auto suassuniano.

personagens dos folhetos e dos romances populares para o teatro. Para Suassuna, a raiz popular do romanceiro e dos espetáculos nordestinos possibilitaram a escrita da peça.

Nessa perspectiva, conforme a introdução da *Antologia Cordel da Compadecida*: Os poemas que deram origem ao *Auto da Compadecida*, escrita por Eduardo Miranda (2015), cada uma das peripécias contidas no auto suassuniano aproximam-se de uma literatura de cordel diferente. Este fato também é apontado por Henrique Oscar no prefácio já referido. Dessa forma, a primeira peripécia presente no *Auto da Compadecida* possui afinidade com a literatura de cordel *O Dinheiro ou O Testamento do Cachorro*, de Leandro Gomes de Barros (2015):

Ele antes de morrer
Um testamento aprontou
Só quatro contos de réis
Para o vigário deixou
Antes de o inglês findar
O vigário suspirou

– Coitado! Disse o vigário,
De que morreu esse pobre?
Que animal inteligente!
Que sentimento mais nobre!
(Barros, 2015, p. 11).

O cordel de Barros (2015) relata a história de um inglês que se dirige ao vigário com o objetivo de conseguir um enterro cristão para o seu cachorro. Ao ter o seu pedido negado pelo vigário, o homem oferece dinheiro ao sacerdote, dizendo a ele que o cachorro lhe deixou um testamento, o sacerdote, então, aceita o pedido do inglês. O cordel versa acerca da importância e da força do dinheiro na sociedade, além de tecer críticas aos sacerdotes que, por muitas vezes, colocam o dinheiro à frente de seus princípios e de seus juramentos. O excerto acima aponta o momento em que o inglês oferece o suposto testamento do cachorro ao vigário, para realizar o enterro do animal.

Ariano Suassuna (2018) utilizou a mesma premissa do cordel de Barros (2015) para escrever a primeira peripécia do *Auto da Compadecida*:

Sacristão: Mas eu já não disse que tudo fica por minha conta?
Padre: Por sua conta como, se o vigário sou eu?
Sacristão: O vigário é o senhor, mas quem sabe quanto vale o testamento sou eu.
Padre: Hein? O testamento?
Sacristão: Sim, o testamento.
Padre: Mas que testamento é esse?
Sacristão: O testamento do cachorro.
Padre: E ele deixou testamento?
Padre: Só para o vigário deixou dez contos.
Padre: Que cachorro inteligente! Que sentimento nobre!
(Suassuna, 2018, p. 62-63).

Este trecho trata da tentativa de viabilizar um enterro cristão para um cachorro, realizada por João Grilo que, para convencer os sacerdotes, utiliza o mesmo pressuposto presente no cordel, o convencimento se dá a partir do capital, porque o personagem afirma que o animal deixou ao padre um testamento em dinheiro. Percebe-se que Suassuna (2018) emprega, em seu auto, algumas passagens bastante parecidas com a literatura de Barros (2015), visto que tanto o Padre quanto o vigário dizem que o animal é “inteligente” e que possui um “sentimento nobre”.

Portanto, há, de fato, uma clara aproximação entre o texto de Barros (2015) e o de Suassuna (2018), pois ambos versam sobre a morte de um cachorro e acerca da tentativa de enterrá-lo, tentativa que se baseia na premissa de entregar um testamento em dinheiro àqueles que cuidam da igreja. Suassuna (2008) declara que a história do testamento do cachorro é um conto popular de origem moura que transitou, com os árabes, pela Península Ibérica até chegar ao Nordeste. Entretanto, para o autor, a origem desse conto popular não era algo importante: “Quando escrevi a peça, ignorava esse fato, que, aliás, é comum na literatura popular e na erudita que dela se origina, e que nada significa contra o caráter perfeitamente nordestino e brasileiro da versão de Leandro Gomes de Barros na qual me baseei” (Suassuna, 2008, p. 180), ou seja, importante para Suassuna era a conexão que havia entre o seu auto e o romanceiro popular nordestino.

Na segunda peripécia do auto, que é sobre um gato que descome dinheiro, também existem aproximações com outra literatura de cordel, essa denominada de *O Cavalo que Defecava Dinheiro*, também de Leandro Gomes de Barros (2015):

[...] Disse o pobre à mulher:
– Como havemos de passar?
O cavalo é magro e velho
Não pode mais trabalhar
Vamos inventar um quengo
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 fiofó do cavalo
Foi o dinheiro guardado
(Barros, 2015, p. 16).

Esse cordel de Barros (2015) discorre acerca da ambição. A história é sobre um homem pobre que tenta vender a um velho rico um cavalo que, supostamente, defecava dinheiro. O cordel se desenvolve relatando diversas ocasiões em que a ambição fora colocada à frente de outros princípios. Nessa perspectiva, ao final do cordel, o autor declara que a ambição é um dos motivos pelos quais o “mundo está ruim” (Barros, p. 2015, p. 32), visto que o planeta está

repleto de pessoas que têm, como prioridade, a concupiscência voltada aos bens materiais e ao dinheiro.

Ariano Suassuna (2018), ao escrever o *Auto da Compadecida*, utilizou a literatura cordelista de Barros (2015) para escrever a segunda peripécia do auto, recorre a ela, sobretudo, em relação à temática, dado que o Pobre, no cordel, e João Grilo, na peça, são indivíduos que tentam vender os animais para conseguirem dinheiro, se alimentarem e viverem. No entanto, Barros (2015) escolheu um cavalo para realizar a ação, enquanto Suassuna (2018) representa a passagem utilizando um gato:

João Grilo: Pra uma pessoa cuja fraqueza é dinheiro e bicho, não vejo nada melhor do que um bicho que descome dinheiro.

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

João Grilo: É isso que é preciso combinar com você. A mulher vem já pra cá, cumprir o testamento. Eu deixei o gato amarrado ali fora. Você vá lá e enfie essas pratas de dez tostões no desgraçado do gato, entendeu?

Chicó: Entendi demais. (Vai sair mas volta.) Ó João!!

João Grilo: Que é?

Chicó: E cabe?

João Grilo: Sei lá! Se não couber, bote de cinco tostões, entendeu?

(Suassuna, 2018, p. 86-87).

No trecho acima, João Grilo discorre acerca da artimanha que utilizará a fim de convencer a mulher do padeiro a integrá-lo no testamento do cachorro. A solução encontrada pelo personagem é vender um animal que descome dinheiro, já que a fraqueza da mulher, segundo João Grilo, é bicho e dinheiro (Suassuna, 2018, p. 86). Nesse sentido, o autor insere no auto o mesmo pressuposto narrativo do cordel: a tentativa de vender um animal que não dá despesas, e que, pelo contrário, gera lucro para os donos, uma vez que ele descome ou defeca dinheiro. Além da temática da ambição, há, de certa forma, a da sobrevivência, visto que João Grilo e o Pobre, o qual advém da literatura cordelista, tentam vender o animal com o fim de acessarem, assim, os meios básicos de sobrevivência. Portanto, é nítido que Suassuna (2018) utilizou de tal passagem para escrever o seu auto, uma vez que as aproximações desse com o cordel de Barros (2015) são claras, principalmente no que concerne às marcas literárias e ao enredo da história. É importante salientar que ambos beberam da cultura popular oral para transcreverem suas histórias, seja no cordel, em forma de redondilhas, seja no auto.

Não é somente em relação às histórias dos animais que podemos perceber traços semelhantes entre o cordel e o auto, essa afinidade está presente na função realizada por objetos da história: no cordel, há a inserção de uma rabeça²⁴ supostamente mágica ou milagrosa, que,

²⁴ A rabeça é um instrumento aparentado ao violino, que contém cordas friccionadas. Estima-se que o aparato musical tenha chegado à Europa por meio dos árabes e por lá se popularizou, sobretudo em Portugal e em Espanha. Pensa-se que o instrumento musical chegou ao Brasil nos primórdios da colonização portuguesa. A rabeça é

teoricamente, poderia ressuscitar os mortos, enquanto no auto há, também, uma gaita que realiza a mesma função:

[...] Quando ele vê você morta
Parte para me prender
Então eu digo para ele:
“Eu dou jeito ela viver
O remédio que eu tenho aqui
Faço para o senhor ver”
Eu vou buscar a rabeça
Começo logo a tocar
Você então se remexa
Como quem quer melhorar
Com pouco diz: “Estou boa
Já posso me levantar”
(Barros, 2015, p. 22).

Novamente, as questões da ambição e da sobrevivência são ressaltadas na literatura cordelista, com o Pobre visando enganar, mais uma vez, o velho, dessa vez, com uma rabeça mágica cujo poder poderia reviver os mortos. Tal construção narrativa também fora utilizada no auto suassuniano, quando João Grilo encontra-se em uma situação de vida ou morte:

João Grilo: Um momento. Antes de morrer, quero lhe fazer um grande favor.
Severino: Qual é?
João Grilo: Dar-lhe esta gaita de presente.
Severino: Uma gaita? Pra que eu quero uma gaita?
João Grilo: Pra nunca mais morrer dos ferimentos que a polícia lhe fizer.
Severino: Que conversa é essa? Já ouvi falar de chocalho bento que cura mordida de cobra, mas de gaita que cura ferimento de rifle, é a primeira vez.
João Grilo: Mas cura! Essa gaita foi benzida por Padre Cícero, pouco antes de morrer!
[...]
João Grilo: Agora vou dar uma punhalada na barriga de Chicó.
Chicó: Na minha, não!
João Grilo: Deixe de moleza, Chicó. Depois eu toco na gaita e você fica vivo de novo!
(Murmurando, a Chicó.) A bexiga, a bexiga!
(Suassuna, 2018, p. 115-117).

A ideia de João Grilo somente dá certo porque, ao maquinar o logro que utilizaria a bexiga e a gaita mágica, ele estava se preparando para sobreviver à situação da venda do gato que descomia dinheiro, enredo parecido com o do Pobre do cordel de Barros (2015). Entretanto, quando Severino invade a cidade, os planos do personagem se alteraram. Ao se lembrar da bexiga implantada nas vestes de Chicó, a qual voltava-se à realização da ideia anterior, o personagem, a fim de sobreviver à ameaça do cangaceiro, converte o seu plano. Assim, as afinidades entre o auto e o cordel estão até mesmo nas funções representativas das histórias. É importante ressaltar o fato de que ambos os objetos, tanto na dramatização de Suassuna (2018)

utilizada de diversas formas e em vários formatos, em todo o território brasileiro, especialmente nas manifestações populares nordestinas.

quanto na narrativa de Barros (2015), são instrumentos musicais característicos da região nordestina, evidenciando o elo forte do auto suassuniano com a terra do autor e do cordelista.

Conforme abordamos em linhas pretéritas, Ariano Suassuna (2018), no *Auto da Compadecida*, também estabeleceu afinidades com o teatro de outros autores. Entre esses, destacaremos o teatro de Gil Vicente. As aproximações com Gil Vicente ocorrem na tipificação dos personagens, no modelo e no tratamento de estrutura, mais propriamente, no *Auto da Barca do Inferno*. De acordo com Joaquim Ferreira (1949), o auto trata de:

Um braço de mar, no qual balouçam dois batéis ou barcas: a do Inferno e a do Paraíso, aquela timonada pelo Diabo e esta pelo Anjo. Ambos esperam as almas. Chega um fidalgo; a seguir, chega um onzeneiro; depois um parvo, um sapateiro, um frade trazendo a sua amásia Florença, uma alcoviteira, um judeu, um corregedor, um procurador, um enforcado e, enfim, quatro cavaleiros da Ordem de Cristo, que morreram na África pela fé cristã (Ferreira, 1949, p. 213-214).

Dessa forma, são perceptíveis as correspondências que o auto de Suassuna tem com o auto vicentino, uma vez que ambos abordam uma espécie de julgamento, e, como ocorre na terceira parte do auto suassuniano, estabelecem uma dualidade: as figuras sacras e as profanas. No *Auto da Compadecida*, essas figuras são representadas por Manuel, pela Compadecida — entidades sagradas — e pelo Encourado — figura diabólica. Já no auto de Gil Vicente, as figuras são retratadas pelo Anjo — entidade sagrada — e pelo Diabo — figura diabólica.

A dualidade no *Auto da Barca do Inferno* se torna efetiva aos espectadores e leitores do auto no momento em que coloca, lado a lado, a figura do Diabo, com sua Barca destinada ao Inferno, e a do Anjo, com sua barca destinada ao Paraíso:

Representa-se na obra seguinte uma prefiguração sobre a rigorosa acusação que os inimigos fazem a todas as almas humanas, no momento em que, por morte de seus terrestres corpos, se partem. E por tratar desta matéria põe o Autor por figura que no dito momento elas chegam a profundo braço de mar, onde estão dois batéis: um deles passa para a Glória, outro para o Purgatório. Esta primeira é da viagem do Inferno (Vicente, 2012, p. 69).

O excerto acima refere-se à argumentação do auto vicentino. Desde o primeiro momento da dramatização, o autor demonstra a dualidade que ditará a temática e o enredo desta dramatização. Essa dualidade torna-se explícita quando o Fidalgo, personagem do auto, inicia uma conversa com o Diabo, o dono da barca destinada ao inferno, acerca de seu destino. Quando esse descobre que está a caminho das águas infernais, se direciona à outra barca, a da Glória:

DIABO – Vai ou vem, embarcai prestes!
Segundo lá escolhestes,
assim cá vos contentais.

Pois que já a morte passastes,

haveis de passar o rio.

FIDALGO – Não há aqui outro navio?

DIABO – Não, senhor, que este fretastes,
e primeiro que expirastes
me tínheis dado sinal.

FIDALGO – Que sinal foi esse tal?

DIABO – Do que vós vos contentastes.

(O Fidalgo dirige-se à barca do céu.)

FIDALGO – A esta outra barca me vou
(Vicente, 2012, p. 72-73).

Assim que a cena descrita acima ocorre, a dicotomia vicentina torna-se evidente ao espectador ou ao leitor, pois apresenta, lado a lado, a barca destinada ao inferno e outra destinada ao céu, bem como introduz a oposição sacra e profana composta pelos personagens, Diabo e Anjo, os quais são acessados por figuras terrenas em um julgamento *post mortem*.

Algo semelhante ocorre em o *Auto da Compadecida*, no qual a dicotomia sacro-profana tem o seu ápice no julgamento, em que se decidirá se os personagens irão para o paraíso/céu ou para o inferno:

Esconde o rosto entre as mãos. As pancadas do sino continuam e toca uma música de aleluia. De repente, João ajoelha-se, como que levado por uma força irresistível e fica com os olhos fixos fora. Todos vão-se ajoelhando vagarosamente. O Encourado volta rapidamente as costas, para não ver o Cristo que vem entrando. É um preto retinto, com uma bondade simples e digna nos gestos e nos modos. A cena ganha uma intensa suavidade de iluminura. Todos estão de joelhos, com o rosto entre as mãos.

Encourado: *(De costas, grande grito, com o braço ocultando os olhos.)* Quem é? É Manuel?

Manuel: Sim, é Manuel, o Leão de Judá, o Filho de Davi. Levantem-se todos, pois vão ser julgados
(Suassuna, 2018, p. 139).

Conforme exposto no trecho, a dualidade tão somente torna-se explícita ao leitor ou ao espectador quando há a manifestação da personagem sacra. Tanto no auto vicentino quanto na peça suassuniana, os personagens, primeiramente, são apresentados à figura diabólica e, após a interação na qual se gera o desespero, ocorre a introdução do sacro mediante os personagens: Anjo, no auto de Gil Vicente, e Manuel, na peça de Ariano Suassuna. Embora as personagens sacras exerçam papéis distintos em cada auto, a dualidade, em ambos, desempenha um papel fundamental na caracterização dos personagens, em suas ações, e, sobretudo, na dessacralização.

Nesse sentido, Suassuna (2008), em seu Almanaque, não nega os traços do teatro vicentino quando comenta uma análise realizada por Anatol Rosenfeld sobre o *Auto da Compadecida*. O autor declara que o crítico:

com extraordinária agudeza e com a penetração crítica de sempre, notou que meu teatro era, sim, aproximado do de Gil Vicente, dos milagres medievais e – acrescento eu – do de Plauto, do de Goldoni, do de Lope de Veja, do de Calderón de la Barca etc. [...] O que não disse – talvez pela natureza panorâmica de seu ensaio, que não permitia maiores análises de cada autor – foi que o Romanceiro e os espetáculos nordestinos foram também decisivos para aquelas características que ele anotou no *Auto da Compadecida* (Suassuna, 2008, p. 179).

Não obstante a confirmação da presença do teatro de Gil Vicente nas representações suassunianas, deriva dos contos populares do Nordeste a maior paixão e a maior referência de Ariano Suassuna. Uma prova disso está presente na terceira parte da peça, em que há uma aproximação importante às literaturas de cordel: do cantador Anselmo Vieira de Souza (2015), intitulada *O Castigo da Soberba*; e com o cordel *A Peleja da Alma*, de Silvino Pirauá Lima (2015). Ambos os cordéis trazem um julgamento pós-morte, o qual remete à dualidade já mencionada anteriormente: entre as figuras sacras e as diabólicas. Usaremos como exemplo o cordel de Souza (2015):

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
(Souza, 2015, p. 40).

No excerto acima, há um julgamento *post mortem* que conta com a presença de figuras sacras e profanas que decidem o destino das personagens presentes. O cordel versa acerca da história de um homem bastante rico, que vivia em função do dinheiro e de seus bens, mas que desejava ter um filho para herdar o seu império. No entanto, com o avanço dos anos, a sua riqueza, misteriosamente, acabou, e, quando o seu filho nasceu, ele estava pobre. A criança cresceu sem se importar com outras pessoas, abandonou os pais desde cedo e nunca seguiu os mandamentos cristãos. Após a sua morte e ao chegar ao céu, encontrou-se com Jesus e solicitou misericórdia para com sua alma, após isso, tem início o seu julgamento. Desse modo, é importante realçar a semelhança que há entre o cordel de Souza (2015) e o auto suassuniano:

Encourado: Agora você me paga, amarelo! O sacristão, o padre e o bispo fizeram o enterro do cachorro, mas a história foi toda tramada por ele. E vendeu um gato à mulher do padeiro dizendo que ele botava dinheiro.
João Grilo: Mentira, Nosso Senhor.

Manuel: Verdade, João Grilo
(Suassuna, 2018, p. 153-154).

No auto suassuniano, o espectador acompanha a história da dupla Chicó e João Grilo, que também é permeada pela miséria e pelos abusos sofridos, os quais foram perpetrados pelos seus superiores. A temática da miséria e, principalmente, da misericórdia ditam o tom da peça e do cordel. Tanto João Grilo como a Alma são salvos pela intervenção da figura de Maria, mãe de Cristo, mesmo após diversas acusações do Diabo. A sentença somente é dada aos personagens após eles clamarem por Maria, na literatura cordelista, e pela *Compadecida*, na peça de Ariano Suassuna.

Assim, este julgamento, o qual é permeado pela dicotomia bem/mal e pela dicotomia sagrado/profano, possui raízes no Quinhentismo de Gil Vicente, passando, principalmente, pelos cordéis do Nordeste brasileiro. Nessa perspectiva, Suassuna (2008) afirma que: “de qualquer modo, é de ‘O Castigo da Soberba’ que se origina diretamente o terceiro ato do *Auto da Compadecida*. Até o nome de Manuel, atribuído a Cristo, é de lá” (Suassuna, 2008, p. 186). Embora existam raízes temáticas e estilísticas as quais ligam o auto suassuniano ao vicentino, o romanceiro popular é a principal influência para a escrita da peça supracitada, visto que há claras aproximações e similaridades entre a peça e as literaturas de cordel.

Com tantas conformidades com o romanceiro popular e com outros autores, surge uma questão importante: a originalidade do *Auto da Compadecida*. Sobre isto, Braulio Tavares (2018), na seção “Tradição Popular e Recriação no *Auto da Compadecida*”, narra uma suposta história que aconteceu com Suassuna:

Reza a lenda que certa vez um crítico teatral abordou Ariano Suassuna e o inquiriu a respeito de alguns episódios do *Auto da Compadecida*. Disse ele: “Como foi que o senhor teve aquela ideia do gato que defeca dinheiro?” Ariano respondeu: “Eu achei num folheto de cordel.” O crítico: “E a história da bexiga de sangue e da musiquinha que ressuscita a pessoa?” Ariano: “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, 2018, p. 193).

O humor de Suassuna, ao lidar com a questão da originalidade, é algo que deve ser ressaltado, dado que, para o autor, o “contar causos”, o qual é uma característica marcante nordestina, é muito importante. Para ele, o “original” não era, necessariamente, o “novo”, uma vez que as histórias do romanceiro, muitas delas, atravessaram o oceano atlântico em direção ao Nordeste brasileiro. Na opinião de Suassuna, o seu teatro era justamente um aglomerado de histórias com as quais ele teve contato durante toda a sua vida na região, ou seja, um teatro

escrito sobre toda uma comunidade tradicional. Nesse sentido, Braulio Tavares (2018) afirma que:

Um aspecto importantíssimo desse tipo de teatro é o seu caráter tradicional e coletivo, no qual a fidelidade a uma tradição é tão importante quanto a originalidade individual – ou mais até – e onde o autor não julga que escreve por si só, mas com a colaboração implícita de uma comunidade inteira (Tavares, 2018, p. 195).

Vale ressaltar que beber da tradição popular e, a partir dela, construir um enredo é algo comum a todos os tipos de arte que utilizam desses aspectos. Suassuna, no entanto, de maneira primorosa e natural, conseguiu realizar essa tarefa, esse misto de escolhas, essas aproximações e escrita. Isto possibilitou ao autor que ele escrevesse uma dramatização satírica, crítica, religiosa que permanece, e que permanecerá como uma das melhores peças de teatro já escritas em território nacional.

Quando se lê o auto, pode-se perceber que o universo suassuniano está presente em toda a dramatização, como ele afirma: “posso concluir, portanto, dizendo que, de fato, como acontece sempre na criação literária, é um pedaço do meu mundo interior que está no *Auto da Compadecida* – mesmo sendo o teatro a menos subjetiva das artes literárias (Suassuna, 2008, p. 187), ou seja, o *Auto da Compadecida* faz parte do mundo interior de seu autor e de um projeto do qual Suassuna fora o idealizador, projeto que, possivelmente, superou, em tamanho, o seu criador e englobou diversos tipos de artes: O Movimento Armorial.

Nessa perspectiva, no próximo capítulo discorreremos acerca desse movimento e de uma figura importante tanto na criação do *Auto da Compadecida* quanto na própria dramatização: o Palhaço. Assim, analisamos essa alegoria como símbolo do Movimento Armorial, visto que o movimento pretendia criar uma arte erudita a partir das raízes populares da cultura brasileira, especialmente a nordestina.

CAPÍTULO 2 – O PALHAÇO: SÍMBOLO DO MOVIMENTO ARMORIAL

2.1 O MOVIMENTO ARMORIAL

O Movimento Armorial foi lançado, oficialmente, no dia 18 de outubro de 1970, na Igreja São Pedro dos Clérigos, em Recife. O seu lançamento foi oficializado por meio de uma exposição de Artes Plásticas e de uma apresentação da Orquestra Armorial, recém-criada. Além disso, houve uma exposição de artes plásticas. Ariano Suassuna, enquanto diretor do Departamento de Extensão Cultural – DEC, da Universidade de Pernambuco – UPE, coordenou e organizou o evento. Nessa perspectiva, Braulio Tavares (2007) diz que “O evento foi resultado do trabalho realizado por Ariano como diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco” (Tavares, 2007, p. 103).

A segunda exposição da arte armorial foi realizada em 1971, no dia 26 de novembro, na Igreja do Rosário dos Pretos. Nessa ocasião, houve o concerto inaugural do Quinteto Armorial, que era formado por: Antônio José Madureira, Egildo Vieira do Nascimento, Antônio Nóbrega, Fernando Torres Barbosa e Edison Eulálio Cabral. Essa edição também contou com uma exposição de artes plásticas, marcando a segunda passagem da oficialização do Movimento Armorial.

Idelette Muzart Fonseca dos Santos (2009), em seu livro *Demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, insere uma definição conferida pelo próprio Ariano Suassuna sobre a arte armorial, que ocasionará no Movimento Armorial:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (Santos, 2009, p. 13).

É mediante essa classificação da arte armorial por Suassuna que o movimento surgiu, baseando-se em cinco pilares: a literatura de cordel (folheto); a música de viola, rabeca ou pífano; os cantares dos cantadores; a xilogravura e os espetáculos populares. De acordo com Carlos Newton Júnior (2008), o Movimento Armorial foi criado com o objetivo “de criar uma arte erudita brasileira a partir das raízes populares da nossa cultura, e de combater, dessa forma, o processo de vulgarização cultural” (Newton Júnior, 2008, p. 9), visando, ainda, exaltar a produção artística e a expressão de toda uma cultura, especialmente a cultura nordestina, envolvendo múltiplas artes.

A respeito do espaço em que o movimento está inserido, Santos (2009) afirma que: “Em primeiro lugar, o Movimento Armorial situa-se num quadro regional, o Nordeste, espaço geográfico, histórico e mítico, comum aos cantadores e aos armorialistas na afirmação, sempre renovada, de sua nordestinidade” (Santos, 2009, p. 19), ou seja, o movimento está inserido, principalmente, no contexto geográfico, histórico, político e mítico de todo o Nordeste. As manifestações artístico-literárias como expressão de sua cultura darão o tom da formação e da criação do movimento. Dessa maneira, a presença da região é um fator determinante na criação popular que o movimento tem, envolvendo-a em questões mais artísticas do que sociológicas, contrapondo-a com os movimentos nordestinos anteriores.

Para Suassuna (2008), o espaço geográfico, especificamente o Nordeste, tem uma inigualável importância para a criação do Movimento, bem como para o fortalecimento de uma arte que já era realizada e praticada na região. De acordo com o autor, era essencial encontrar e reencontrar os mistérios que a arte tradicional, aquela que influencia a arte armorial nordestina, possuía, uma vez que essas práticas foram renegadas e esquecidas, com o objetivo de firmar uma base possível para uma (re)criação a partir das manifestações artísticas-literárias da região e de seu povo.

Os folhetos – literatura de cordel – foram o principal pilar da manifestação do artista armorial, visto que constituíram a base de diversas criações e recriações artísticas propagadas pelo movimento referido. Nessa perspectiva, Santos (2009) diz que é na escritura do folheto que o artista se apoia para recriar e criar a arte armorial. A escolha do folheto como aspecto base para a arte armorial partiu de Ariano Suassuna, pois ele percebeu que, nessa arte, havia uma infinidade de temas e histórias, as quais poderiam ser exploradas e (re)contadas no teatro, no romance, na música e na xilogravura. Assim, o folheto torna-se a principal base de toda a construção do movimento, afinal “O romanceiro e o folheto são, ao mesmo tempo, fonte e modelo de um aspecto particularmente original do Movimento Armorial: a relação estreita entre as diferentes expressões artísticas e os próprios artistas” (Santos, 2009, p. 35).

Por isso, Suassuna define o folheto como a bandeira do movimento, principalmente pelo motivo de que o ele une três caminhos distintos: a via literária, poética e teatral; a via das artes plásticas; e a musical (Santos 2009). Isso ocorre devido ao fato deles apresentarem uma conexão muito forte entre a expressão oral e a escrita, o que gera diversas imagens na construção do contexto poético e que, com a adição da música e das artes plásticas, torna-se uma arte que abrange diversas áreas. É por esse motivo que “Ariano escolheu o folheto como a célula-mãe

de uma nova maneira de fazer arte, de enxergar o Nordeste, de enxergar o mundo e de recriar suas formas” (Tavares, 2007, p. 104).

O Movimento Armorial tem uma particularidade: ele exerce uma ação retroativa em relação à teoria. Isso fez que a publicação da arte armorial ocorresse primeiro, e que, apenas após esse acontecimento, houvesse o lançamento e o reconhecimento da existência do movimento. Assim, o exercício da arte foi o passo primordial para o seu surgimento, conforme afirma Braulio Tavares (2007), quando diz que “O Movimento Armorial nasceu de uma inspiração estética e afetiva, e não a partir de um conjunto de teorias prévias” (Tavares, 2007, p. 104). Essa ideia e inspiração afetiva nasce, justamente, de Ariano Suassuna, o idealizador do movimento. Por exemplo, de acordo com Tavares (2007), se não fosse Suassuna, talvez ninguém percebesse o que haveria em comum entre a gravura de Gilvan Samico e um romance de Maximiano Campos, porém, por sua criação e por acreditar na relação das artes na cultura nordestina, a visão suassuniana possibilitou que o público fizesse essa relação de aproximação: o Movimento Armorial viabilizou essa integração entre as artes e os artistas que constituíram o movimento.

O pensamento e o imaginário nordestino de Suassuna consolidaram o movimento juntamente com artistas que eram amigos do autor; que pensavam de forma parecida; ou que foram influenciados por ele e por sua obra poética, fato que permitiu a criação e o lançamento deste movimento. Afinal, a aproximação de Suassuna com os outros artistas foi um dos fatores essenciais para a existência do movimento, conforme declara Santos (2009), “Esse encontro entre artes e artistas justifica a criação de um movimento que permite os contatos, os intercâmbios entre pessoas e obras, e que os integra até torná-los um dos fundamentos da criação armorial” (Santos, 2009, p. 20). Desse modo, os caminhos para a divulgação de uma arte armorial antecederam a manifestação da criação do movimento.

Nesse sentido, Santos (2009) afirma que:

Segundo o próprio Ariano Suassuna, porém, a arte armorial tinha precedido a proclamação do movimento: foram as obras, as criações artísticas e literárias, os encontros e as amizades entre os artistas que permitiram definir a arte armorial. Essa inversão da cronologia habitual não deixa de ser significativa: ao contrário da maioria dos movimentos, que nascem a partir de um manifesto ambicioso que se tenta depois concretizar, os membros do Movimento Armorial afirmam a primazia da criação sobre a teoria. Essa anterioridade se limita, contudo, no tempo e no espaço, a uma época e a um lugar (Santos, 2009, p. 22).

Pelo fato de a arte armorial preceder a proclamação do movimento, muitas pessoas contestaram Suassuna pela não publicação de um manifesto, porém é justamente pela arte ter antecedido a teoria que isso não era necessário, visto que, tratando-se de arte popular, a

expressão de uma cultura, em vista de sua efetivação, não precisa de um comunicado formal. Assim, a arte armorial é o seu próprio manifesto, porque ela é rica em histórias e resistências de um povo que sempre esteve à margem de uma sociedade política e excludente, que vendia, muitas vezes, o seu modelo de arte como superior daquelas que eram produzidas no Nordeste.

O Movimento Armorial teve três fases: a preparatória, entre 1946 a 1969; a experimental, de 1970 a 1975; a romançal, a partir de 1976. A fase preparatória reflete o trabalho realizado, a partir de 1946, pelo Teatro Popular do Nordeste – TPN, com o Teatro do Estudante de Pernambuco – TEP, por Francisco Brennand, Gilvan Samico e Ariano Suassuna. De acordo com Santos (2009), este período “trata-se de um trabalho de descoberta e sensibilização dos artistas e do público do Nordeste da cultura popular, da elaboração a partir dessa arte popular de uma arte brasileira original e autêntica” (Santos, 2009, p. 26), ou seja, durante essa fase, que representa uma ação retroativa ao lançamento oficial do Movimento Armorial, os artistas envolvidos realizavam uma atividade de pesquisa voltada ao uso da cultura popular em suas obras, adaptando e recriando aspectos do romanceiro nordestino em diversos tipos de arte, tornando Recife a capital e o principal centro de pesquisa e de criação original desse período.

A fase denominada experimental chancela a preocupação de Suassuna de possibilitar o acesso aos artistas que continham a mesma visão do Movimento Armorial, ou que estavam à procura de uma via artística, aos meios de expressão e divulgação. Isso se tornou possível quando Suassuna aceitou o cargo da direção do Departamento de Extensão Cultural – DEC, da Universidade Federal de Pernambuco, a pedido do reitor Murilo Guimarães. Sobre esse aspecto, Santos (2009) declara que Suassuna, rapidamente, transformou o departamento em um laboratório de pesquisa pluridisciplinar onde habitavam artistas plásticos, músicos e escritores.

As principais ações dessa fase do movimento se relacionaram, sobretudo, com a música armorial e com os escritores. Segundo Santos (2009), nessa época, “as pesquisas avançam em todas as direções, musicais em primeiro lugar – com a criação da Orquestra Armorial de Câmara e do Quinteto Armorial, mais conforme à visão de Suassuna –, revelando jovens músicos e compositores de talento” (Santos, 2009, p. 28). Em relação ao campo literário, ocorreram, nesse período, as primeiras publicações de jovens poetas na revista da universidade denominada “Estudos Universitários”, fazendo com que Suassuna atraísse diversos autores para o Movimento Armorial. Dessa forma, essa fase representa um importante período na história do movimento, e, além disso, “corresponde também a um momento da evolução criadora dos

escritores e artistas que participavam do seu renome e que lhe deram vida e forma” (Santos, 2009, p. 29).

A terceira fase, romançal, iniciou-se em 18 de dezembro de 1975 com a apresentação da Orquestra Romançal Brasileira no Teatro Santa Isabel, em Recife-PE. Esse período corresponde a um novo ponto estratégico do movimento. Uma vez que Suassuna tornou-se o Secretário de Educação e Cultura do Município de Recife, ele procurou desenvolver uma política de criação artística e de pesquisa semelhante à que desenvolvera quando estava à frente do DEC, mas, dessa vez, com objetivos mais concretos. Ademais, até o nome escolhido para essa fase é importante para todo o Movimento Armorial, já que:

Romançal designa, portanto, muito mais do que uma fase do Movimento Armorial, pois traduz uma redução, para melhor definição, do campo de atuação do movimento. Esse termo permite eliminar a maioria das controvérsias e confusões criadas e mantidas em torno da palavra Armorial que, em certa medida, tinham prejudicado a ação do movimento na sua fase experimental. Além da designação cronológica, romançal reafirma a ligação privilegiada com a cultura popular, modelo da criação armorial (Santos, 2009, p. 31).

Assim, essa fase consolidou os planos do movimento, principalmente ao escolher o seu título. O período romançal demarcou diversos avanços e parcerias estabelecidas pelo Movimento Armorial, a fim de contribuir com o avanço da pesquisa e com a criação de uma arte armorial pautada na cultura popular. Entretanto, para Santos (2009), é difícil realizar um balanço dessa fase, uma vez que seria necessário fixar uma data, ou declarar um momento em que o movimento deixou de ser uma ação cultural e passou a se tornar uma referência estética e histórica. Contudo, a autora arrisca o ano de 1981 quando, em uma carta aberta, Suassuna informa que abandonaria a literatura e o palco cultural para fazer um balanço pessoal.

Durante todas as suas fases, o Movimento Armorial ultrapassou a vontade de Suassuna e de outros que pesquisavam e pensavam em conformidade com ele, tornando-se um dos maiores movimentos artísticos-culturais-estéticos-históricos já vistos no Brasil, apresentando ao povo brasileiro e ao mundo uma arte multimídia armorial que, pautada em uma cultura artística totalmente popular e representante de toda uma tradição, de um povo e de uma região, fora esquecida e deixada à margem de uma sociedade que priorizava, principalmente, naquela época, movimentos que ocorriam no Sudeste do país.

Dessa forma, o Movimento Armorial foi um dos poucos a conseguir quebrar a “roda” de como se produzia e divulgava a cultura brasileira, em especial a nordestina, justamente por propagar uma arte multimídia que, embora envolvesse diversas artes distintas, direcionava-as ao mesmo ponto comum: a cultura popular nordestina.

Portanto, o Movimento Armorial era pluriartístico e multimídia, visto que a arte armorial era divulgada e semeada em diversos contextos diferentes. Por conseguinte, o movimento se destacou por possuir um dinamismo e abarcar acadêmicos e professores para auxiliar em sua construção. A respeito disso, Tavares (2007) afirma que:

O Movimento Armorial foi um movimento que incluía professores e estudantes universitários tentando estabelecer uma ponte entre a Tradição, que presa entre as paredes dos Conservatórios e das Universidades tendia a se fossilizar e se tornar 'peça de museu', e o Popular, a arte produzida em condições materiais precárias, não-oficiais (Tavares, 2007, p. 107).

Esse caráter do movimento, que envolvia também o ambiente acadêmico, foi um dos pontos que possibilitou essa conexão entre tradição e popular, conforme descrito por Tavares (2007). Atrelar a tradição e o popular, aliado à divulgação de uma arte e uma cultura voltada a uma valorização de um tesouro-artístico nordestino, era uma das bandeiras deste movimento. Com isso, o Movimento Armorial ganhara a participação de diversas pessoas que auxiliaram a sua própria construção e estabelecimento enquanto movimento artístico-cultural, com diversos artistas em variadas artes, mesmo que, no Brasil, os aspectos da criação e da recriação artística eram considerados, muitas vezes, como problemáticos.

Entretanto, são esses aspectos pluridisciplinares e pluriartísticos que garantem ao Movimento Armorial a sua estética singular e incomparável. Em relação a isso, Santos (2009) diz que:

Entre popular e letrado, entre oral e escrito, o Movimento Armorial desempenha, na cultura brasileira, um papel original e talvez único. Reunir poetas e gravadores, músicos e escritores, pintores e homens de teatro, ceramistas e bailarinos num projeto cultural, num movimento, por menos codificado e formalista que seja, parece um desafio no Brasil, onde a originalidade da criação artística e sua singularidade são consideradas como dogmas (Santos, 2009, p. 21).

Assim, a contribuição do movimento para a divulgação de uma arte brasileira é gigantesca, principalmente por divulgar trabalhos em diversos meios artísticos-culturais, garantindo que inúmeras pessoas, em lugares distintos, fossem impactadas pela beleza e pela proposta armorial. Outro aspecto relevante é que o Movimento Armorial adquire, desde o seu início, esse *status* dicotômico em sua própria essência: ao mesmo tempo que é tradicional, ele é popular. Dessa forma, o objetivo do movimento era criar uma arte erudita com base na popular.

Um dos exemplos desse elo entre a tradição e o popular são as xilogravuras²⁵ e as iluminogravuras que compuseram o movimento. Em relação às xilogravuras nordestinas, destaca-se o gravurista e pintor Gilvan Samico. De acordo com Fábio Fonseca (2011), na dissertação *O bestiário medieval na gravura de Gilvan Samico*, o gravurista não tinha a intenção, a princípio, de recuperar a cultura nordestina, mas, com o passar do tempo, por meio de sua experiência artística sensível, esse começou a ter um contato íntimo com a cultura popular, fazendo com que “A estreita relação estabelecida por Samico com a cultura popular e a maneira de abordar o assunto veio a estabelecer boa parte dos fundamentos do que Suassuna definiu como uma Arte Armorial” (Fonseca, 2011, p. 30).

Nos traços de Gilvan Samico, revela-se uma preocupação estilística com temas medievais da sociedade nordestina, integrando a arte armorial a partir de sua produção. De acordo com Suassuna (2008), a gravura de Samico integra o mundo do romanceiro popular, motivo pelo qual ela é tão bela: “é daquele mundo estranho e belo do romanceiro e das capas dos folhetos nordestinos que brotam a gravura e a admirável pintura de Samico (Suassuna, 2008, p. 216-217). Nessa perspectiva, para Fonseca (2011), um exemplo da relação entre o tradicional e o popular na arte de Samico, é a xilogravura “A espada e o dragão”, como verificasse na imagem a seguir:



Figura 4 – Gilvan Samico: *A espada e o dragão*, 2000. Xilogravura, 93x48,7cm. Fonte: Samico, do desenho à gravura.

²⁵ Para Geórgia Brito e Michael Hanke (2016), no artigo “O Universo das Imagens Técnicas e a Xilogravura a partir da perspectiva de Vilém Flusser: da Imagem Tradicional à Zerodimensionalidade”, a técnica de xilogravura consiste na arte da gravação ou escrita (*graphein*) sobre a madeira (*xylon*). De acordo com Costella (2006), o primeiro registro que se tem de uma xilogravura é datado do ano de 868, feita por Wang Chen, a qual representa a oração budista “Sutra do Diamante”.

Em sua análise, Fonseca (2011) afirma que a imagem está dividida em duas janelas: a superior representa o espaço celeste com uma moldura branca e um cavaleiro ao centro, e a inferior corresponde ao espaço da terra, com uma moldura preta, utilizando a representação de um dragão centralizado.

Na xilogravura, percebe-se que a composição da imagem surge da assimilação de opostos, tais como: bem e mal; preto e branco; céu e terra. Ao abordar esses elementos na gravura, Samico adentra tanto nos espaços populares quanto nos espaços eruditos, os quais são a base do Movimento Armorial. Dessa maneira, para Fonseca (2011), “A gravura de Samico compreende um processo no qual popular e erudito se misturam. O popular contribui como fonte temática e formal, mas sua gravura é erudita. Trata-se de um processo de hibridação” (Fonseca, 2011, p. 37). A gravura, em análise, ilustra uma temática medieval que é muito abordada em manifestações culturais nordestinas, visto que o dragão e a espada, que ocupam a maior parte da imagem, demonstram esse fator, bem como a presença do cavaleiro medieval e com traços nordestinos.

Outro exemplo da manifestação popular e erudita da arte armorial são as iluminogravuras de Ariano Suassuna. Segundo Alba Valéria Niza Silva (2009), no artigo “Iluminogravura de Ariano Suassuna: uma leitura d’O Campo – Tema do Barroco Brasileiro”, os trabalhos de Ariano Suassuna não se resumem aos seus teatros ou romances, ele também explorou os caminhos da pintura e da poesia, originando as iluminogravuras. As pinturas têm esse nome, de acordo com Carlos Newton Júnior (1999), em *O Pai, o Exílio e o Reino: A Poesia Armorial de Ariano Suassuna*, porque:

Resulta da fusão da iluminura medieval com os processos modernos de gravação em papel. Suassuna produz uma matriz da ilustração e do texto em manuscrito, com nanquim preto sobre papel branco, e em seguida faz cópias da matriz em uma gráfica, no moderno processo de off-set. Cada cópia é então trabalhada manualmente, colorida a pincel com tinta guache e/ou a óleo (Newton Júnior, 1999, p. 122-123).

As iluminogravuras são importantes para a divulgação da estética armorial liderada por Suassuna, e compõem o movimento, como afirma Ester Suassuna Simões (2017), no artigo “O universo emblemático das iluminogravuras de Ariano Suassuna”, que “Essa produção, que alia, portanto, a literatura às artes visuais, está, a nosso ver, totalmente inserida na estética do movimento artístico idealizado por Suassuna, o Movimento Armorial” (Simões, 2017, p. 123). Assim, as iluminogravuras são parte essencial de todo o movimento, uma vez que, em sua composição, elas são pluriartísticas: envolvem a pintura e a poesia, além de (re)tratar elementos populares e os tradicionais. Nesse sentido, conforme declara Newton Júnior (1999), “A ilustração pode se reportar ao texto integralmente, passando de episódios ou cenas descritas no

poema a motivos do universo armorial, recolhidos tanto em nossa xilogravura popular quanto em nossa arte pré-histórica” (Newton Júnior, 1999, p. 123-124). Com as iluminogravuras, Suassuna uniu duas paixões: a pintura e a literatura.

A relação entre o popular e o erudito nas iluminogravuras é constatada em *O Sol de Deus*:



Figura 5 – Fonte: Suassuna, 1980

As cores empregadas na pintura, bem como a poesia, evidenciam a cultura do Nordeste, principalmente as referências ao sol – aspecto presente nas iluminogravuras suassunianas; à morte – representada, geralmente, pela Onça Caetana; à romã – item perceptível nas

reproduções de Ariano Suassuna, entre outras. O sol das iluminogravuras de Suassuna representa a figura masculina, que está, geralmente, atrelada ao seu pai, João Suassuna. Desse modo, a referência à presença da morte se faz presente na iluminogravura, em uma espécie de “ressignificação”, já que permite um encontro com o criador: “Mas eu enfrentarei o Sol Divino” (Suassuna, 1980). A alusão à Onça Caetana – a representação da morte suassuniana – está presente no soneto, na terceira estrofe: “Ela virá – Mulher – afiando as asas/com o rosto da Romã, o sono, a casa/e há de sangrar-me a vista o Gavião” (Suassuna, 1980). Assim, a morte é representada tanto pela figura mítica quanto pelo Romã, símbolo do sexo feminino, conforme exposto na imagem.

É importante salientar que Suassuna produziu dois álbuns de poesia com iluminogravuras: *Sonetos de Mote Alheio*, publicado em 1980, e *Sonetos de Albano Cervonegro*, lançado em 1985. A iluminogravura “O Sol de Deus” integra o primeiro álbum que contém um elemento importante, ele fora criado utilizando um recurso comum na poesia popular nordestina: o uso de temas e motes de outros autores, praticando a (re)criação característica do Movimento Armorial.

Portanto, a partir do que foi exposto, compreende-se que o Movimento Armorial abarca, principalmente, a relação da cultura popular e o eruditismo. Isto posto, analisaremos, nos próximos tópicos, a figura do Palhaço enquanto possível símbolo do Movimento Armorial, uma vez que essa figura representa, com a manifestação de sua própria dualidade, o erudito e o popular, além de estar presente em obras que integram o movimento. Para realizar essa análise, iremos, primeiramente, discorrer acerca do Palhaço na literatura e sua relação com o riso, bem como ressaltar o lado poeta e erudito da figura. Logo após, investigaremos a figura do Palhaço Armorial.

2.2 O PALHAÇO – ENTRE O POPULAR E O ERUDITO

Ao longo da história, o palhaço é uma alegoria recorrente nas expressões artísticas-literárias, especialmente na Idade Média e no Renascimento, quando ainda era retratado por bobo ou bufão. No decurso do tempo, essa figura fora, muitas vezes, evidenciada e, em outros momentos, esquecida e/ou deixada à mercê da produção artística. Diversos grandes autores utilizaram o palhaço em suas obras, tais como: François Rabelais, William Shakespeare, Molière, Victor Hugo e Ariano Suassuna.

De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001), em *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, o palhaço representa:

Tradicionalmente, a figura do rei assassinado. Simboliza a inversão da compostura régia nos seus atavios, palavras e atitudes. À majestade, substituem-se a chalça e a irreverência; à soberania, a ausência de toda autoridade; ao temor, o riso; à vitória, a derrota; aos golpes dados, os golpes recebidos; às cerimônias as mais sagradas, o ridículo; à morte, a zombaria. O palhaço é como que o reverso da medalha, o contrário da realeza: a paródia encarnada (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 680).

Nesse sentido, a constituição do bufão está relacionada com as oposições em que se manifestará a sua existência, adversando às autoridades vigentes em cada época e subvertendo o significado de posições e sentimentos por meio de seus atos. Então, para o palhaço não há ninguém que esteja livre de seu escárnio e de suas brincadeiras, cuja principal função, sobretudo, é antagonizar com a figura do rei e se relacionar a ela.

Sobre a figura do bufão, Chevalier e Gheerbrant (2001) dizem que:

Na corte dos reis, nos cortejos triunfais, nas peças cômicas, o personagem bufão está sempre presente. Ele é a outra face da realidade, aquela que a situação adquirida faz esquecer, e para qual se chama a atenção. Uma das características do bufão é a de exprimir em tom grave coisas anódinas, e, em tom de brincadeira, as coisas mais graves. Encarna a consciência irônica (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 97).

Portanto, o palhaço representa a outra face da realidade, opondo-se ao que é sério e oficial, e, ao assumir a função de “paródia encarnada”, tem o intuito de desordenar o ordenado superior. Essa função do bufão se dá por causa do *status* que lhe é atribuído em contraposição ao rei e/ou às autoridades locais, visto que, com isso, surge a possibilidade da dessacralização e a desconstrução das posições oficiais.

Uma das principais atuações dos bufões ocorreram durante a Idade Média. Para Mikhail Bakhtin (2010), no livro *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*, esses personagens são característicos da cultura cômica do período medieval, partindo do princípio cômico da época. Nesse sentido, segundo Bakhtin (2010):

O princípio cômico que preside aos ritos do carnaval liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico do misticismo, da piedade, e eles são além disso completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório (não pedem nem exigem nada). Ainda mais, certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso. Todas essas formas são decididamente exteriores à Igreja e a religião. Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana (Bakhtin, 2010, p. 6).

Visando parodiar a ordem social vigente, o preceito cômico do carnaval pretendia livrar os indivíduos de qualquer dogmatismo, sobretudo da igreja e dos reis. É nesse contexto que os bufões irão exercer um papel fundamental em todo o carnaval medieval. Para Bakhtin (2010):

Os bufões e bobos são personagens características da cultura cômica da Idade Média. De certo modo, os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana (aquela que se desenrolava fora do carnaval). Os bufões e bobos, como por exemplo o bobo Triboulet, que atuava na corte de Francisco I (e que figura

também no romance de Rabelais), não eram atores que desempenhavam seu papel no palco (à semelhança dos comediantes que mais tarde interpretariam Arlequim, Hans Wurst, etc.). Pelo contrário, eles continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Como tais, encarnavam uma forma especial da vida, ao mesmo tempo real e ideal. Situavam-se na fronteira entre a vida e a arte (numa esfera intermediária), nem personagens excêntricos ou estúpidos nem atores cômicos (Bakhtin, 2010, p. 7).

Então, o bobo medieval enveredava entre o caminho de sua vida e de sua arte com a função, muitas vezes, de se opor às regras sociais da época. Entretanto, as manifestações dos bufões não eram apenas uma interpretação: os indivíduos (bobos) desejavam satirizar e ironizar os contextos dogmáticos da época medieval, uma vez que, durante o carnaval, eram as suas próprias vidas (fora da festa) que representavam no “jogo”, ou seja, a festividade configurava-se na segunda vida do povo. Em consonância com esse pensamento, Bakhtin (2010) diz que “os homens da Idade Média participavam igualmente de duas vidas: a oficial e a carnavalesca, de dois aspectos do mundo: um piedoso e sério, o outro, cômico. Esses dois aspectos coexistiam na sua consciência (Bakhtin, 2010, p. 83). Essa vida alternativa era considerada uma “vida festiva” a partir do princípio do riso.

Por isso, o:

[...] riso carnavalesco é antes de mais nada um riso *festivo*. Não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato ‘cômico’ isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); *todos* riem, o riso é ‘geral’; em segundo lugar, é *universal*, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o seu mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente (Bakhtin, 2010, p. 10).

Dessa forma, o riso festivo-carnavalesco é uma demonstração de um povo que realizava festividades para si próprios, tendo o cômico como o primeiro patrimônio, o que concebe ao carnaval um caráter popular. Por isso que o riso, na Idade Média, “foi sancionado pela festa (assim como o princípio material e corporal), ele foi um riso festivo por excelência” (Bakhtin, 2010, p. 68).

Até as manifestações carnavalescas, o que dominava o período medieval era a seriedade e o medo. Por essa razão, o povo necessitava de uma expressão coletiva própria, e assim surgiu o carnaval, a fim de fortalecer uma cultura popular contra, sobretudo, a seriedade e o medo. Acerca desse assunto, Bakhtin (2010) diz que:

A seriedade medieval estava impregnada interiormente por elementos de medo, de fraqueza, de docilidade, de resignação, de mentira, de hipocrisia ou então de violência, intimidação, ameaças e interdições. Na boca do poder, a seriedade visava a intimidar, exigia e proibia; na dos súditos, pelo contrário, tremia, submetia-se, louvava,

abençoava. Por essa razão ela suscitava a desconfiança do povo. Era o tom oficial, e era tratado como tudo que fosse oficial. A seriedade oprimia, aterrorizava, acorrentava; mentia e distorcia; era avara e magra (Bakhtin, 2010, p. 81).

Com a dominação da seriedade e a ordenação oficial, o povo precisava de um escape e de um refúgio contra as atrocidades existentes na época. Foi por meio do carnaval e, principalmente, por intermédio do riso que os indivíduos encontraram uma saída. Para Bakhtin (2010):

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole na integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente. Essas são as funções gerais do riso na evolução histórica da cultura e da literatura (Bakhtin, 2010, p. 105).

O riso não visava recusar os elementos sérios, mas purificá-los por meio da manifestação do povo e de sua cultura. O cômico agiu na Idade Média, e em outras épocas, a fim de ser uma porta de emergência àqueles que sofriam e tinham medo do poderio da ordem social. O riso da Idade Média “temerariamente desvendou a verdade sobre o mundo e o poder. Ele opôs-se à mentira, à adulação e à hipocrisia. A verdade do riso degradou o poder, fez-se acompanhar de injúrias e blasfêmias, e o bufão foi o seu porta-voz” (Bakhtin, 2010, p. 80). De fato, ele teve um papel atenuante durante todo o período medieval, evidenciando e popularizando uma cultura carnavalesca popular, além de ser o caminho para lutar contra as mazelas e sofrimentos causados pelo ordenado dominante. É importante salientar que, para Bakhtin (2010), a principal figura dentre todas do carnaval era o palhaço, que atuou como porta-voz da manifestação cultural popular.

A cultura cômica da época medieval pertencia ao coletivo do povo, visto que o “riso englobava e arrastava a todos, de tal maneira que ninguém pode resistir-lhe” (Bakhtin, 2010, p. 71). Por esse motivo, a festividade é considerada universal, porque pertence a todas as pessoas e é para todos os indivíduos. Contudo, mesmo com a característica coletiva de diversão e alegria do carnaval, o riso festivo também era, sobretudo, burlesco e satírico. Ele dirigia-se contra o todo e o universal, principalmente por meio do papel do palhaço que, devido ao contraste com o rei, era visto, com frequência, como um personagem inferiorizado, o que lhe atribuía o tom humorístico.

Nessa lógica, Terry Eagleton (2020), em *Humor: o papel fundamental do riso na cultura*, declara que “É precisamente o status rebaixado, humilde e imperfeito do Bobo, o fato de ele desmascarar todo grandioso idealismo, que o investe de certo tipo de imortalidade. Aqueles que

não têm como cair mais baixo gozam de uma estranha espécie de invencibilidade” (Eagleton, 2020, p. 57), de fato, é devido à posição social do palhaço que ele terá a oportunidade de desorganizar e desordenar a ordem social. Essa ação lhe concede o caráter de invencibilidade, em razão de que ele será uma das únicas figuras que terá o poder de desregular e dessacralizar qualquer alegoria, atingindo, dessa forma, a imortalidade: “O personagem cômico, ao contrário, atinge não a eternidade, mas a imortalidade, no sentido de sobrevivência infinita. Ele apenas segue em frente” (Eagleton, 2020, p. 57). Por intermédio do cômico e do riso, a figura do bufão é imortalizada por sempre estar condicionada à degradação das altas autoridades, e, em especial, do rei.

Não obstante a relação adversativa entre o rei e o palhaço, Mikhail Bakhtin (2010) insere um comentário de Rabelais sobre o bufão Triboulet: “Falando do bufão Triboulet, Rabelais cita uma frase de Sêneca (que ele cita sem mencionar, aparentemente através de Erasmo), dizendo que o bufão e o rei têm o mesmo horóscopo” (Bakhtin, 2010, p. 172), isto é, a conexão de ambas as figuras não será somente pela oposição, mas também por suas formações. Nesse sentido, Bakhtin (2010) descreve certas passagens carnavalescas em que o rei e o bufão estão interligados num mesmo personagem:

A imagem do *rei* ou de *dois reis* serve para situar o grau superior de satisfação do chicaneiro que se acha “bem servido”. Mas a imagem do “*rei*” está essencialmente ligada às *batalhas alegres* e às injúrias, da mesma forma que à *fuça vermelha* do chicaneiro, à *sua morte fingida*, à *sua reanimação*, à *sua atitude de palhaço* depois da surra. Há um plano no qual os golpes e injúrias não têm um caráter particular e cotidiano, mas constituem atos simbólicos dirigidos contra a *autoridade suprema*, contra o *rei*. [...] Nesse sistema, o *rei é o bufão*, escolhido pelo conjunto do povo e *escarnecido por esse mesmo povo*, injuriado, espancado, quando termina o seu reinado, da mesma forma que hoje ainda se escarnece, bate, despedaça, queima ou afoga o boneco carnavalesco que encarna o inverno desaparecido ou o ano velho (Bakhtin, 2010, p. 171-172).

Na descrição dada por Bakhtin (2010), o rei/bufão é escolhido pelo povo, e por ele satirizado, no entanto apenas quando o seu reinado é finalizado. Essa informação é importante, já que os indivíduos, a partir da visão do autor, somente ironizam e injuriam o rei quando ele estiver no papel de bufão, ou seja, em uma posição inferior. Entretanto, é válido ressaltar que o povo já escolhia o rei sabendo que ele, em algum momento, tornaria-se o bufão, no intuito de, previamente, estabelecer um alvo para a humilhação. Sobre essa ação, Bakhtin (2010) diz que:

Começara-se por dar ao bufão as roupagens do rei, mas agora que o seu reino terminou, *disfarçam-no, mascaram-no*, fazendo-o vestir roupa do bufão. Os golpes e injúrias são o equivalente perfeito desse disfarce, dessa troca de roupas, dessa metamorfose. As injúrias põem a nu a outra face do injuriado, sua verdadeira face; elas despojam-no das suas vestimentas e da sua máscara: as injúrias e os golpes *destronam* o soberano (Bakhtin, 2010, p. 172).

A decisão dos indivíduos colocava o rei/bufão no centro da degradação. Dessa maneira, ser o centro de injúrias designa uma posição inferiorizada aos personagens, conforme afirma Eagleton (2020), visto que “ser alvo do riso significa ter seu argumento diminuído, em vez de contestado de maneira séria; descartado, em vez de refutado; e, assim, trata-se de uma forma particularmente dolorosa de humilhação” (Eagleton, 2020, p. 40). Contudo, as injúrias ao rei/bufão fazem parte de uma noção geral da época carnavalesca: as pessoas durante a festividade podem rir, injuriar e satirizar, no entanto também podem ser os alvos dessa mesma manifestação do riso festivo, conforme esclarece Bakhtin (2010):

Uma qualidade importante do riso na festa popular é que escarnece dos próprios burladores. O povo não se exclui do mundo em evolução. Também, ele se sente incompleto; também renasce e se renova com a morte. Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. [...] Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem (Bakhtin, 2010, p. 10-11).

Sendo assim, ao participarem da festa popular, os indivíduos já estavam cientes de que, em algum momento, seriam o foco da exteriorização do riso festivo, muitas vezes sendo humilhados e ironizados. Nessa perspectiva, a atitude do povo carnavalesco e medieval está em consonância com o que Henri Bergson (2018) diz acerca da função social do riso, no livro *O Riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Para o autor, o riso tem um papel social corretivo. Este declara que “O riso, é, antes de tudo, uma correção. Feito para humilhar, deve dar à pessoa que é seu objeto uma impressão dolorosa. [...] o riso não pode ser absolutamente justo. Repetimos que tampouco ele pode ser bom. Ele tem por função intimidar ao humilhar” (Bergson, 2018, p. 123-124). Assim, a ação do povo, ao humilhar o rei/bufão, como na descrição dada por Bakhtin (2010), está de acordo com a função social do cômico, fazendo com que o riso esteja ligado ao palhaço tanto por sua manifestação quanto por sua vitimização.

A associação entre a ordem e a desordem, rei e bufão, são alguns dos fatores que gerarão o cômico, constituirão a essência do satírico e servirão, segundo Eagleton (2020), para perturbar o cosmos, o mundo racional, virtuoso, ordenado e belo. Essas relações intrínsecas são os fatores que concebem ao bufão o poder de ridicularizar qualquer um e em qualquer situação, por compartilhar com a figura do rei uma matriz próxima. Entretanto, diferentemente do rei que com sua soberania pode ironizar todos os indivíduos, essa ação do palhaço se dará por intermédio do riso.

Nessa perspectiva, de acordo com Juan Eduardo Cirlot (1992), em *Diccionario de símbolos*, a figura do palhaço estará relacionada com a do rei quando afirma que “[...] O palhaço

é o último, enquanto o rei é o primeiro, entretanto na ordem essencial, o último é o segundo” (Cirlot, 1992, p. 356, tradução nossa)²⁶. É válido ressaltar que, quando o autor insere a figura do palhaço como “segundo” na ordem essencial, compreende-se essa questão em uma escala hierárquica. Enquanto a autoridade do rei é institucional e soberana, o poder do palhaço é discursivo, exercido pela liberdade que lhe é concebida e mediado pelo riso, ato com o que ironiza todos os indivíduos do reino.

Um dos exemplos da expressão satírica do palhaço por intermédio do riso são as ações dos bufões quando assistiam às cerimônias solenes medievais. A respeito disso, Bakhtin (2010) declara que:

A representação dos mistérios e *soties* dava-se num ambiente de carnaval. [...] O riso acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana: assim, os bufões e os ‘bobos’ assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos (proclamação dos nomes dos vencedores dos torneios, cerimônias de entrega do direito de vassalagem, iniciação dos novos cavaleiros, etc.) (Bakhtin, 2010, p. 4).

Ao parodiarem a ordem social, os bufões indicavam a sua importância social e humorística ao participarem do carnaval. Nota-se que o trabalho dessas figuras não era somente satirizar o sistema hierárquico, esse envolvia, sobretudo, observar e conhecer a disposição social, em vista de ironizá-la. Uma das paródias realizadas pelos palhaços é denominada “paródia sagrada”, que implicava ridicularizar os ritos e textos sacros.

O riso festivo possibilitava às alegorias um vasto campo para as suas brincadeiras, ironias e injúrias. No entanto, ao parodiarem os conteúdos sagrados, os palhaços assumiam a forma de um artista, visto que, naquele momento, eles estavam recriando as passagens de ritos, costumes e passagens sacras, e, muitas vezes, encenando ao público esses textos. A ação do bufão de (re)criar e encenar textos lhe atribui a característica erudita.

A forma do palhaço-erudito está presente em várias obras durante a história literária. No entanto, destacaremos a presença desse tipo de bufão em Shakespeare, especificamente em *Rei Lear*. A peça se inicia com a abdicação do rei ao trono, assim, Lear decidiu partilhar o reino para suas três filhas. Para receber a parte devida da herança, as filhas de Lear deveriam demonstrar amor ao pai por intermédio de declarações de afeto. As duas filhas mais velhas, Goneril e Regane, aceitam participar do “jogo” proposto pelo rei. Entretanto, Cordélia, a filha caçula, se recusa a integrar esse movimento de bajulação ao pai, como observa-se a seguir:

LEAR – Nossa alegria, embora seja a última,

²⁶ [...] *El payaso es el último, mientras el rey es el primero, pero en el orden esencial, el último es el segundo* (Cirlot, 1992, p. 356).

Por cujo amor vinhas de França e leite
De Borgonha se empenham em captar,
Que diz pra ter um terço mais polpudo
Que o das irmãs?
CORDÉLIA – Nada, senhor.
LEAR – Nada?
CORDÉLIA – Nada
(Shakespeare, 2021, p. 283).

Ao se negar a participar do teatro de seu pai, inicia-se a jornada de Lear que transformará toda a realidade do rei. O personagem que este trabalho tem o intuito de observar, o Bobo, entra na quarta cena da peça. Antes mesmo de sua aparição, é possível acompanhar a angústia que o rei sofre pela ausência do bufão ao seu lado:

LEAR – Onde está meu criado, meu bobo? Vá chamar meu Bobo aqui.
LEAR – [...] O que é que disse o sujeito? Chamem esse idiota aqui de volta.
(Sai o Terceiro Cavaleiro.)
Onde está o meu Bobo? Como é, parece que o mundo inteiro está dormindo.
(Entra o Terceiro Cavaleiro.)
Então? Onde está aquele vira-lata?
LEAR – [...] Vou examinar tudo melhor. Mas onde está o meu Bobo? Há dois dias que não o vejo.
LEAR – [...] Chega disso! Eu notei muito bem. Vai tu dizer à minha filha que quero falar com ela.
(Sai o Terceiro Cavaleiro.)
Vá você chamar o meu Bobo.
(Sai outro Cavaleiro. Entra Oswald.)
(Shakespeare, 2021, p. 306, 307).

Após ser contrariado pela recusa de sua filha caçula, o rei demonstra a vontade de ter o seu companheiro, o Bobo, ao seu lado. Essa necessidade está em consonância com o que Erasmo (2013), em *Elogio da loucura*, diz acerca da relação entre o bobo da corte e os reis. O autor afirma que o rei necessitava de ter a companhia da figura em diversos momentos do dia: “que fazem a delícia dos mais altos reis, a tal ponto que alguns não são capazes nem de almoçar, nem de passear, nem de passar uma hora sem eles” (Erasmo, 2013, p. 91). Assim, o rei e o bobo eram pessoas praticamente inseparáveis. Isto, é claro, devido à vontade e necessidade do monarca, e não do bufão.

Na primeira aparição do Bobo, verifica-se tanto a faceta do riso quanto a erudita:

(Dá-lhe dinheiro. Entra o Bobo)
BOBO – Também eu quero emprega-lo. Toma lá meu chapéu de bobo!
LEAR – Então, meu menino! Como está?
BOBO – Moleque, é melhor pegar o meu chapéu.
KENT – Por quê, bobo?
BOBO- Por quê? Por tomar partido de quem anda desprestigiado. Não, senhor; quem não aprende a rondar com o vento, apanha logo um resfriado. Pronto; pega o meu chapéu! Sabes, esse sujeito baniu duas de suas filhas, e concedeu uma benção à terceira, contra sua vontade. Se vais segui-lo terás de usar o meu chapéu
(Shakespeare, 2021, p. 309-310).

No excerto acima, na primeira manifestação do personagem, ele realiza uma brincadeira mesmo sem ter certeza sobre o que falavam Lear e Kent. A faceta sábia do Bobo se mostra quando ele aconselha Kent citando a metáfora do vento e do resfriado. Assim, o personagem terá, em sua composição, a dualidade: popular – riso e ironia – e a erudita – com sábios conselhos, músicas e poemas. Essa dicotomia do personagem manifesta-se no seguinte trecho:

BOBO – [...] Titio, se me deres um ovo eu te dou duas coroas.
LEAR – Mas que coroas são essas?
BOBO – Ora, depois que eu abrir o ovo no meio e comer o miolo, ficam as duas coroas do ovo. Quando tu partiste tua coroa no meio, e deste as duas partes, carregaste o teu burro nas costas para andares no pó. Tiveste muito pouco juízo em tua coroa careca quando deste a outros a de ouro. Se faço papel de mim mesmo nisto, que seja açoitado o primeiro que disser que é verdade. (canta)
O bobo está num aperto,
Sábio agora é toleirão;
Não sabe mais se esperto,
E é mico de imitação.
LEAR – Desde quando costuma andar cheio de tanta canção, moleque?
(Shakespeare, 2021, p. 312-313).

A expressão da fala do Bobo denota não só um conhecimento acerca do que infringia o rei, mas também continha a ironia e a sátira em seus comentários. Durante toda a peça, o leitor e/ou espectador se deparará com o personagem sendo, muitas vezes, o mais irônico e sábio do recinto. Às vezes, os outros personagens demonstram surpresa com tamanha lucidez que o Bobo apresenta:

CAVALEIRO – Sua ofensa foi só a que contou?
KENT – Só.
Por que o rei vem com tão pouca escolta?
BOBO – Se te pusessem no tronco por essa pergunta, seria bem merecido.
KENT – Por quê, bobo?
BOBO – Vamos te mandar para a escola com uma formiga, que te ensine que no inverno não há trabalho. Todos os que seguem seus narizes são guiados pelos seus olhos, a não ser os cegos; e não há um nariz em vinte que não saiba cheirar quem fede. É melhor para ti soltar roda que está rolando morro abaixo, pra não quebrares o pescoço só por segui-la. Mas quando um grande sobe, deixa que ele te puxe atrás. Quando um sábio te der melhor conselho, devolve o meu; quero que só safados o usem, já que é um bobo que o dá.
Quem não serve mas explora,
Ou serve só pra constar,
Quando chove vai-se embora;
Tempestade, nem falar.
Demorando o bobo fica,
Safado em Bobo se imbrica
O sábio sai disparado;
Mas o Bobo não é safado.
KENT – Onde aprendeu isso, Bobo?
BOBO – No tronco é que não foi, bobo
(Shakespeare, 2021, p. 341-342).

O comentário que explica a situação para Kent o surpreende, em razão de não ser comum que um bufão possa aconselhar e apresentar um aspecto de sábio. Entretanto, o Bobo shakespeariano denota possuir um conhecimento vasto acerca, principalmente, de resolução de conflitos, mas sem deixar de lado a ironia e o sarcasmo característicos do personagem, por exemplo: ao responder dizendo que ele não aprendeu isso no cepo — lugar em que Kent passara o dia inteiro preso. Assim, para Barbara Heliodora (2021), em “Introdução à peça *Rei Lear*”, a função do Bobo é maior “do que a de ser engraçado, a função do personagem é a de servir de consciência para Lear até este, depois da crise na tempestade, passar a ter ele mesmo consciência de seus atos” (Heliodora, 2021, p. 275).

Portanto, o Bobo, bufão e/ou palhaço, é uma figura que, historicamente, está relacionada ao riso, principalmente na Idade Média. Quando surgem os circos, estes passaram a ser associados a este local. Porém, é inegável a ligação que esta figura possui com o rei. Entretanto, embora eles possuam uma relação intrínseca com o riso, muitas vezes o palhaço assumirá um papel de sábio e/ou de poeta, como em *Rei Lear*, de Shakespeare (2019), e no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna.

2.3 O PALHAÇO ARMORIAL NO AUTO DA COMPADECIDA

Além das representações na Idade Média, o palhaço está intrinsecamente relacionado com o Circo. De acordo com Andreia Pantano (2007), no livro *A personagem palhaço*, o circo de picadeiro foi criado, em Londres, no século XVIII, por um suboficial da cavalaria inglesa, Philip Astley. Na ocasião, ele reuniu palhaços, trapezistas, mágicos e cavaleiros em um mesmo ambiente para as apresentações. No Brasil, o circo sempre esteve associado ao teatro, no denominado “circo-teatro”, algo que é uma característica circense brasileira. Nesse sentido, na arte circense brasileira, o destaque ficava com o palhaço, conforme declara Pantano (2007):

Essa aproximação do circo com o teatro marcou as representações dos palhaços. Com as encenações de melodramas, o palhaço tornou-se o protagonista desse tipo de espetáculo, atuando das mais diversas maneiras, ora como palhaço, ora como tipo cômico. Essa aproximação do circo com o teatro diferenciou o circo brasileiro dos circos europeus, pois a arte circense em nosso país, ao destacar o palhaço, mostrou-se genuína e singular (Pantano, 2007, p. 26).

O palhaço assumia diversas funções nas apresentações circenses brasileiras, o que lhe tornava o protagonista do circo. O protagonismo da figura era relacionado às brincadeiras e às “palhaçadas” que ele realizava visando alcançar, sobretudo, o riso aos espectadores. De acordo com Bergson (2018), um dos fatores que leva ao cômico é a impressão de que uma pessoa é

considerada uma “coisa”. Para o autor, a figura do palhaço foi uma das primeiras a fazer essa descoberta:

Riremos todas as vezes que uma pessoa nos der a impressão de uma coisa. [...] talvez alguns exercícios dos palhaços de circo nos forneçam uma verificação ainda mais precisa desta lei. É verdade que deveremos abstrair dos gracejos com que bordam seu tema principal e reter apenas o tema, quer dizer, as atitudes, cambalhotas e movimentos que são a “palhaçada” que constitui propriamente a arte do palhaço (Bergson, 2018, p. 61).

Nesse sentido, ao realizar as “palhaçadas”, o bufão, naquele momento, se coloca como um objeto, e não como uma pessoa. Essa distinção pode ser observada, também, quando o autor declara que só se pode observar o cômico no corpo, uma vez que o riso está relacionado à inteligência, e não às emoções. Nesse sentido, ele afirma que “é cômico qualquer incidente que chama a nossa atenção para o físico de uma pessoa quando é o moral que está em causa” (Bergson, 2018, p. 58). Assim, a figura do palhaço alcança o riso por meio de suas brincadeiras geralmente físicas, como: as cambalhotas, as piruetas, a mímica e as zombarias.

Isto posto, Bergson (2018) descreve a sua experiência ao ir em um circo:

Os palhaços iam e vinham trombando uns nos outros, caindo e saltando em um ritmo uniformemente acelerado, com a visível preocupação de produzir um crescendo. E, cada vez mais, eram os saltos que chamavam a atenção do público. Pouco a pouco nos esquecíamos de que eram homens de carne e osso (Bergson, 2018, p. 61).

Nessa perspectiva, as “palhaçadas” criam o riso por associar a figura do palhaço com a de um objeto, de modo que o espectador não relaciona a alegoria com o indivíduo/ator responsável, e, pelo contrário, ele contemplará somente as atitudes feitas no circo a fim de atingir o cômico e alcançar o riso do público.

Após o surgimento do circo de picadeiro, a figura do palhaço voltou a ser evidenciada, uma vez que tanto o circo como o bufão são elementos característicos em diversas obras, no mundo inteiro. No Brasil, ambos se mostram fundamentais na obra de Suassuna. Segundo o próprio Suassuna (2008) “a visão do Circo é fundamental para se entender não só meu teatro, mas toda a poética que se encontra por trás dele, do meu romance, da minha poesia e até da minha vida, como um dia talvez venha a revelar melhor” (Suassuna, 2008, p. 212), ou seja, para compreender toda a produção artística suassuniana, é necessário entender tanto a função do circo como a do palhaço.

Suassuna teve o primeiro contato com o circo quando se mudou para Taperoá, na Paraíba. Esse contato com a arte circense possibilitou que o autor assistisse, pela primeira vez, uma peça de teatro e conhecesse a figura do palhaço. Sobre essa questão, Suassuna, no documentário “O Senhor do Castelo” (2007), declara que a importância do circo para ele,

quando pequeno, deve-se a este tê-lo oferecido não só a possibilidade de assistir teatro, como também de conhecer e observar o palhaço. Citando a relevância desse contato, o autor diz que o palhaço é um ator que ele sempre considerou emblemático: “e esse palhaço que eu via na infância, lá em Taperoá, é o palhaço chamado Gregório. E ele foi tão importante na minha formação que quando eu tomei posse na Academia Brasileira de Letras, no discurso eu fiz uma referência expressa a ele” (O Senhor do Castelo, 2007). Nessa perspectiva, Carlos Newton Júnior (2000), em *O Circo da Onça Malhada: iniciação à obra de Ariano Suassuna*, diz que esse encontro com o circo possibilitou a criação da estética teatral suassuniana, visto que ela é profundamente relacionada com o circo, ao ponto de circo e teatro serem vistos pelo autor como uma coisa só.

Diante disso, Suassuna se compreende como um palhaço e um dono-de-circo frustrado, visto que ele, durante todo o seu trabalho na composição de sua obra, tinha o intuito de organizar um grande circo que envolvesse todos os aspectos de suas produções poéticas:

Já declarei várias vezes que sou um Palhaço e Dono-de-Circo frustrado. Meu trabalho de escritor, de professor, de falso profeta fraco e pecaminoso, de cangaceiro sem coragem, de organizador de espetáculos armoriais de música e de dança, de cavaleiro sem cavalo e de criador de cabras sem-terra, não passa da tentativa de organização de um vasto Circo (Suassuna, 2008, p. 210).

É devido a essa razão que a obra poética suassuniana está permeada de referências e estéticas circenses. Uma das produções de Ariano Suassuna que contém esses elementos é o *Auto da Compadecida*. Para Newton Júnior (2000), percebe-se a presença dos elementos circenses na peça, desde às considerações do autor acerca da encenação do auto. Segundo o autor: “Do início ao fim da peça, as ações se desenvolvem como se estivesse, mesmo, sendo encenadas em um picadeiro de circo, um daqueles circos sertanejos pobres que Suassuna conheceu na infância, em Taperoá” (Newton Júnior, 2000, p. 85). A outra presença marcante que ressalta a importância dos elementos circenses é o Palhaço.

O Palhaço, no *Auto da Compadecida*, possui uma grande relevância na peça. Ele é o anunciador do espetáculo e estabelece a ligação entre os atos, além de encerrar o auto. No primeiro momento, ao aparecer, ele introduz a peça ao público, apresentando o tema que será abordado:

Palhaço: (*Grande voz.*) Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade.
Toque de clarim.

Palhaço: A intervenção de Nossa Senhora no momento propício, para triunfo da misericórdia. Auto da Compadecida!
(Suassuna, 2018, p. 23).

O anúncio feito pelo personagem concebe ao leitor e/ou espectador a importância que ele exercerá ao longo da peça. Na sequência, ele se revela como a representação do autor:

Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e 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, 2018, p. 24).

Nesse sentido, o Palhaço constitui, juntamente com a aproximação com as literaturas de cordéis, o aspecto popular da peça, e, ao ser o responsável pelo auto, revela-se como uma figura erudita. Como fez em outras obras, Suassuna poderia ter escolhido qualquer figura para o representar na peça, mas destaca-se a escolha pelo Palhaço em um auto que trata acerca da misericórdia com personagens sacros, como Jesus – Manuel – e a Compadecida – Virgem Maria.

Para Newton Júnior (2000), o Palhaço é “o grande responsável por tudo aquilo que a peça possui de autorreflexividade ou metateatro. Ou seja: através do Palhaço, de suas falas e dos comentários dirigidos ao público, o espectador é convidado a atravessar a fronteira estética que existe entre encenação e realidade” (Newton Júnior, 2000, p. 85). Citando um dos exemplos dos elementos ressaltados por Newton Júnior, em um momento, o palhaço se locomove em direção ao público, pedindo-os que imaginem o cenário: “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, 2018, p. 25). Desse modo, a figura do palhaço exerce diversas funções ao longo do auto: diretor, contrarregra, narrador, personagem e poeta.

A figura atua como diretor e contrarregra quando marca a entrada e a saída dos atores em cena, além de ser o responsável pela mudança de cenário, como verifica-se no seguinte trecho:

Palhaço: (*Entrando.*) Peço desculpas ao distinto público que teve de assistir a essa carnificina, mas ela era necessária ao desenrolar da história. Agora a cena vai mudar um pouco. João, levante-se e ajude a mudar o cenário. Chicó! Chame os outros.

Chicó: os defuntos também?

Palhaço: Também. [...]

Palhaço: É preciso mudar o cenário, para a cena do julgamento de vocês. Tragam o trono de Nosso Senhor! Agora a igreja vai servir de entrada para o céu e para o purgatório. O distinto público não se espante ao ver, nas cenas seguintes, dois demônios vestidos de vaqueiro, pois isso decorre de uma crença comum no sertão do Nordeste. Agora os mortos. Quem estava morto?

Bispo: Eu.

Palhaço: Deite-se ali.

Padre: Eu também.

Palhaço: Deite-se junto dele. Quem mais?

João Grilo: Eu, o padeiro, a mulher, o sacristão, Severino e o cabra

Palhaço: Deitem-se todos e morram

(Suassuna, 2018, p. 129-130).

Ao dar ordens aos outros personagens/atores da peça, o Palhaço reafirma a sua responsabilidade por todo o auto, o que lhe dá o aspecto de criador e erudito. Além disso, observa-se que, com os comentários dirigidos à plateia, a figura tem o objetivo de quebrar a quarta parede do teatro²⁷. Entretanto, mesmo em meio às ordens que o palhaço dá, ele ainda mantém a sua essência popular e satírica:

Palhaço: Muito bem, com 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.

Música de circo.

O Palhaço sai dançando

(Suassuna, 2018, p. 131).

Dessa forma, mesmo se colocando como o responsável pela peça, ele conserva o seu lado irônico ao referir-se ao público como “verdadeiros santos”, bem como ao sair dançando a música circense, preservando a sua natureza. Isto posto, quando a figura é personagem e narrador observa-se uma interação não somente com o público, mas também com os personagens da peça, sendo parte da história:

Bispo: Retro! Onde está o padre?

Palhaço: Deve estar na igreja.

O Bispo volta-se para o Frade, fazendo-lhe um aceno majestoso e descuidado. O Frade corre para a igreja. [...]

Palhaço: E agora afasto-me prudentemente, porque a vizinhança desses grandes administradores é sempre uma coisa perigosa e a própria Igreja ensina que o melhor é evitar as ocasiões. (*Ao Bispo.*) Peço licença a Vossa Excelência Reverendíssima, mas tenho que me retirar.

Curvatura do Palhaço e do Bispo. O Palhaço sai e, no mesmo instante, o Frade volta com o Padre

(Suassuna, 2018, p. 72-73).

No excerto acima, observa-se que o Palhaço não se relaciona com os outros personagens por meio de ordens e direcionamentos, entretanto, integra o enredo da peça, caracterizando-se em um personagem e, quando se dirige ao público, ele retorna a face de narrador do auto.

A faceta de poeta do palhaço revela-se quando ele encerra a peça:

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

Meu verso acabou-se agora,
minha história verdadeira.

²⁷ Patrice Pavis (2007) define a quarta parede como a parede imaginária que separa o palco do público.

Toda vez que eu canto ele,
vêm dez mil-réis para a algibeira.
Hoje estou dando por cinco,
talvez não ache quem queira
(Suassuna, 2018, p. 190).

Ao encerrar o auto com um poema, o palhaço revela-se como um narrador-poeta que, de acordo com o próprio Suassuna (2008), ao mesmo tempo que na peça a figura “representa o Autor, o Palhaço é, também, um Cantador. [...] de fato, no fim, meu personagem arranca a máscara de palhaço para, de viola em punho, revelar sua natureza também de Cantador e cantar a estrofe final do Romanceiro que praticamente encerra a peça” (Suassuna, 2008, p. 185), ou seja, ao revelar-se um poeta e, principalmente, um cantador, a figura evidencia a presença dos elementos da cultura popular nordestina no auto suassuniano, já que o auto baseia-se no romanceiro popular para (re)criar uma obra com elementos populares e eruditos, tornando o palhaço do *Auto da Compadecida* um integrante do Movimento Armorial.

Portanto, a relação entre Ariano Suassuna e o palhaço é bem próxima, desde que assistiu os primeiros espetáculos de circo, em Taperoá. No *Auto da Compadecida*, o palhaço exerce diversas funções, entretanto, destaca-se que ele conserva a sua natureza circense e se revela como cantador e poeta responsável por toda a peça, constituindo-se em uma figura dicotômica: popular e erudita, evidenciando as suas características armoriais.

2.3.1 O PALHAÇO ARMORIAL

Não é somente na obra suassuniana que se pode encontrar a figura do palhaço revestida com as características armoriais. Na música de Antônio Nóbrega, artista declaradamente armorial, há uma referência clara a esse aspecto. No entanto, vale ressaltar que a figura do palhaço armorial, que mescla o popular e o erudito, também se relaciona com a figura do rei, como nas festas populares carnavalescas da Idade Média. Para Suassuna: “A figura de palhaço se destina a corrigir o lado rei homem, quer dizer quando a gente está começando a querer se levar demasiadamente a sério, é muito importante que o palhaço que tem dentro de nós dê uma cambalhota, dê uma pirueta” (O Senhor do Castelo, 2007), ou seja, na visão do autor, o palhaço tem a função, em cada indivíduo, de atuar como oposição ao rei interior que, geralmente, está relacionado à soberba e à arrogância.

A música “O rei e o palhaço”, do álbum “Lunário Perpétuo”, lançado em 2002 por Antônio Nóbrega, apresenta uma estética circense e, sobretudo, armorial, por meio da utilização de aspectos populares e eruditos, além da oposição que a figura do palhaço faz em relação ao rei, como observa-se abaixo:

1. Sua coroa é de ouro
2. O meu chapéu é de palha
3. A sua cota é de malha
4. O meu gibão é de couro

5. Sua justiça é no foro
6. Minha lei é o consenso
7. Sua justiça é no foro
8. Minha lei é o consenso

9. O seu reinado é imenso
10. Minha casa é o meu país
11. Você é preso ao que diz
12. Eu digo tudo o que eu penso

13. Você vem com a arma erguida
14. Eu vou abaixando a guarda
15. Você vem vestindo farda
16. Eu de roupa colorida

17. Você disputa corrida
18. Eu corro pra relaxar
19. Você disputa corrida
20. Eu corro pra relaxar

21. Sua marcha é militar
22. A minha é de carnaval
23. Seu traje é de general
24. Eu visto pena e cocar

25. Você liga a motosserra
26. Eu planto flor no cerrado
27. Você só anda calçado
28. Eu piso com o pé na terra

29. Você quer vencer a guerra
30. Eu quero ganhar a paz
31. Você quer vencer a guerra
32. Eu quero ganhar a paz

33. Você busca sempre mais
34. Eu quero só o que é meu
35. Você se acha europeu
36. Eu sou dos canaviais

37. Você vem com a força bruta
38. Eu vou com a ginga mansa
39. Você vem erguendo a lança
40. E eu erguendo a batuta

41. Você me traz a cicuta
42. Eu lhe dou chá de limão
43. Você me traz a cicuta
44. Eu lhe dou chá de limão

45. Você diz que é capitão
46. Eu só sou um mensageiro
47. Você é um brigadeiro
48. E eu sou só um folgazão

(Nóbrega, 2002)²⁸.

A primeira estrofe estabelecerá o tom de todas as outras, visto que apresenta a dualidade que permeará toda a canção. Além disso, compreende-se, também, que é a figura do Palhaço que canta a música ao rei: os versos estão na primeira pessoa do singular, além da inserção do pronome de tratamento “você” nos versos, evidenciando o indivíduo discursivo e colocando em oposição as particularidades da figura do bufão em relação às particularidades da figura do monarca. Entretanto, na letra, além de no título, em nenhum momento é feita uma menção ao palhaço ou ao rei, tampouco é apontado, nos versos, o responsável por cantar a música. Assim, será pelo contexto e pelas características de cada alegoria no imaginário popular que o ouvinte e/ou o leitor compreenderá o discurso proliferado.

Dessa forma, o palhaço, por meio da música, se revelará como poeta e cantador, lhe conferindo aspecto erudito, mas sem se esquecer de sua raiz popular, como mostra a quarta estrofe. Assim, ao citar as suas roupas coloridas, a figura do bobo apresenta as suas particularidades circenses.

Outro relevante aspecto é que a figura do Palhaço cita as suas origens carnavalescas na sexta estrofe. O Palhaço se reconhece como fruto do carnaval, o que evidencia o seu aspecto popular, bem como opõe o riso – carnaval, pena e cocar – à seriedade e à opressão – militar e general. Além disso, na sétima estrofe, observa-se a relação que o rei tem com a destruição, e o palhaço com a preservação de um local, o que dá a impressão de que a estrofe discorre sobre a cultura, portanto, a figura do rei está relacionada à destruição de modo amplo, já a do palhaço, associada à preservação de um ambiente e de uma cultura, visto que ele vem do povo e está associado à terra.

Nesse sentido, a letra também demonstra a liberdade que o Palhaço, em contraposição ao rei, tem, principalmente nos versos 11 e 12. A liberdade, nesse caso, não é somente em relação à terra, mas também ao discurso, afinal a figura do palhaço sempre foi ligada às manifestações populares, as quais são contra a ordem social. Desse modo, a liberdade discursiva da figura está relacionada à posição que ele ocupa no imaginário popular, visto que o Palhaço é livre para brincar e ironizar qualquer indivíduo, mesmo que este seja uma autoridade. Na contramão do Palhaço, o monarca não dispõe dessa liberdade porque tem que seguir um “roteiro” de etiqueta comportamental e discursiva. A prova de que o Palhaço “fala o que pensa” é que, mesmo estando diante da alegoria soberana de um monarca, ele declama a canção sem medo de punição, como um meio de personificar o antagonismo diante da figura do soberano.

²⁸ Para facilitar a realização da análise, enumeramos os versos da letra da música.

Apesar da força bruta do rei e da tentativa de envenenar o Palhaço, este não recua, demonstra uma forte resistência ao que a alegoria do monarca representa e reafirma o seu caráter popular quando diz que é apenas um “folgazão”, isto é, um brincalhão. Além disso, ao se colocar como mensageiro, compreende-se que a figura exerce a função de conectar e ser o intermediário entre dois polos: o povo e o rei. Nessa perspectiva, o Palhaço atua na música como o representante daquela população, visto que ele tem a liberdade discursiva de confrontar e se opor ao monarca. Para isso, o Palhaço não nega as suas raízes ao lutar contra a imposição do rei, pelo contrário, ele se apegua a elas para resistir à dominação social.

Dessa forma, a figura do Palhaço armorial não apenas está presente na produção poética de Suassuna, mas ainda integra o imaginário popular e armorial de outros artistas do movimento, como na música de Antônio Nóbrega. Portanto, o Palhaço é um dos símbolos do Movimento Armorial, visto que a sua alegoria, a partir da abordagem dos artistas armoriais, representa as características do movimento: o popular, o erudito, e a (re)criação fundamentada no romanceiro popular.

Nessa perspectiva, no próximo capítulo, analisaremos a dessacralização a partir dos personagens: Palhaço, Chicó e João Grilo, com a intenção de apontar a maneira como ocorre a dessacralização no *Auto da Compadecida*.

CAPÍTULO 3 – A DESSACRALIZAÇÃO NO *AUTO DA COMPADECIDA*

A concepção do Sagrado é um dos temas mais importantes da área das Histórias das Religiões. As pesquisas sobre o Sagrado intensificaram-se a partir do final do século XIX, quando teólogos, filósofos, antropólogos e historiadores se interessaram sobre a temática e passaram a discuti-la em diversos âmbitos, sobretudo no acadêmico. Em relação à área dos Estudos Literários, a temática adquiriu bastante relevância, uma vez que compreender as manifestações sacras, em uma narrativa, contribui para uma pesquisa ampla acerca de uma determinada obra ou de um determinado autor. É importante ressaltar que existem muitas interpretações sobre o Sagrado, já que diversas civilizações, religiões e culturas compreendem o tema de formas distintas.

Conforme abordamos no primeiro capítulo, o Sagrado, para Eliade (2001), se opõe àquilo que é profano. Em consonância com esse pensamento, Ries (2008), no livro *O sentido do Sagrado nas culturas e nas religiões*, declara que o Sagrado se contrapõe ao profano da mesma maneira que o homem religioso se contrapõe ao homem não religioso. Assim, a dicotomia sacro-profana ditará os debates e as pesquisas voltadas a essa temática, uma vez que a existência do sagrado acontecerá mediante à existência do profano.

Ambos os autores compartilham da visão de que a manifestação sacra, no mundo profano, originará uma ocorrência fora da realidade humana. Nessa perspectiva, a ocorrência sacra revelará um ponto fixo absoluto, ou seja, um “Centro” no mundo profano. Em vista disso, a hierofania²⁹ ocorrerá em um espaço-tempo diferente do universo natural. No *Auto da Compadecida*, há diversas ocorrências sacras, sobretudo na última parte da peça, a qual versa acerca de um julgamento *post mortem*.

O trecho a seguir trata do início do julgamento na peça:

João Grilo: (*Para o Cangaceiro.*) Mas me diga uma coisa, havia necessidade de você me matar?

Cangaceiro: E você não me matou?

João Grilo: Pois é por isso mesmo que eu reclamei. Você já estava desgraçado, podia ter-me deixado em paz

(Suassuna, 2018, p. 131-132).

É importante salientar que essa parte da peça é dramatizada e representada em uma realidade não natural do ser humano, ou seja, em uma realidade insólita, fantástica e maravilhosa, dado que ela decorre após a morte dos personagens. Eleone Ferraz de Assis, em sua tese *Escolhas lexicais e iconicidade textual: uma análise do insólito no romance Sombra de*

²⁹ Para Eliade (2001), a hierofania é a manifestação do sagrado no mundo profano, ou seja, algo de sagrado se nos revela.

Reis Barbudos (2014), afirma que o “vocábulo insólito deriva do latim *insolitus* e designa o que não é habitual, o inesperado” (Assis, 2014, p. 26), ou seja: o insólito é aquilo que escapa da “normalidade” do real, serão os acontecimentos e as figuras inesperadas que aparecem no desenrolar do enredo narrativo ou dramático. No entanto, será somente por meio da verossimilhança que os elementos fantásticos integrarão este tipo de enredo, uma vez que o verossímil garante as condições aceitáveis para que os leitores e os espectadores compreendam os elementos insólitos, os quais podem surgir mesmo que a narrativa se desloque para outro contexto ao longo da progressão da leitura e/ou da encenação.

Devido ao auto ambientar os personagens num tribunal pós-morte, os fatores verossimilhantes da cena permitem que o espectador e o leitor compreendam o ambiente em que essa ocorre. Isso, de certa forma, autoriza os personagens a comportarem-se com certa naturalidade ao lidarem com o fato de que morreram, visto que há uma discussão em tom jocoso sobre esse fato, conforme demonstra o fragmento anterior retirado do auto suassuniano.

O modelo de abordagem escolhido por Suassuna a fim de tratar dessa parte da peça ocorre, sobretudo, por causa do gênero artístico-literário escolhido para realizar a dramatização: o auto. Em outros meios artísticos, esse tratamento é feito de forma diferente, como, por exemplo, em uma narrativa fílmica. Nesses termos, destaca-se “O Auto da Compadecida”³⁰, filme de Guel Arraes.

Arraes, diretor do filme supracitado, retratou o “despertar” dos personagens no *post mortem* de maneira distinta ao auto, especificamente o avivar de João Grilo, já que o personagem acorda em uma igreja, em meio a uma procissão de fiéis, os quais cantavam músicas à Compadecida – Nossa Senhora –, concedendo um tom litúrgico a essa parte do enredo fílmico. Logo após o personagem presenciar a cantoria e a procissão, há referências ao tom jocoso presente no auto, uma vez que João Grilo, ao se encontrar com Severino, faz uma brincadeira³¹, insinuando que nem após a morte o cangaceiro o deixa em paz:

Severino: João, seu cabra safado!
João Grilo: Mas será o possível?! Será que nem aqui o senhor me dá sossego, capitão?
Severino: Já rodei, rodei, rodei e nem sinal do meu padroeiro.
João Grilo: Ele deve estar com muita gente para atender
(O Auto [...], 2000).

³⁰ O filme “O Auto da Compadecida” foi lançado em 2000, com a direção de Guel Arraes e com o roteiro de Adriana Falcão, João Falcão e Guel Arraes.

³¹ No artigo “A dessacralização no *Auto da Compadecida*: uma análise do teatro suassuniano e do filme de Guel Arraes”, Andrade e Pereira (2023) discorrem mais profundamente, por meio de uma análise comparativa, acerca da dessacralização no *Auto da Compadecida* e no filme homônimo de Guel Arraes.

É importante salientar que num filme o diretor dispõe de artifícios diferentes que numa peça teatral, principalmente em relação ao “espaço” e ao uso de figurantes, que na narrativa fílmica é comum, mas no teatro são raramente utilizados. Esse fator elucida o porquê que Guel Arraes escolheu retratar esse momento de forma um pouco diferente, já que insere outros elementos no despertar de João Grilo. Não obstante, Guel Arraes, em diversos momentos, retratou o julgamento de forma similar ao auto, principalmente com a inserção das personagens sacras em contraposição às profanas. Esses fatores demonstram que o diretor conservou vários aspectos presentes na peça suassuniana.

Em relação às hierofanias presentes no texto dramático de Ariano Suassuna, o julgamento será o principal meio pelo qual essas serão inseridas, no entanto, há, primeiramente, o preparo para que a audiência ocorra:

Demônio: (*Saindo da sombra, severo.*) Calem-se todos. Chegou a hora da verdade.
Severino: Da verdade?
Demônio: Da verdade, sim.
João Grilo: Então já sei que estou desgraçado, porque comigo era na mentira.
Demônio: Vocês vão pagar por tudo o que fizeram.
Padre: Mas o que foi que eu fiz?
Demônio: Silêncio! Chegou a hora do silêncio pra vocês e do comando pra mim. E calem-se todos. Vem chegando agora quem pode mais do que eu e do que vocês; Deitem-se! Deitem-se! Ouçam o que estou dizendo, senão será pior!
(Suassuna, 2018, p. 132-133).

Neste momento, ainda não há inserção da hierofania máxima³², mas há menção ao começo de uma audiência no tribunal, especialmente quando o Demônio afirma que os personagens irão pagar por tudo o que fizeram em vida. A ideia do julgamento concretiza-se, na dramaturgia, quando João Grilo confronta o Encourado – O Diabo:

João Grilo: Acabem com essa molecagem. Diabo dum barulho danado! É assim, é? É assim, é?
Encourado: Assim como?
João Grilo: É assim, de vez? É só dizer “pra dentro” e vai tudo? Que diabo de tribunal é esse que não tem apelação?
João Grilo: Sáí daí, pai da mentira! Sempre ouvi dizer que para se condenar uma pessoa ela tem que ser ouvida!
(Suassuna, 2018, p. 136-137).

Ao compreender que está em uma audiência, João Grilo, com o intuito de garantir que ambos os lados sejam considerados, argumenta com a figura diabólica que, em prol de uma audiência justa, faz-se necessário que todos os envolvidos sejam escutados, possibilitando que o juiz aplique uma sentença assertiva. Dessa maneira, após a concretização da ideia do

³² Para Eliade (2001), a hierofania máxima para um cristão é a encarnação de Deus em Jesus Cristo.

juízo, ocorre a primeira manifestação sacra nessa parte da peça, que é a presença de Manuel:

Encourado: (De costas, grande grito, com o braço ocultando os olhos.) Quem é? É Manuel?

Manuel: Sim, é Manuel, o Leão de Judá, o Filho de Davi. Levantem-se todos, pois vão ser julgados

(Suassuna, 2018, p. 139).

Por meio da inserção da hierofania, há, de fato, o início do juízo em que são apresentados: os argumentos da acusação, pelo Encourado; e da defesa, pelos próprios personagens, a fim de convencer o juiz, o Cristo, acerca de seus destinos. Além disso, ao se apresentar informando aos personagens as formas pelas quais é conhecido, Manuel não deixa dúvidas de que ele é a representação sacra naquele ambiente, mesmo estando cercado de personagens profanos e/ou mundanos.

Dessa forma, compreender-se-á a dessacralização, nesta pesquisa, como o ato de subverter e alterar o ordenado superior, bem como o processo de humanização³³ pelo qual as manifestações e as personagens sacras, no auto, passam e o qual move-as da aceção e da conotação elevada em que aparecem na obra, a fim de estabelecer com elas um relacionamento estreito.

Assim, como o Sagrado é compreendido como algo “fora da razão humana” ou “longe da compreensão humana”, a abordagem suassuniana do tema demonstra uma dessacralização, visto que os personagens do auto lidam com o Sagrado, bem como relacionam-se com esse de forma inteiramente intimista. Portanto, a nossa concepção de dessacralização não está relacionada a negar ou rejeitar o Sagrado e sua exteriorização, mas a abordar a manifestação sacra sem o respeito habitual, que é normalmente exigido ao se deparar com o Sagrado. Para isso, analisaremos, nos próximos tópicos, a dessacralização na peça suassuniana por meio da investigação dos personagens dessacralizadores, tais como: o Palhaço, Chicó e João Grilo.

3.1 O PALHAÇO E A DESSACRALIZAÇÃO NO *AUTO DA COMPADECIDA*

O Palhaço é um personagem enigmático no universo de Ariano Suassuna. Conforme abordamos no segundo capítulo, a figura é um símbolo do Movimento Armorial, visto que possui tanto a faceta erudita quanto a popular, fato que o torna, em sua composição, dicotômico: poeta e dessacralizador. Essas características do Palhaço o acompanham devido as suas raízes

³³ O conceito de humanização empregado no texto refere-se ao comportamento intimista que os personagens profanos apresentam ao se depararem com as manifestações e as personagens sacras. Nessa perspectiva, a humanização será o processo de retirar o Sagrado da sua posição elevada e inseri-lo em um contexto natural, a partir dos discursos dos personagens profanos, como o de João Grilo.

literárias e artísticas, especialmente na Idade Média e no Renascentismo, termo utilizado para referir-se ao período da História entre meados do século XIV até o fim do século XVI.

A primeira concepção importante, a fim de realizar a análise proposta, é a visão suassuniana acerca do Palhaço. Para o autor, todo ser humano é composto pela dicotomia palhaço/rei, conforme afirma no documentário *O Sertãoomundo de Suassuna*, lançado em 2003 e dirigido por Douglas Machado:

Em todos nós existem esses dois hemisférios: em um hemisfério está o poeta e o palhaço, no outro estão o profeta e o rei. [...] Quando vejo que estou me levando excessivamente a sério, o palhaço que eu tenho dentro de mim dá uma cambalhota e eu faço uma careta para o rei (*O Sertãoomundo*, 2003).

O autor acredita que cada indivíduo possui esse caráter dual no seu interior, o qual é permeado por figuras dicotômicas, tais como: poeta/palhaço e profeta/rei. A afirmação de Suassuna acusa o modo como essa batalha interna ocorre, já que há momentos da vida em que o profeta e o rei irão liderar o sentimento humano e sua forma de se relacionar, enquanto haverá situações em que as figuras do poeta e do palhaço guiarão o rumo das relações pessoais e interpessoais, com o intuito de adquirir alívio e leveza durante a vida. Além disso, as atuações dessas figuras remetem, sobretudo, ao fazer artístico, pois o poeta e o palhaço seriam os responsáveis pela criação e pela imaginação em cada indivíduo. Em vista disso, Suassuna escolheu a figura do Palhaço como o seu representante no *Auto da Compadecida*, atribuindo à figura o caráter de poeta e erudito.

Essa visão suassuniana está em consonância com a de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001), porque, para os autores, a figura do Palhaço remete-se à paródia encarnada, ou seja, remete-se à dessacralização. Desse modo, para Roberto Rodrigues Ferreira Filho (2010), no artigo “Palhaço: subversivo por natureza”, a figura do palhaço é subversiva³⁴, transgressora de padrões e regras pré-estabelecidas, sejam essas criadas pela própria figura ou estabelecidas socialmente.

Nessa perspectiva, a dessacralização realizada pelo palhaço ocorre em sua primeira aparição no *Auto da Compadecida*:

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. [...] Há de ser uma entrada festiva na qual as mulheres dão grande voltas e os atores agradecerão os aplausos, erguendo os braços, como no

³⁴ Para o autor, a subversão será o ato de inverter ou transformar valores, ou seja, será uma ação revolucionária que surpreenderá as expectativas de quem lê ou assiste uma dramatização e/ou espetáculo. Nesse trabalho, entendemos a subversão parte da dessacralização que ocorre no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna.

circo. [...] Imediatamente após o toque de clarim, o Palhaço anuncia o espetáculo (Suassuna, 2018, p. 23).

O auto inicia-se com um espetáculo de danças, gestos e corridas similares à abertura de um show circense. Nesse momento, o público não imagina que o palhaço comandará a peça, tampouco especula que ele se dirigirá ao público e anunciará o espetáculo. Assim, inicia-se o processo de subversão e de dessacralização, pois o Palhaço realiza uma ação revolucionária que surpreende as expectativas de quem assiste à dramatização e de quem lê o auto.

Ao anunciar e apresentar a dramatização, o Palhaço declara que o auto versa acerca do julgamento de alguns canalhas, entretanto, de maneira inesperada, ele apenas cita personagens religiosos ou ligados à religião católica-cristã: o Padre, o Bispo e o Sacristão. Sendo assim, o Palhaço difunde a ideia de que o auto será, de certo modo, um exercício de moralidade voltado aos integrantes de uma estrutura religiosa, os quais, devido à posição social e litúrgica em que se encontram, teriam uma relação próxima com o Sagrado e suas manifestações, tornando possível uma dessacralização e uma subversão aos seus *status* sociais e religiosos.

De acordo com Ferreira Filho (2010), a subversão é um costume intrínseco em todo e qualquer fazer artístico, pelo menos em grande maioria dessas representações. Para o autor, ela representa “ações e ideias que visam provocar mudanças e despertar o novo. Romper com paradigmas já ultrapassados, propondo releituras e novos paradigmas. Assim se dá em grande parte o fim artístico, a finalidade teatral” (Ferreira Filho, 2010, p. 2). Dessa maneira, Suassuna, ao inserir o Palhaço/Poeta como o responsável pela peça, inicia o processo de dessacralização, o qual provém da surpresa de a figura popular ser a representação do autor, subvertendo a consideração e a noção de que os dramaturgos e diretores de peças teatrais da época seriam pessoas totalmente sérias, principalmente num contexto em que os teatros mais famosos do país priorizavam dramatizações de peças trágicas.

Embora o Palhaço tenha o seu lado poeta, é impossível retirar a subversão de seu jogo cênico, de sua atuação e de sua representação, ou seja, a possibilidade de torná-lo obediente e submisso às regras é inviável (Ferreira Filho, 2010). Nessa perspectiva, o Palhaço do auto suassuniano exercerá um papel incomum aos diretores de teatro, aos responsáveis por uma peça teatral e aos narradores, já que, em diversos momentos, ele paralisa o andamento da peça a fim de situar o leitor e o espectador dos acontecimentos, além de tecer comentários, muitas vezes sarcásticos, acerca de alguns personagens:

Palhaço: Muito bem, muito bem, muito bem! Assim se conseguem as coisas neste mundo. E agora, enquanto Xaréu se enterra “em latim”, imaginemos o que se passa na cidade. Antônio Moraes saiu furioso com o padre e acaba de ter uma longa conferência com o bispo a esse respeito. Este, que está inspecionando sua diocese,

tem que atender a inúmeras conveniências. [...] De modo que lá vem o bispo. Peço todo o 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, 2018, p. 71).

O direcionamento aos espectadores ocorre de maneira a aproximá-los ao enredo dramático e conectá-los aos personagens. Todavia, ao satirizar os integrantes da dramatização e as suas ações, a figura interfere no julgamento e na percepção do público em relação aos personagens da peça. Ao solicitar o silêncio e o respeito do auditório devido à presença do Bispo, o narrador insere no imaginário do público a importância dessa grandiosa figura no contexto dramático do auto, bem como, ao referir-se a ele como “príncipe da igreja” e ao se curvar diante desse, o Palhaço ironiza o personagem e seu título, dessacralizando e subvertendo o ordenado social.

Na sequência da dramatização, a dessacralização do Palhaço para com o Bispo torna-se mais evidente:

Curva-se profundamente e o Bispo entra pela direita, acompanhado pelo Frade. [...] Ante a curvatura do Palhaço, o Bispo faz um gesto soberano, mandando-o erguer-se. O Frade aponta o Palhaço e dispara na risada, tapando a boca com a mão; mas o Bispo olha-o severamente e o Frade baixa a cabeça, intimidado. Nova curvatura do Palhaço, novo gesto do Bispo.

Palhaço: (Animado pelo acolhimento.) Muito bem, olá, como está Vossa Reverendíssima, como vai essa prosápia, essa bizzaria...

Enquanto fala, vai fazendo as graças ingênuas de palhaço, pendurando o chapéu e o paletó, que caem no chão, num cabide imaginário. Já em mangas de camisa, dirige-se ao Bispo com os braços largamente abertos, como quem vai abraça-lo, mas o Bispo ergue a mão num gesto de desprezo e o Palhaço ri amarelo, parando à espera (Suassuna, 2018, p. 71-72).

Neste primeiro contato com o Bispo, o Palhaço, além de ironizá-lo, realiza brincadeiras típicas de seu personagem. O ato de curvar-se denota essa brincadeira, já que é incomum que a figura circense se curve diante de uma autoridade. Desse modo, ao ironizar, satirizar e brincar com o personagem, o Palhaço dessacraliza e subverte o *status* social do Bispo, retirando-o de uma posição elevada e inserindo-o em uma classe inferior. Afinal, de acordo com Eagleton (2020, p. 40): “O humor pode ser uma questão de defesa ou afirmação, subversão ou celebração, solidariedade ou crítica”, ou seja, nesse caso, o Palhaço, por meio da utilização do humor, subverte e dessacraliza a posição do Bispo.

A dessacralização feita pelo Palhaço no *Auto da Compadecida* também ocorre em sua relação com a proposição do Sagrado, ao iniciar o julgamento no auto³⁵. Nesse trecho há uma

³⁵ Nessa parte, o Palhaço refere-se ao público como santos, praticantes do amor e da virtude, conforme apontamos na página 79.

fala do Palhaço direcionada ao público com o intuito de levá-lo à reflexão a partir dos acontecimentos da peça. Ao referir-se à plateia como “santos”, há a inserção da dessacralização, uma vez que a figura aborda o Sagrado de forma irônica e sarcástica. Ao ironizar todos os presentes afirmando que estes seriam santos, o Palhaço estabelece um discurso que considera o Sagrado uma manifestação natural e, conseqüentemente, profana. Entretanto, como observamos a partir das ideias de Eliade (2001), a manifestação sacra é permeada por uma ocorrência sobrenatural e/ou sobre-humana, criando um “Centro” dentro do “Caos” natural.

Nessa perspectiva, a subversão do Sagrado acontecerá não somente como uma piada, dado que ela tem a finalidade de induzir o público a refletir acerca de suas vidas e de suas relações com o próprio Sagrado. Por isso, a dessacralização suassuniana não está ligada à negativa do Sagrado, mas está voltada à própria conexão com este. Ainda que ocorra a dessacralização e a subversão, o Palhaço estará vinculado à ideia do Sagrado, especialmente ao incutir a reflexão acerca dos comportamentos morais e religiosos ao público.

Em vista disso, Eliade (2001) afirma que até mesmo a existência mais dessacralizada conserva traços de uma valorização religiosa do mundo. Com efeito, por mais que o Palhaço suassuniano dessacralize e subverta o *status* social e o Sagrado, ele ainda possui o objetivo de defender o sacro, sobretudo pelo motivo de que ele é a representação do autor. Isso se mostra efetivo quando a figura ironiza a posição do Bispo ou quando chama de “canalhas” o Sacristão, o Padre e o próprio Bispo.

Por essa razão, no prelúdio e na apresentação do auto, o Palhaço diz que o auto se trata de uma história altamente moral, além de ser um apelo à misericórdia. A dessacralização realizada pela figura serve a dois fins: (1) induzir o público a refletir acerca de seus comportamentos e de suas crenças, exaltando a misericórdia; (2) criticar as ações das autoridades católica-cristãs. No entanto, embora a subversão feita pelo personagem e narrador tenha objetivos específicos, é impossível retirar a relação do arquétipo do Palhaço com a dessacralização, visto que ele é um personagem dessacralizador e opositor em sua essência, o qual utiliza o riso e o humor como sua principal arma para dessacralizar e subverter o *status quo* e o Sagrado.

Nos próximos tópicos, abordaremos a dessacralização no *Auto da Compadecida* por meio de outros personagens suassunianos, Chicó e João Grilo, os quais foram criados a partir do arquétipo do Palhaço e baseados em duplas circenses com as quais Suassuna tivera contato a partir do romanceiro popular, tais como: a dupla Mateus e Bastião, do Bumba-Meu-Boi. Dessa

forma, ao discorrer acerca da dessacralização da dupla, explicaremos as suas origens a fim de compreender a maneira como os personagens-palhaços realizam a dessacralização no auto.

3.2 CHICÓ: O MENTIROSO LÍRICO

O *Auto da Compadecida* integra o Movimento Armorial, por isso, Ariano Suassuna, com a finalidade de escrever a peça, recorreu ao romanceiro popular nordestino e, sobretudo, aos folhetos; bem como utilizou textos de autores portugueses e espanhóis como base para a escrita. Todavia, o dramaturgo também usou como inspiração o tempo de sua infância, que passou na pequena cidade de Taperoá. Um exemplo da sua experiência de vida como estímulo artístico é o personagem Chicó.

Para Suassuna (2008, p. 184), “Chicó, por exemplo, é também baseado em personagem real, um sujeito que, aliás, tinha este mesmo nome – Chicó de Berto”, tal afirmação enfatiza que o personagem é baseado, sobretudo, em um indivíduo, que morou em Taperoá. Segundo o autor, as suas histórias são conhecidíssimas na cidade, principalmente pela geração anterior a dele.

Na visão de Bergson (2018), existe um gênero cômico pautado pela observação, a qual permitirá que surja a comédia. Segundo o autor, esse gênero tem suas particularidades, pois:

Trata-se de uma observação exterior. Por mais curiosidade que o poeta cômico possa ter sobre os ridículos da natureza humana, penso que ele nunca irá tão longe a ponto de procurar os seus próprios ridículos. [...] Sendo assim, é sobre os outros homens que esse tipo de observação se exercerá (Bergson, 2018, p. 110).

Esse gênero exige que o autor recolha as histórias de um determinado indivíduo, com a finalidade de construir um enredo narrativo ou dramático e de compor um personagem a partir de uma determinada pessoa. Nesse sentido, com o intuito de realizar este deslocamento da vida real ao âmbito fictício, é necessário que o autor tenha uma sensibilidade e uma observação aguçada, a fim de obter êxito em adaptar um indivíduo para o texto literário. Consideramos que esse tipo de adaptação é uma forma de inserir a verossimilhança por meio de histórias cotidianas, com a intenção de que o leitor ou o espectador as assimile e se ambientem no contexto narrativo. No entanto, caso o autor não tenha as habilidades necessárias para recolhê-las e adaptar a figura referida ao enredo, o texto literário ficará defasado, já que passará a percepção de que tal personagem não pertence àquele tipo de história.

Suassuna, ao inserir Chicó no *Auto da Compadecida*, teve a competência necessária para introduzir um personagem baseado em uma pessoa de sua cidade, uma vez que Chicó é um dos protagonistas do auto, pois ganhou a admiração do público e da crítica por ser um sujeito

bobo, ingênuo e um pouco covarde. Em nossa concepção, todo mundo conhece um Chicó, que é aquela pessoa contadora de histórias fantásticas, sobrenaturais e líricas. Familiar ao leitor e ao espectador, esse personagem tem uma grande importância no enredo dramático, já que é fiel ao seu amigo João Grilo em todas as suas presepadas e estima-o mesmo após a sua morte:

Chicó: Sou eu mesmo, João, sou o maior burro que já apareceu por aqui! Ai meu Deus, ai minha Nossa Senhora!
João Grilo: O que é que há, rapaz?
Chicó: Coitado de mim, coitado de João! Era rico nesse instante e agora é pobre de novo!
João Grilo: Não me diga que perdeu o dinheiro!
Chicó: Perdi nada, está aqui! Ai meus Deus, ai minha Nossa Senhora!
João Grilo: E por que essa gritaria, homem de Deus?
Chicó: Eu pensei que você tinha morrido, João!
João Grilo: E o que é que tem isso, homem?
Chicó: Tem que eu, pensando que não tinha mais jeito, fiz uma promessa a Nossa Senhora para dar todo o dinheiro a ela, se você escapasse!
(Suassuna, 2018, p. 184-185).

Os acontecimentos do excerto acima ocorrem após a morte e a “ressureição” de João Grilo. Chicó, ao ver que seu companheiro morreu, faz uma promessa à Nossa Senhora – *Compadecida* – para que João Grilo sobreviva ao tiro com o qual o Cangaceiro lhe atingiu. A atitude de Chicó revela o seu companheirismo e a sua lealdade à João Grilo, pois ele prometeu todo o dinheiro à Nossa Senhora, caso seu amigo sobrevivesse àquela situação. Devido a isso, o público gosta e admira Chicó porque ele, a todo instante, desejava o bem de João Grilo, ainda que isso lhe custasse a riqueza. Por conseguinte, para o personagem, a sua felicidade só valeria a pena se tivesse o seu companheiro ao lado.

A conexão entre ambos os personagens é um dos motivos do sucesso do *Auto da Compadecida*. Para Braulio Tavares (2007), por mais qualidades que o auto tenha, esse é “dominado pela presença de João Grilo e Chicó, uma dupla cômica das mais eficazes” (Tavares, 2007, p. 87), dado que, com eles, Suassuna conseguiu realizar uma síntese bem-sucedida entre os universos que alimentam a escrita suassuniana, afinal “João Grilo quanto Chicó correspondem em muitos aspectos a pessoas reais com quem o autor conviveu” (Tavares, 2007, p. 88).

Com o intuito de explicar mais sobre as origens de Chicó, Suassuna (2008) afirma que ele, assim como João Grilo, é baseado no romanceiro popular e nas duplas de palhaços de circo: “Minha dupla vem, é claro, do ‘Mateus’ e do ‘Bastião’ do Bumba-meu-boi, do ‘Palhaço’ e do ‘Besta’ do circo, etc.” (Suassuna, 2008, p. 182). Nessa perspectiva, o personagem tem como base, além da vivência do autor em Taperoá, os folhetos e o circo, os quais exerceram a maior influência na escrita de Ariano Suassuna.

Suassuna (2013), em uma seção de comentário de *O Casamento Suspeitoso*, discorre sobre o que realmente lhe interessava ao escrever o *Auto da Compadecida* e *O Casamento Suspeitoso*: “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” (Suassuna, 2013, p. 18). O autor, ao escrever o auto e a peça, desejava (re)criar uma tradição do teatro popular, sobretudo uma tradição circense na qual apresentava um palhaço astuto – João Grilo – e outro ingênuo e covarde – Chicó.

Dessa forma, além da inspiração da vida real, Suassuna tentou recriar, baseando-se no romanceiro popular e no circo, uma dupla cômica batizada popularmente de o “Palhaço” e o “Besta”, conforme declara Tavares (2007): “João Grilo e Chicó correspondem àquela dupla de tipos circenses tradicionais, batizada pelo povo de O Palhaço e o Besta” (Tavares, 2007, p. 88). A tentativa da (re)criação também aparece em *O Casamento Suspeitoso*, peça escrita em 1957, por meio dos personagens Canção e Gaspar.

Para Suassuna (2013), essa tradição de unir um palhaço “esperto” a um indivíduo “besta” deriva-se da realidade natural, pois “ordinariamente as pessoas astutas, inteligentes, têm um amigo, um empregado, um sócio, um secretário, seja lá o que for, que é mais ou menos a antítese de suas qualidades e a quem elas se apegam com grande amizade temperada de bonomia, ironia e benevolência” (Suassuna, 2013, p. 18). Por essa razão, consideramos que todas as pessoas conheceram ou já estabeleceram contato com um indivíduo como Chicó, o qual é ingênuo e possui uma amizade forte com alguém mais astuto. Nesses termos, há inserção da dicotomia na relação entre os personagens: covarde e herói; ingênuo e espertalhão. O trecho a seguir aponta esse vínculo entre as figuras:

Padre: É mesmo, é bondade minha, porque você não passa de um amarelo muito safado!
João Grilo: Está ouvindo, Chicó? Eita, eu, se fosse você, reagia.
Chicó: Eu?
João Grilo: Sim, eu, se fosse você, reagia. Não admito que ninguém diga isso de um amigo meu na minha frente.
Chicó: Mas o amigo é você!
João Grilo: E então? Reaja, Chicó, seja homem!
Chicó: Eu, não. Reaja você!
João Grilo: Você não é homem não, Chicó?
Chicó: Eu sou homem, mas sou frouxo!
João Grilo: Muito bem, se é assim, eu falo. Porque Vossa Reverendíssima me chamou de safado?
(Suassuna, 2018, p. 78).

Esse excerto realça a covardia de Chicó e evidencia a esperteza de João Grilo, o qual tenta jogar a responsabilidade sobre o amigo para que este o defenda. Chicó, assumidamente, diz que é frouxo, isto é, covarde. Desse modo, João Grilo se defende porque percebe que o

companheiro não tem coragem de realizar tal ação. Portanto, para Suassuna (2013), essa dupla pode ser encontrada a cada passo na realidade, ou, no mínimo, na semirrealidade: “aquela formada pelo Homem da Cobra e pelo Secretário, da propaganda comercial popular nordestina; ou no mundo da arte, como o Mateus e o Bastião, do Bumba-Meu-Boi” (Suassuna, 2013, p. 18).

Em vista disso, Santos (2009) declara que Chicó é, de fato, um personagem que treme em qualquer situação de perigo. Além disso, a autora o define da seguinte maneira: “Chicó, o mentiroso impenitente que conta histórias inverossímeis, o vaidoso que treme em qualquer situação de perigo, representa uma personagem típica dos contos e das duplas de palhaços” (Santos, 2009, p. 232). Nesse viés, a autora atesta que o personagem representa uma figura típica dos contos e das duplas de palhaço, mais especificamente o “Besta” do circo e o “Bastião” do Bumba-meu-boi, conforme apontamos anteriormente.

Para Suassuna (2008), além da inspiração na realidade para a construção do personagem, este representa um mentiroso, o qual caracteriza-se como:

[...] um personagem indispensável de inúmeros contos e racontos populares nordestinos, é mito dos mais poderosos e simpáticos em todo o nosso novelário popular, fonte contínua do Romanceiro. Aliás, os Poetas populares nordestinos parecem ter consciência de que eles mesmos, como “contadores de casos e histórias” que são, não passam, mesmo, de mentirosos profissionais e líricos (Suassuna, 2008, p. 184).

Na visão de Suassuna (2008), esse tipo de personagem é indispensável em diversas composições do romanceiro popular. Esse é outro fator que torna Chicó um dos protagonistas da peça suassuniana, apesar de que ele seja covarde e ingênuo. A particularidade de “contador de história” – o único no auto a possuir essa característica – contribui para a composição estrutural de seu personagem, visto que ele será o responsável por transmitir e repassar a história que ocorre no auto a outras pessoas³⁶.

Chicó é considerado um mentiroso lírico por efeito das histórias presentes no enredo dramático do auto. Enquanto João Grilo é um personagem que vive o presente e dele tenta tirar proveito; Chicó, em diversos momentos da peça, insere-se na dramaturgia de maneira distinta: contando histórias que remetem a um passado supostamente vivido, como demonstra o excerto a seguir:

Padeiro: Assombrção de cachorro? Que história é essa?

³⁶ Nesse sentido, estamos imaginando uma continuidade para a história do *Auto da Compadecida*. Se essa tivesse uma sequência, certamente seria Chicó que relataria para outras pessoas as aventuras e as peripécias que ele e João Grilo vivenciaram.

João Grilo: Que história é essa? Que história é essa é que o cachorro vai se enterrar e é em latim!

Padeiro: Pode ser que se enterre, mas em assombração de cachorro eu nunca ouvi falar!

Chicó: Mas existe. Eu mesmo já encontrei uma.

Padeiro: (*Temeroso.*) Quando? Onde?

Chicó: Na passagem do riacho de Cosme Pinto.

Padeiro: Tinham me dito que o lugar era assombrado, mas nunca pensei que se tratasse de assombração de cachorro.

Chicó: Se o lugar é assombrado, não sei. O que eu sei é que eu ia atravessando o sangrador do açude e me caiu do bolso uma nágua de prata de dez tostões. Eu ia com meu cachorro e já estava dando a prata por perdida, quando vi que ele estava assim como quem está conchichando com outro. De repente o cachorro mergulhou, e trouxe o dinheiro, mas quando fui verificar só encontrei dois cruzados.

Padeiro: Oi! E essas almas de lá têm dinheiro trocado?

Chicó: Não sei, só sei que foi assim

(Suassuna, 2018, p. 61-62).

Chicó se inclui no contexto dramático por meio de uma história que narra como ele, aparentemente, encontrou uma assombração de cachorro. Nesse sentido, observa-se que, em muitos momentos da dramatização, a figura contará uma história geralmente fantástica ou maravilhosa, com o intuito de direcionar-se aos demais personagens a fim de alcançar a credibilidade deles, dos leitores e dos espectadores. Em vista disso, as histórias de Chicó serão sempre pautadas pelo exagero, o que possibilita um fator cômico aos seus contos e “causos”. Para Bergson (2018), o exagero será um fator imprescindível à comédia, pois:

De um modo geral, falar de pequenas coisas como se fossem grandes é *exagerar*. E o exagero é cômico quando é prolongado e, sobretudo, quando é sistemático. [...] Tanto nos faz rir que, levou alguns autores a definir o cômico pelo exagero assim como outros o haviam definido pela degradação (Bergson, 2018, p. 91).

Na visão do autor, o exagero compõe o fazer cômico de muitas formas, visto que ele trata de acontecimentos “pequenos” como se fossem coisas grandes e importantes, como faz Chicó no *Auto da Compadecida*, o qual gera, nos leitores e espectadores, uma certa expectativa ao personagem e ao seu passado. No entanto, quando o público se depara com uma figura covarde e “frouxa”, acontecerá uma quebra de expectativa que conceberá o cômico. Assim, o exagero será o principal meio utilizado por Chicó para tornar-se um dos protagonistas do enredo dramático, porque, com o objetivo de impressionar os demais personagens, leitores e os espectadores, o personagem, continuamente, engrandece as histórias que supostamente já vivenciou.

Um elemento característico de Chicó é o lirismo, que está presente em todas as suas histórias. Conforme abordamos anteriormente, o lirismo de Chicó baseia-se na necessidade que o personagem possui de inserir-se no enredo dramático. Por essa razão, o uso do lirismo pelo personagem se assemelha à utilização desse aspecto por um poeta. Suassuna (2008), em seu

Almanaque Armorial, relaciona as figuras do poeta e do mentiroso evidenciando as suas aproximações: “[...] o Poeta é parente próximo do mentiroso, ambos necessitados de criar um mundo transfigurado e poético, um mundo que faz violência à realidade para ser mais fiel ao *real* – esse enigma que só poeticamente pode ser atingido e sugerido” (Suassuna, 2008, p. 184). Para o autor, o poeta e o mentiroso compartilham a necessidade da criação de um universo poético, o qual se opõe à realidade e, ao mesmo tempo, a integra.

Nesses termos, o poeta e o mentiroso lírico dessacralizam o mundo a sua volta na tentativa de criar um universo transfigurado e poético. Os causos e contos de Chicó implementam uma irrupção no real, gerando uma subversão da forma como os indivíduos, especialmente ele, o concebem. Dessa maneira, as histórias do personagem serão um modo de dessacralizar a realidade natural e profana a partir da inserção, em alguns casos, de aspectos sagrados:

Chicó: Bom, eu digo assim porque sei como esse povo é cheio de coisas, mas não é nada de mais. Eu mesmo já tive um cavalo bento.

João Grilo: Que é isso, Chicó? (*Passa o dedo na garganta.*) Já estou ficando por aqui com suas histórias. É sempre uma coisa toda esquisita. Quando se pede uma explicação, vem sempre com “não sei, só sei que foi assim”.

Mas se eu tive mesmo o cavalo, meu filho, o que é que vou fazer? Vou mentir, dizer que não tive?

(Suassuna, 2018, p. 26-27).

Nesse trecho, Chicó conta que já teve um cavalo bento, ou seja, um animal que fora abençoado por alguém. O ato de abençoar, torná-lo bento, ocorre pelo intermédio de uma manifestação sacra, ou, no mínimo, pelo intermédio de alguém que possua o poder de realizar tal tarefa, como um sacerdote. Desse modo, observa-se como a história do personagem realça o aspecto lírico, visto que ele se inclui no conto, além de ressaltar as características mentirosas e maravilhosas da história ao inserir, nesta, um cavalo abençoado.

Para Eliade (2001), contar uma história com aspectos e manifestações sacras equivale a expor um mistério, dado que as personagens do mito e dos contos geralmente não são seres humanos, mas seres compostos por figuras sacras ou benditas. O cavalo que, supostamente, Chicó possuía integra a visão de Eliade (2001), pois o animal, ao ter o título de bento, torna-se uma manifestação sacra em um mundo profano, o que lhe garante certas vantagens ou poderes. Em razão disso, Chicó conta como conseguiu o animal e o descreve:

Chicó: Foi uma velha que me vendeu barato, porque ia se mudar, mas recomendou todo cuidado, porque o cavalo era bento. E só podia ser mesmo, porque cavalo bom como aquele eu nunca tinha visto. Uma vez corremos atrás de uma garrota, das seis da manhã até as seis da tarde, sem parar nem um momento, eu a cavalo, ele a pé. Fui derrubar a novilha já de noitinha, mas quando acabei o serviço e enchocalhei a rês, olhei ao redor e não conhecia o lugar em que estávamos (Suassuna, 2018, p. 30).

É nítido que o cavalo bento de Chicó era diferente de outros cavalos, já que conseguia correr por 12 (doze) horas seguidas sem parar. Essa habilidade somente seria possível caso o animal fosse bento ou fosse um cavalo sobrenatural. Dessa forma, o mentiroso do auto suassuniano subverte a realidade ao seu redor com a intenção de criar um universo poético permeado pelo lírico. Além disso, ao dizer que, supostamente, o cavalo seria bento e/ou santificado, o personagem dessacraliza o Sagrado e suas manifestações, especialmente por insinuar uma banalidade relacionada ao sacro.

Contudo, a história de Chicó é compreendida como uma mentira por outros personagens após esses a escutarem:

João Grilo: O boi? Não era uma garrota?
Chicó: Uma garrota e um boi.
João Grilo: E você corria atrás dos dois de uma vez?
Chicó: (*Irritado.*) Corria, é proibido?
João Grilo: Não, mas eu me admiro é eles correrem tanto tempo juntos, sem se apartarem. Como foi isso?
Chicó: Não sei, só sei que foi assim
(Suassuna, 2018, p. 30).

João Grilo, a todo momento, interfere no discurso de Chicó para interrogá-lo acerca das incongruências de sua história, evidenciando a mentira contada por seu amigo e expondo-a perante leitores e espectadores. A explicação do personagem para essas histórias geralmente é a mesma: “Não sei, só sei que foi assim”. Ao explicar-se com esses dizeres, Chicó enuncia um discurso pautado por sua fé, ou seja, a crença em sua própria história. Para que outro indivíduo acredite em Chicó, será necessário, sobretudo, a crença voltada à possibilidade de existir um cavalo bento no mundo natural. Nessa perspectiva, as histórias³⁷ do personagem serão carregadas por elementos do maravilhoso e do realismo maravilhoso, os quais partem da necessidade da fé para constituir enredos dessacralizadores e subvertedores da própria realidade.

Para Jacques Le Goff (2010), o maravilhoso é algo relativo à visão. O termo surge a partir da palavra *mirabilia*, que significa algo além da lógica ou coisas admiráveis. Para Giovana Oliveira Silva e Rita de Cássia Silva Dionísio Santos (2023), no capítulo de livro “O insólito em *Sombras de Reis Barbudos* de José Jacinto Veiga”, do livro *Crítica Literária: impressões e percepções*, “apesar de o maravilhoso representar um mundo sobrenatural, ele aparece nas narrativas como algo lógico, tornando admissível o aparecimento de metamorfoses, objetos mágicos, eventos e seres” (Silva; Santos, 2023, p. 172). Os elementos do maravilhoso

³⁷ É importante salientar que, por se tratarem de mentiras, as histórias exageradas de Chicó estarão, supostamente, carregadas de elementos maravilhosos.

surgirão em uma narrativa a partir da relação do sobrenatural e/ou sobre-humano com o mundo natural, sendo que a manifestação desses elementos será compreendida como algo lógico, isto é, pertencente à história. Assim, devido aos aspectos maravilhosos aparecem na narrativa como algo lógico, pode-se compreender que as mentiras e as histórias exageradas de Chicó terão a presença desses elementos.

Embora o leitor e o espectador percebam que a história contada por Chicó seja uma mentira, o personagem, no seu discurso, jamais nega a veracidade desses contos. Então, na visão do personagem, as suas histórias são verdadeiras, mesmo que possuam elementos maravilhosos ou insólitos em sua descrição. Desse modo, os elementos maravilhosos integram a mentira lírica de Chicó, como aponta o trecho a seguir:

Começa a tocar na gaita e Chicó começa a se mover no ritmo da música, primeiro uma mão, depois as duas, os braços, até que se levanta como se estivesse com dança de São Guido.

Severino: Nossa Senhora! Só tendo sido abençoada por meu Padrinho Padre Cícero! Você não está sentido nada?

Chicó: Nadinha [...].

Chicó: Ah, eu estava morto.

Severino: Morto?

Chicó: Completamente morto! Vi Nossa Senhora e Padre Cícero no céu!

Severino: Mas em tão pouco tempo? Como foi isso?

Chicó: Não sei, só sei que foi assim

(Suassuna, 2018, p. 118-119).

Apesar do público e do leitor conhecerem a artimanha de João Grilo e Chicó, especialmente nesse trecho em que tentavam escapar da morte, Chicó emprega³⁸, no seu discurso³⁹, elementos maravilhosos ao dizer que viu, enquanto estava morto, Nossa Senhora – Compadecida – e o Padre Cícero no céu.

Ao inserir elementos maravilhosos, tais como o céu e as figuras sacras, o personagem faz uso da força discursiva, a qual advém da inserção desses aspectos em uma história. No trecho supracitado, Chicó diz que estabeleceu contato com as personagens sacras em uma realidade sacralizada, com a intenção de escapar da morte. A explicação lírica-mentirosa de suas histórias, “Não sei, só sei que foi assim”, aponta a maneira como o personagem compreende os elementos maravilhosos que fazem parte de seus contos, já que para este o Maravilhoso será algo que não tem explicação, ou seja, que “foi assim”.

³⁸ A análise dessa parte da pesquisa não está voltada a discussão acerca da veracidade das histórias de Chicó, mas como o personagem emprega, no seu discurso lírico-mentiroso, elementos maravilhosos para alcançar o público e os demais personagens suassunianos.

³⁹ Danilo Marcondes (2007), em *Iniciação à História da Filosofia*, discorre que, para os sofistas como Górgias, a verdade estava presente no discurso. Na visão do filósofo grego, o discurso em si constitui uma própria realidade, visto que não importa a veracidade do discurso, mas sim se há a possibilidade de ele ser defendido.

Consoante a esse pensamento, Lauro Figueira (2000), em “Realismo Mágico ou Realismo Maravilhoso?”, afirma que outro nível de definição do realismo maravilhoso é, justamente, “a percepção do maravilhoso como um componente da realidade” (Figueira, 2000, p. 28). Assim, a relação entre a obra e o contexto determina o plano das possíveis explicações para os acontecimentos insólitos, porque o acontecimento maravilhoso encontra uma explicação aceita pela cultura local. Como Chicó explica a ocorrência maravilhosa sem a explicar de fato, esse personagem gera uma relação dicotômica na composição da sua história lírica-maravilhosa, pois explica e ao mesmo tempo não explica.

Isto posto, para que o discurso de Chicó seja efetivo no enredo dramático do auto, é necessário que o próprio personagem acredite no que diz e que os outros personagens creiam em sua palavra⁴⁰, com efeito, a efetividade discursiva das histórias do personagem permeia a noção de fé e de crença. Nesses termos, Figueira (2000), a partir dos estudos de Carpentier, declara que a fé e a crença das pessoas no insólito e na sua manifestação faz com que o maravilhoso deixe de ser um produto da fantasia, pois constitui-se na realidade por causa da sua ocorrência, tornando-se uma manifestação maravilhosa em um estado lógico.

Devido a isso, a história de Chicó que relata o suposto encontro com as figuras sacras alcançará Severino, porque associa a fé do cangaceiro ao conto do mentiroso-lírico. Isso convence o personagem a não matar Chicó e João Grilo, pelo contrário, Severino deseja adquirir a suposta gaita mágica, de modo que ele mesmo tenha a possibilidade de se encontrar com o Padre Cícero:

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

Severino: Ai, eu vou. Atire, atire!

Cangaceiro: Capitão! [...]

O Cangaceiro ergue o rifle de novo e atira. Severino cai e o Cangaceiro pega a gaita (Suassuna, 2018, p. 121-122).

Como estratégia discursiva, Chicó descreve ao cangaceiro que o Padre Cícero estaria no céu, além de dizer que este queria encontrar-se com Severino, o qual se entusiasma com a possibilidade de deparar-se a figura sacra e solicita ao seu subordinado que atire nele e que, um tempo após isso, toque a gaita para revivê-lo. Como se tratava de uma mentira, Severino morre após o tiro dado por seu subordinado, mesmo com o tocar da gaita. Assim, a inserção dos elementos maravilhosos por Chicó evidencia a maneira como o personagem lida com a fé e a

⁴⁰ Ainda que os leitores e os espectadores da peça imaginem que a sua história versa acerca de uma mentira, para que o discurso de Chicó alcance também o público, faz-se essencial que estes acreditem na presença dos elementos maravilhosos nas histórias lírico-mentirosas do personagem.

crença, especialmente com as suas e com as dos demais personagens. Ao utilizar o Sagrado em suas histórias, Chicó dessacraliza as manifestações e as figuras sacras, pois as insere em um contexto trivial e banal. A dessacralização de Chicó se relaciona à temática da sobrevivência, sobretudo na história supracitada.

Essa temática confere ao personagem o sentido de um palhaço “Besta”, visto que necessita utilizar os elementos maravilhosos e a crença para alcançar os outros personagens. A relação da fé com a mentira conceberá a forma como o personagem encara os desafios no auto, sendo, muitas vezes, ingênuo ao lidar com uma determinada situação ou ao associar as mentiras com aspectos voltados ao riso e à dessacralização.

Suassuna (2013) ressalta o comentário feito pelo professor Enrique Martinez López, o qual afirmava que Chicó era o bobo oficial da peça, sendo mais palhaço do que o próprio Palhaço, principalmente devido à ingenuidade e à covardia do personagem, possibilitando-o alcançar a dessacralização por meio do riso e das suas histórias líricas-mentirosas.

Portanto, enquanto Chicó emprega em seu discurso os elementos maravilhosos e a fé na composição de seus contos, João Grilo utiliza as suas artimanhas e as suas peripécias para alcançar o riso e gerar a dessacralização, como observaremos no próximo tópico.

3.3 JOÃO GRILLO: A PERSONIFICAÇÃO DA DESSACRALIZAÇÃO

Ariano Suassuna, ao escrever o *Auto da Compadecida*, possuía o objetivo de criar um teatro e um universo ficcional permeado pela influência da arte popular brasileira com a qual ele teve o maior contato: a nordestina. Durante o processo de criação desse universo, Suassuna procurava estabelecer a conexão de sua escrita com a arte feita pelo povo, a exemplo do que Cervantes, Molière e Gil Vicente fizeram. Dessa maneira, de acordo com Tavares (2007), o autor visava a realidade transfigurada, isto é: “Nesse processo de transfiguração entram o Mito, o sonho, a imaginação, a justaposição repentina entre o ambiente externo e o universo pessoal do autor (Tavares, 2007, p. 77). O movimento de criação artística de Suassuna possuía a finalidade de assimilar, em sua obra, todos os componentes e elementos artísticos admirados e consumidos pelo autor, especialmente aqueles com os quais o autor estabeleceu contato direto na sua infância, tais como: o circo, o teatro e os folhetos.

O personagem João Grilo do *Auto da Compadecida* é um exemplo de composição artística que une os três elementos supracitados. A criação da figura será por meio do somatório de aspectos circenses, teatrais e populares, especialmente os do Nordeste. Conforme apresentamos no tópico anterior, Suassuna desejava inserir uma dupla cômica no auto; com

esse fim, ele encontrou no circo uma das influências para a composição da dupla João Grilo e Chicó: o Palhaço e o Besta. Outrossim, a literatura de cordel foi fundamental para a criação do personagem, pois ele advém da literatura cordelista de João Martins de Athayde, como aponta Tavares (2007):

O João Grilo do cordel é criação do poeta João Martins de Athayde (1877-1959), um dos gigantes da literatura popular [...] O personagem e Athayde é um caso típico de “personagem cabide” da tradição picaresca, ao qual podem ser atribuídas as mais variadas aventuras, de qualquer origem, desde que não entrem em contraposição com seu perfil básico (Tavares, 2007, p. 88).

Conforme explica o autor, Athayde foi um dos pioneiros a inserir João Grilo num folheto popular no Brasil. O seu personagem é marcado pelas aventuras e “presepadas”, as quais exerce em relação às pessoas ao seu redor. A primeira manifestação do personagem, na literatura de cordel, acontece quando João Grilo, ainda criança, prega peças nos adultos, especificamente num vaqueiro, num português e num padre, com a finalidade de expô-los ao ridículo. Tavares (2007) elucida que o folheto de Athayde é uma recolha de episódios da cultura oral, os quais são encontrados facilmente nas antologias de folclore.

O personagem é descendente do espanhol Pedro Malazarte, além disso, Ariano Suassuna descobriu, após a divulgação do *Auto da Compadecida*, que, em Portugal, existia um personagem chamado João Grilo, o qual pode ser uma origem distante do João Grilo da literatura cordelista. Nesses termos, compreende-se que o personagem não representa uma novidade no meio artístico-literário, mas simboliza uma figura que utiliza a sua esperteza como arma para sobreviver e alcançar os seus objetivos. Por isso, João Grilo, no auto, tem uma força e uma maneira incomuns de lidar com as situações adversas, pois ele carrega, em sua composição, toda uma influência cordelista, ibérica e popular. João é esperto porque representa, em partes, o “Palhaço” do circo, o Mateus do Bumba-meu-boi e o Pedro Malazarte da influência ibérica. Ao compor o personagem partindo dessas raízes, Suassuna, na verdade, criou algo diferente: um novo João Grilo, o qual é lembrado por vencer, pela argumentação, até o diabo, como o faz no *Auto da Compadecida*.

O João Grilo de Ariano Suassuna, para Tavares (2007), é um personagem mais completo e complexo que seus “antepassados”, dado que é um trabalhador. O seu relacionamento com os poderosos não ocorre de maneira episódica, mas a partir da convivência diária. João possui ao lado um parceiro nos momentos cômicos em que, “alternadamente, cada um ‘faz escada’ (como se diz no teatro e na TV) para proporcionar a piada ao outro” (Tavares, 2007, p. 90). Isto posto, o João Grilo suassuniano é uma figura que possui um perfil emocional variado e completo, o

que torna as suas aventuras diferentes das aventuras enfrentadas pelos outros *Joãos*, embora ele pertença ao mesmo “tipo cômico” dos demais.

Em vista disso, Ariano Suassuna (2008), com a finalidade de apontar as bases que utilizou para criar o personagem, afirma que: “O personagem João Grilo, do *Auto da Compadecida*, foi criado e recriado, portanto, a partir desse mundo estranho e poderoso do Romanceiro” (Suassuna, 2008, p. 183). Além disso, é importante salientar a existência de dois indivíduos que serviram como origem para a criação do personagem, segundo o autor:

Existem nele, ainda, é verdade, reminiscências de duas pessoas que conheci na realidade, um sujeito chamado pela alcunha de “Piolho” e que morava em Taperoá, e outro, também esperto, astuto e meio mau-caráter, que vivia no Recife – um gazeteiro por sinal chamado João, que mora hoje no Rio de Janeiro e que tinha o apelido de “João-Grilo”, colocado nele por pausa das suas espertezas e trapaças, das “quengadas” que lembravam o tipo picaresco de “João Grilo” do Romanceiro (Suassuna, 2008, p. 183).

Da mesma forma que acontece com Chicó, Suassuna utiliza como referência pessoas que ele conheceu na realidade para a criação de João Grilo. O interessante da afirmação de Suassuna é a explicitação, a qual evidencia que um dos sujeitos referência para a criação do personagem tinha o apelido, justamente, de “João-Grilo”. Este recebeu essa alcunha por causa das trapaças e de sua esperteza que lembravam o João do romanceiro popular nordestino. Esses fatores evidenciam o “tipo cômico” que a figura integra tanto no fazer artístico como na realidade, o João Grilo está estabelecido como o sujeito que realiza trapaças e que vive a partir das suas espertezas, como ocorre no *Auto da Compadecida*, e como, de certa forma, dessacraliza e subverte o ordenado social para alcançar os seus objetivos.

Dessa forma, a exposição das referências usadas por Suassuna na criação do personagem evidencia todas as bases que o autor utilizou para compor as facetas de João Grilo, o qual é o herói da peça. Em consonância com esse pensamento, Santos (2009) declara que “O verdadeiro herói do *Auto da Compadecida* é João Grilo, personagem oriunda da literatura oral e do folheto que se torna o protagonista das três histórias (Santos, 2009, p. 231). O personagem é, de fato, o protagonista das três peripécias presentes no auto. O parentesco com o João Grilo da literatura de cordel realça a maneira como o personagem lida com as situações adversas e as utiliza em seu favor, na sua argumentação e no seu discurso.

Em uma entrevista concedida ao Jornal de Poesia, Suassuna defende que o personagem é um herói, e não um anti-herói, como alguns dos críticos se referiam à figura. De acordo com o autor:

Ele é um herói, um camarada que vence os poderosos. Repare uma coisa: no *Auto da Compadecida*, o padeiro representa a burguesia urbana; o major Antônio Moraes representa os proprietários rurais; o sacristão, o padre e o bispo, o clero. Então você tem ali o clero, a nobreza e a burguesia e ele, João Grilo, é o representante do povo. E ele vence esse pessoal todo, e como se não bastasse ainda vence o diabo. Se ele não é um herói, eu não sei quem é herói, não (Suassuna, 1997).

O discurso do autor evidencia que, no auto, há uma tipificação dos personagens: o major representa os proprietários rurais; o padeiro, a burguesia; o sacristão, o padre e o bispo representam o clero; João Grilo, então, representaria o povo nordestino. Em nossa visão, tanto João Grilo quanto Chico são, na peça, representantes do povo, uma vez que Chicó é uma pessoa mais covarde e fantasiosa, o qual se contrapõe à esperteza e às artimanhas de João Grilo. Nessa perspectiva, a junção de ambos os personagens tornará a representação do povo nordestino completa.

João Grilo, então, a partir da visão exposta por Suassuna, será o herói improvável do *Auto da Compadecida*, visto que as suas artimanhas e as suas peripécias serão uma forma de sobreviver em uma sociedade injusta na qual o poder está sempre nas mãos de pessoas não muito confiáveis, especialmente integrantes do clero e da burguesia. A dessacralização, a subversão, a esperteza e a trapaça serão os meios pelos quais o personagem conseguirá vencer os desafios na pequena comunidade rural.

Um dos exemplos da esperteza do personagem é quando ele tenta convencer o Padre a benzer um cachorro:

João Grilo: No dia em que chegou o motor novo do Major Antônio Moraes o senhor não benzeu?

Padre: Motor é diferente, é uma coisa que todo mundo benze. Cachorro é que eu nunca ouvi falar.

Chicó: Eu acho cachorro uma coisa muito melhor do que motor.

Padre: É, mas quem vai ficar engraçado sou eu, benzendo o cachorro. Benzer motor é fácil, todo mundo faz isso; mas benzer cachorro?

João Grilo: É, Chicó, o padre tem razão. Quem vai ficar engraçado é ele e uma coisa é benzer o motor do Major Antônio Moraes e outra é benzer o cachorro do Major Antônio Moraes.

Padre: (*Mão em concha no ouvido.*) Como?

(Suassuna, 2018, p. 33).

Para convencer as pessoas de modo que elas façam a sua vontade, João Grilo sempre tem em mente um argumento que irá chamar a atenção de seu ouvinte. As estratégias discursivas baseiam-se em: (1) negociar para que alguém ganhe algo, geralmente dinheiro; (2) citar um indivíduo poderoso, o qual assustará a outra pessoa e a levará a cumprir o seu desejo. Nesse caso, ao dizer que o cachorro pertencia ao Major Antônio Moraes – um poderoso da região, observa-se que o personagem utiliza a segunda estratégia para alcançar a atenção do Padre. A

“boa vontade” do sacerdote surge apenas quando João Grilo cita o nome do magnata, conforme demonstra o trecho a seguir:

Padre: E o dono do cachorro de quem vocês estão falando é Antônio Moraes?
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.
Padre: (*Desfazendo-se em sorrisos.*) Zangar nada, João! Quem é um ministro de Deus para ter direito de se zangar? Falei por falar, mas também vocês não tinham dito de quem era o cachorro!
Padre: [...] Não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus!
João Grilo: Então fica tudo na paz do Senhor, com cachorro benzido e todo mundo satisfeito
(Suassuna, 2018, p. 34).

A intenção do Padre é alterada no momento em que descobre quem seria, supostamente, o dono do cachorro. A mentira inventada por João Grilo, que o cachorro seria do Major, gera o cômico naquele instante e reverbera-se nos acontecimentos seguintes, quando o personagem utiliza a primeira estratégia discursiva para alcançar o seu real objetivo: benzer o cachorro de seu patrão, o padeiro:

João Grilo: O cachorro de meu patrão está muito mal e eu queria que o senhor benzesse o bichinho!
Padre: De novo? Mas é possível?
João Grilo: É mais do que possível! O senhor não ia benzer o do Major Antônio Moraes?
[...]
Padre: E quem é seu patrão?
João Grilo: O padeiro.
Padre: E o cachorro dele também está doente?
João Grilo: Está
(Suassuna, 2018, p. 47-48).

João Grilo utiliza a sua esperteza e a sua capacidade argumentativa para inclinar a história sempre a seu favor, diferentemente de Chicó, que se insere no enredo dramático por meio das suas histórias lírico-mentirosas. Nesse sentido, a escolha do autor evidencia a forma como cada personagem se relaciona com suas devidas particularidades, por isso, João Grilo, no auto, terá uma relação intrínseca com o cômico e com a forma como Suassuna concebe o riso.

Em vista de o discurso de João Grilo estar sempre permeado por fatores cômicos, compreende-se que ele os utiliza para alcançar os seus objetivos; afinal o riso “pode ser empregado para manipular ou convencer, agradar ou desarmar, quebrar o gelo, selar um contrato, aliviar ou infligir ferimentos. [...] O humor pode ser uma questão de defesa ou afirmação, subversão ou celebração, solidariedade ou crítica” (Eagleton, 2020, p. 43). Os elementos cômicos utilizados por João Grilo, na composição de sua estratégia discursiva, derivam-se da necessidade de se impor para conquistar e adquirir. Sendo assim, o humor servirá

como um mecanismo de defesa para João Grilo, da mesma maneira que será um fator dessacralizador da realidade natural. O riso causado pelas artimanhas e pelos argumentos do personagem dita o tom da peça, mesmo que ela verse acerca da misericórdia. Essa temática apenas será ressaltada a partir das dificuldades as quais os personagens enfrentam ao longo do auto, principalmente as enfrentadas por João Grilo.

Por essa razão, a temática da sobrevivência integra o enredo dramático do auto, visto que a misericórdia, sobretudo na última parte da peça, será concedida por causa do modo como os personagens agiam em busca de sobreviver naquela pequena comunidade. Ariano Suassuna descreve seu modelo de herói do romance picaresco, observa-se, nesse, fatores relacionados à João Grilo. Acerca da construção desse tipo de personagem, de acordo com Tavares (2007), Suassuna considerava que:

[...] mais valiosa do que a honra é a sobrevivência, e mais importante do que a palavra dada é não passar fome. As aventuras do herói picaresco ocorrem numa escala miúda, cotidiana, que de excepcional tem apenas a originalidade dos episódios que ele toma parte, a complexidade das situações em que se mete, e a engenhosidade com que consegue se safar, graças a seu espírito adaptável e a um conhecimento um tanto amargo da natureza humana que sempre lhe permite prever os golpes que alguém lhe prepara (Tavares, 2007, p. 69-70).

A honra é deixada de lado⁴¹ para realçar a importância da sobrevivência, já que “não passar fome” é uma das forças motivadoras para que esse tipo de personagem subverta o ordenado superior. A partir da visão de Suassuna, compreende-se que João Grilo abarca todos os fatores necessários para ser um “herói picaresco”, além de, juntamente com Chicó, ser a representação do povo⁴². Em consonância com esse pensamento, Santos (2009) declara que o personagem é um herdeiro pícaro hispânico, tornando-se, por essa razão, o representante do homem do povo nordestino, de sua língua – fórmulas, provérbios e crenças – e da própria obstinação do povo em sobreviver e viver, apesar de todos os desafios e as barreiras impostas por todo um contexto sócio-cultural-econômico.

As peripécias que compõem o *Auto da Compadecida* versam acerca da sobrevivência. Conforme apontamos no primeiro capítulo, as peripécias do auto suassuniano originam-se do romanceiro popular. No auto, elas tratam de elementos como: o testamento do cachorro, o gato que descomia dinheiro e a gaita mágica. Em todas elas, a temática da sobrevivência estará

⁴¹ Acreditamos que essa seja a razão pela qual muitos críticos consideravam que a figura fosse um anti-herói.

⁴² O personagem é parte da representação do povo porque os indivíduos, muitas vezes, com a intenção de sobreviver, necessitam ser engenhosas e espertas, especialmente em uma sociedade injusta e desigual. Em nossa concepção, conforme declaramos anteriormente, a dupla cômica composta pelo personagem e por Chicó será a representação completa do povo nordestino, porque une a necessidade da sobrevivência e os meios utilizados para alcançá-la com as histórias líricas características dos habitantes do Nordeste brasileiro.

presente, principalmente por meio da pessoa de João Grilo⁴³, o qual se relaciona com cada uma das peripécias de forma distinta. João, com o testamento do cachorro e do gato que descomia dinheiro, tinha o intuito de conseguir dinheiro, o que estabelece uma relação entre ambas as peripécias, pois o personagem desejava conseguir dinheiro para a sua “aposentadoria”; já na última peripécia, a da gaita mágica, João Grilo queria sobreviver, embora o plano anterior aponta que o personagem visava, também, a uma recompensa financeira.

Desse modo, apresentaremos, a seguir, a relação entre as duas primeiras peripécias, ressaltando a participação da figura sobredita:

João Grilo: (*Chamando o patrão à parte.*) Se me dessem carta branca, eu enterrava o cachorro.

Padeiro: Tem a carta.

João Grilo: Posso gastar o que quiser?

Mulher: Que é que vocês estão combinando aí?

João Grilo: Estou aqui dizendo que, se é desse jeito, vai ser difícil cumprir o testamento do cachorro, na parte do dinheiro que ele deixou para o padre e para o sacristão.

Sacristão: Que é isso? Que é isso? Cachorro com testamento?

João Grilo: [...] Foi preciso que o patrão promettesse que vinha encomendar a bênção e que, no caso dele morrer, teria um enterro em latim. Que em troca do enterro acrescentaria no testamento dele dez contos de réis para o padre e três para o sacristão (Suassuna, 2018, p. 59-60).

A estratégia argumentativa de João Grilo, como aponta o excerto supracitado, é solicitar ao patrão “carta branca” para gastar o necessário e conseguir enterrar o cachorro. Este estratagema dá início a primeira peripécia do *Auto da Compadecida*. Nessa perspectiva, compreende-se que o plano de João Grilo estava além do simples enterro do animal, visto que ele já visava tanto o testamento quanto fazer parte dele. O leitor e o espectador se dão conta da real intenção do personagem quando ele revela a estratégia a qual o tornará um dos “herdeiros” do cachorro:

João Grilo: Você ainda não viu nada! Eu ter tirado a bexiga do cachorro não quer dizer coisa nenhuma. Danado é o gato que arranjei pra tomar o lugar do morto.

Chicó: Do morto? Que morto?

João Grilo: O cachorro, companheiro! Você vai ver uma coisa.

Chicó: Não estou entendendo nada.

João Grilo: Pois vai entender daqui a pouco. Vou entrar também no testamento do cachorro

(Suassuna, 2018, p. 85).

Nesse instante é revelada ao público a real intenção de João Grilo: fazer parte do testamento do cachorro. Sendo assim, observa-se a sagacidade e a inteligência do personagem,

⁴³ O personagem, de acordo com Tavares (2007), é o herdeiro das três peripécias que Ariano Suassuna recolheu da literatura de cordel.

o qual planejou, desde o primeiro momento, sugerir o testamento como forma de conseguir enterrar o animal e participar dele. A estratégia usada por João Grilo é o fator que dará início à segunda peripécia do auto, isto é, o gato que descomia dinheiro:

João Grilo: Eu não lhe disse que a fraqueza da mulher e do patrão era bicho e dinheiro?
Chicó: Disse.
João Grilo: Pois vou vender a ela, pra tomar lugar do cachorro, um gato maravilhoso, que descome dinheiro!
Chicó: Descome, João?
João Grilo: Sim, descome, Chicó. Come, ao contrário.
[...]
João Grilo: Pra uma pessoa cuja fraqueza é dinheiro e bicho, não vejo nada melhor do que um bicho que descome dinheiro
(Suassuna, 2018, p. 86).

Por essa razão, compreende-se que ambas as peripécias fazem parte do mesmo plano de João Grilo: conseguir dinheiro⁴⁴. O personagem usa sua esperteza e sua inteligência para conseguir que os mais poderosos se rendam a sua vontade. Desse modo, é importante ressaltar a sagacidade e a perspicácia do personagem, pois ele capta aquilo que, de fato, os representantes da burguesia e do clero desejam na pequena comunidade rural. Nesse sentido, a figura observou que os representantes litúrgicos tinham uma afeição muito grande pelo capital, além disso, ele percebeu que a sua patroa, a mulher, estimava animais e, evidentemente, dinheiro.

Assim, o personagem, alicerçado nas peripécias, inverte o *status quo* natural da pequena cidade onde ocorre o auto, dado que o personagem pobre consegue ludibriar os mais poderosos para alcançar os seus desejos. Por conseguinte, João Grilo dessacraliza por meio da subversão do ordenado superior, uma vez que ele comanda os rumos das negociações presentes no auto, inclusive a do julgamento.

A outra peripécia refere-se ao tópico da sobrevivência física do personagem:

Severino: Muito bem. Como é o nome de Vossa Senhoria?
João Grilo: Minha Senhoria não tem nome nenhum, porque não existe. Pobre lá tem senhoria, só tem desgraça!
Severino: Diga então o nome de Vossa Desgracência!
João Grilo: João Grilo.
Severino: Chega então a vez de Sua Desgracência, o Senhor João Grilo, o amarelo mais amarelo que já tive a honra de matar. Pode ir, a casa é sua.
João Grilo: Um momento. Antes de morrer, quero lhe fazer um grande favor.
Severino: Qual é?
João Grilo: Dar-lhe esta gaita de presente
(Suassuna, 2018, p. 115).

⁴⁴ A temática do sustento voltado ao capital é realçada a partir dessas duas peripécias e será retomada no julgamento, na última parte do auto.

É interessante a fala de João Grilo sobre a sua condição de vida, dado que o personagem tem o conhecimento de que ser pobre automaticamente o coloca à margem da sociedade, retirando a possibilidade que ele tenha o direito de possuir um nome de “senhor”. Desse modo, as artimanhas e as aventuras vividas pelo personagem, em busca do capital, tornam-se ainda mais relevantes e demonstram que o personagem realizava as peripécias almejando a uma melhor condição de vida. Já no contexto supracitado, João Grilo está prestes a morrer pelas mãos de Severino e do Cangaceiro, até que aguça a curiosidade de ambos os personagens ao oferecê-los uma gaita de presente. A continuidade do enredo dramático aponta que o personagem utiliza o objeto como uma tentativa de escape da morte:

Severino: Uma gaita? Pra que eu quero uma gaita?

João Grilo: Pra nunca mais morrer dos ferimentos que a polícia lhe fizer.

Severino: Que conversa é essa? Já ouvi falar de chocalho bento que cura mordida de cobra, mas de gaita que cura ferimento de rifle, é a primeira vez.

João Grilo: Mas cura! Essa gaita foi benzida por Padre Cícero, pouco antes de morrer! (Suassuna, 2018, p. 116).

João Grilo, ao afirmar que a gaita supostamente era mágica, alcança, no mínimo, a curiosidade de Severino, que o leva a observar como o objeto funcionava. O argumento dado pelo personagem gira em torno da necessidade do cangaceiro, que é escapar da morte e curar os ferimentos de suas batalhas. Assim, o discurso de João Grilo realça a perspicácia da figura em observar a demanda do outro personagem, e, de certo modo, fundamentado na necessidade de Severino, em ganhar a sua confiança.

Quando o personagem diz que a gaita fora abençoada por Padre Cícero, ele utiliza a manifestação do Sagrado como estratégia argumentativa para alcançar Severino, devoto da figura. Nesses termos, João Grilo dessacraliza ao inserir o sacro em seu discurso, devido a ele tratar dessa suposta manifestação como algo que o auxiliará a evitar a sua morte. Além disso, o personagem, discursivamente, cria uma proposição da manifestação do Sagrado o que torna a gaita como o “Centro” da história, pois ela decorre da seguinte maneira: se João Grilo estiver falando a verdade, ele será poupado e Severino terá uma gaita capaz de garantir a sua sobrevivência em meio a tantas batalhas que enfrenta; por outro lado, se João Grilo estiver mentindo, ele será morto e o cangaceiro cumprirá o seu antigo desejo: matar os personagens do auto.

Não é surpresa que um objeto sacro se torne o cerne de uma discussão ou de um episódio em uma narrativa, visto que, de acordo com Eliade (2001), a irrupção do sagrado não projeta somente um ponto fixo no espaço profano, um “Centro” no “Caos”, ele produzirá uma ruptura de nível, pois abre a passagem da comunicação entre os dois níveis cósmicos: Céu e Terra. O

objeto abençoado, insinuado por João Grilo, será, então, o responsável por definir o destino da vida de todos os personagens envolvidos naquela situação. Dessa maneira, o objeto passa a ser um mito tanto discursivo quanto religioso.

Religioso porque, para Eliade (2001): “Uma vez “dito”, quer dizer, revelado, o mito torna-se verdade apodítica: funda a verdade absoluta” (Eliade, 2001, p. 84), ou seja, quando João Grilo diz que a gaita sagrada é capaz de curar ferimentos e reviver os mortos, ele funda uma verdade absoluta religiosa, a qual só poderá ser desmentida se for testada, visto que o objeto fora abençoado por uma figura sacra.

Outrossim, o mito será discursivo, pois, para Roland Barthes (2001), em *Mitologias*, o mito é uma fala, isto é, um discurso. Para o autor, o mito será dependente da linguagem e terá, em sua composição, intencionalidade, o que o transforma em discurso. Segundo Barthes (2001):

Naturalmente, não é uma fala qualquer. São necessárias condições especiais para que a linguagem se transforme em mito, vê-lo-emos em breve. Mas o que se deve estabelecer solidamente desde o início é que o mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem. [...] Ele é um modo de significação, uma forma (Barthes, 2001, p. 131).

Nesses termos, o mito, na perspectiva do autor, será composto de uma intencionalidade, motivo que o concederá a característica discursiva. Assim, o mito será um sistema de comunicação, uma mensagem transmitida por alguém para alcançar o outro. Quando João Grilo diz que a gaita fora benzida por Padre Cícero, ele, naquele instante, cria um mito, ou seja, um discurso cuja enunciação faz que um objeto deixe de ser comum e passe a curar os ferimentos e, conseqüentemente, evitar a morte. Então, a gaita passa a ter duas funções: reproduzir um som, já que é um instrumento musical, e reviver os mortos, gerando, assim, um mito que chamaremos, nessa pesquisa, de discursivo-religioso.

A criação desse suposto mito perpassa pela ideia de crença, visto que se ele usasse essa argumentação e justificativa com um ateu, por exemplo, ela não surtiria efeito, já que esse não acreditaria em João Grilo. Afinal, para Eliade (2001), o mito conta uma história sagrada a qual equivale a revelação de um mistério, dado que os personagens do mito não são seres humanos, mas figuras que possuem o poder de manifestarem-se em um objeto ou um determinado lugar. Nessa perspectiva, mais uma vez, a esperteza de João Grilo é evidenciada, pois, ao inserir o aspecto sacro em seu discurso, ele desenvolve um suposto mito discursivo-religioso para dessacralizar e converter a situação em seu favor, ou seja, evitar a sua morte⁴⁵.

⁴⁵ É importante ressaltar que toda a análise em relação a criação do mito discursivo-religioso refere-se, somente, ao momento que João Grilo insinua que a gaita é mágica, porque ela fora abençoada por Padre Cícero. Conforme

Assim, todas as peripécias do auto contam com a presença de João Grilo, bem como versam acerca de dois tipos de sobrevivência: a financeira e a física. Nesses termos, o personagem será o herdeiro da recolha das histórias da literatura de cordel realizada por Suassuna. Todas as peripécias têm o intuito de gerar o riso no espectador e no leitor, já que representam mudanças repentinas na história, as quais, no enredo dramático, fazem sentido.

Portanto, o riso é evidenciado a partir das peripécias, as quais geram a comédia. Para Eagleton (2020), “Em termos clássicos, comédias são narrativas nas quais as coisas dão divertidamente errado e então são consertadas” (Eagleton, 2020, p. 53), ou seja, do ponto de vista do autor, a comédia será o enredo em que muitas coisas dão errado, diversos desafios aparecem e, ao final da narrativa, todas as situações são superadas, como acontece no *Auto da Compadecida*. Embora a última peripécia – a gaita hipoteticamente mágica – finalize com a morte de João Grilo⁴⁶, este não morreu por causa da inserção do suposto mito discursivo-religioso, mas sim por uma falta de cuidado ao não verificar se o Cangaceiro estaria morto. Esse fator dá início a última parte da peça: o julgamento.

No julgamento, João Grilo será a personificação da dessacralização voltada às figuras sacras e suas manifestações. Conforme apontamos no início deste capítulo, a dessacralização, no *Auto da Compadecida*, não está relacionada à negativa do Sagrado, mas ao tratamento intimista dos personagens às figuras sacras, especialmente o de João Grilo. Nesse viés, o personagem será o responsável por relacionar-se com o Sagrado de forma estreita, com a intenção de conseguir escapar do inferno ou, no mínimo, de evitar o julgamento. Na primeira interação com Manuel – Jesus Cristo – na peça, João demonstra esse comportamento:

Manuel: [...] Mas você, se quiser, pode me chamar de Jesus.
João Grilo: Jesus?
Manuel: Sim.
João Grilo: Mas, espere, o senhor é que é Jesus?
Manuel: Sou.
João Grilo: Aquele Jesus a quem chamavam Cristo?
Jesus: A quem chamavam, não, que era Cristo. Sou, por quê?
João Grilo: Porque... não é lhe faltando com o respeito não, mas eu pensava que o senhor era muito menos queimado.
Bispo: Cale-se atrevido
(Suassuna, 2018, p. 140).

O comportamento de João Grilo expressa uma dessacralização, visto que o personagem tem a coragem de brincar com Manuel ao dizer que pensava que a figura sacra fosse menos

pontuamos em linhas pretéritas, a enunciação de um discurso, para Danilo Marcondes (2007), constituirá, naquele instante, a verdade.

⁴⁶ Ainda que João Grilo morra após a última peripécia, é inegável que ele conseguiu enganar Severino por meio de sua esperteza e inteligência, pois ele mata o personagem.

‘queimada’, isto é, João achava que ele era branco. É importante ressaltar que, com a finalidade de convencer João Grilo de que era, de fato, Jesus Cristo, o nome do personagem, no excerto acima, é modificado brevemente, passando de “Manuel” para “Jesus” em uma das falas desse. Esse comportamento denota que a própria manifestação sacra possui uma certa afeição à figura de João Grilo.

Nesse sentido, após esse primeiro encontro entre ambos os personagens, a conduta intimista de João Grilo ditará o tom com que o personagem irá se relacionar com as figuras sacras. Na verdade, esse comportamento é ressaltado, mais uma vez, pelo próprio Manuel quando percebe que o Bispo repreendeu João Grilo por sua fala:

Manuel: Cale-se você. Com que autoridade está repreendendo os outros? Você foi um bispo indigno de minha igreja, mundano, autoritário, soberbo. Seu tempo já passou. Muita oportunidade teve de exercer sua autoridade, santificando-se através dela. Sua obrigação era ser humilde, porque quanto mais alta é a função, mais generosidade e virtude requer. Que direito tem você de repreender João porque falou comigo com certa intimidade? João foi um pobre em vida e provou sua sinceridade exibindo seu pensamento
(Suassuna, 2018, p. 141).

Dessa maneira, o comportamento dessacralizado de João Grilo não ofende Manuel de modo algum, na realidade, a figura sacra cita a vida pobre de João Grilo e sua sinceridade para justificar a intimidade entre os personagens. Tal conduta da figura sacra permite que João Grilo realize outros comentários acerca de sua cor:

João Grilo: Muito bem. Falou pouco mas falou bonito. A cor pode não ser das melhores, mas o senhor fala bem que faz gosto.
Manuel: Muito obrigado, João, mas agora é sua vez. Você é cheio de preconceitos de raça. Vim hoje assim de propósito, porque sabia que isso ia despertar comentários
(Suassuna, 2018, p. 141).

É importante salientar que João Grilo, mesmo estando *sub judice*, não possui medo de brincar e de dessacralizar a figura sacra no auto, o que torna a sua ação incomum devido a sua situação. Por esse motivo, a dessacralização por parte do personagem ocasionará o humor e o riso na peça porque demonstra um indivíduo que não possui medo de brincar com Jesus – a maior representação do Sagrado católico-cristão – nem de confrontar o Diabo. Nesses termos, a coragem de João Grilo é uma manifestação do cômico, conforme elucida Eagleton (2020):

A comédia representa uma ameaça ao poder soberano não apenas por causa de sua natureza anárquica, mas porque ela não leva a sério questões tão momentosas quanto o sofrimento e a morte, assim diminuindo a força de algumas das sanções judiciais que as classes governantes tendem a esconder na manga (Eagleton, 2020, p. 83).

A comédia representa uma ameaça ao poder soberano não por causa de sua natureza anárquica, mas porque ela não considera questões momentâneas, tais como: o sofrimento e a

morte. Desse modo, João Grilo é um personagem que não se leva a sério, o qual será pautado pelas relações intimistas e humorísticas com os demais personagens do auto, sobretudo com as figuras sacras.

No entanto, embora João Grilo tenha coragem de realizar essas brincadeiras, elas só acontecem devido ao comportamento de Manuel, o qual permite que elas ocorram durante o julgamento:

Encourado: A preguiça. Deixava tudo nas costas do sacristão e a paróquia ficava completamente entregue a esse patife, por sua culpa.

Sacristão: Patife é você.

João Grilo: (*Ao Sacristão.*) Homem, que o diabo deve ser pior do que você, deve, mas você tinha uma ruindade bem apurada!

Manuel: Silêncio, João, já lhe disse que não interrompesse.

João Grilo: O senhor me desculpe, mas a língua fica balançando na boca que chega me dá uma agonia. Eu posso ouvir um safado desses dizendo que prestava e ficar calado?

Manuel: Deixe a acusação para o colega dele.

Sacristão: Colega?

Manuel: É brincadeira minha, mas, depois que João chamou minha atenção, notei que o diabo tem mesmo um jeito assim de sacristão.

Encourado: Protesto contra essas brincadeiras! Aqui é um lugar sério.

Manuel: Calma, rapaz, você não está no inferno. Lá, sim, é um lugar sério. Aqui pode-se brincar. Acuse o sacristão

(Suassuna, 2018, p. 146-147).

Diferentemente de outros textos que inserem a dualidade Diabo e Cristo, no *Auto da Compadecida* o cômico será pelo intermédio da figura cristã⁴⁷, como aponta o excerto acima. Manuel, na peça suassuniana, é um Cristo bem-humorado, o qual possibilita as brincadeiras e o riso durante o julgamento. Essa conduta evidencia que a dessacralização praticada por João Grilo não é aquela que deseja negar a manifestação sacra, pelo contrário, ela envolve o Sagrado para deixá-lo mais próximo dos indivíduos naturais.

Por essa razão, na última parte da peça, em diversos momentos ocorre uma conversa entre João Grilo e Manuel, como se eles fossem, de fato, amigos, ou, no mínimo, pessoas próximas:

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 se eu posso! Bife passado na manteiga pra o cachorro e fome pra João Grilo. É demais!

[...]

Manuel: Chicó?

João Grilo: Ah, é verdade, Chicó ficou. Já estava tão acostumado a aperrear pobre de Chicó que me esqueci de que ele tinha ficado. É um amigo meu.

⁴⁷ No *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, por exemplo, o Diabo será o porta-voz do riso e do humor, enquanto que o Anjo – manifestação sacra – será o personagem mais sério, sem brincadeiras.

Manuel: Eu o conheço, estou até de olho nele por causa das histórias que vive contando.

João Grilo: Aquilo é o sol. Não vá ligar isso não. O sol do sertão é quente e Chicó começa a ver demais. É o sol
(Suassuna, 2018, p. 148-149).

A naturalidade das conversas entre João Grilo e Manuel realçam o caráter dessacralizador e intimista da última parte do auto, dado que a figura sacra se relaciona estreitamente com o personagem profano e natural. Embora tenha a autoridade para decidir os destinos dos personagens, Manuel, continuamente, brinca com as situações e direciona piadas ao Encourado.

Em vista disso, de acordo com Santos (2009), as personagens divinas, no teatro de Suassuna, são apresentadas com uma certa familiaridade afetuosa diretamente herdada da literatura de cordel. Por isso, João Grilo tem a coragem necessária para brincar com as figuras sacras e delas se aproximar. Mesmo após ser acusado por seus pecados, a figura tenta se agarrar à proximidade entre as personagens profanas e as personagens sagradas. Um exemplo para tal afirmação é a ocasião em que João Grilo afirma que desejava ser defendido por uma figura sacra mais próxima dele:

João Grilo: (*A Manuel.*) Olhe a besteira deles: Deus aqui e eles gritando por Deus!

Manuel: E por quem eles iriam gritar?

João Grilo: Por alguém que está mais perto de nós, por gente que é gente mesmo!

Manuel: E eu não sou gente, João? Sou homem, judeu, nascido em Belém, criado em Nazaré, fui ajudante de carpinteiro... Tudo isso vale de alguma coisa.

João Grilo: O senhor quer saber de uma coisa? Eu vou lhe ser franco: o senhor é gente, mas não é muito, não! É gente e ao mesmo tempo é Deus, é uma misturada muito grande. Meu negócio é com outro

(Suassuna, 2018, p. 155-156).

Neste momento, consideramos que, na fala do personagem, não há uma dessacralização porque João Grilo não diminui a faceta do Sagrado presente em Manuel, pelo contrário, ele a ressalta, bem como arreceia, justamente, da faceta de homem da figura sacra. Em vista disso, João Grilo deseja contar com uma figura que é mais próxima dele e de sua realidade, que compreende as suas dores e os motivos pelos quais ele “aprontou” durante a sua vida. Esta personagem é a Compadecida, a personificação da misericórdia no auto suassuniano.

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.

Encourado: (*Rindo.*) Ah, a mãe da justiça! Quem é essa?

Manuel: Não ria, porque ela existe.

Encourado: Quem é?

Manuel: A misericórdia

(Suassuna, 2018, p. 158-159).

O desespero de João Grilo ocorre quando percebe que o julgamento está indo no caminho contrário ao que ele queria, por isso o personagem recorre as suas estratégias discursivas para tentar ser salvo e escapar do inferno. Nesses termos, em sua concepção, o personagem tenta se agarrar a uma figura superior que poderia mudar o seu destino: a Compadecida. Somente pelo intermédio da misericórdia que ele poderia ser poupado das águas infernais. A necessidade de invocar a figura cristã para o julgamento perpassa pela crença em que ela fora a humana escolhida por Deus para gerar Jesus Cristo. Por ser humana, ela, possivelmente, compreenderá a situação do personagem e o ajudará. João Grilo a chama por meio de um versinho declamado:

João Grilo: Valha-me Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré!
A vaca mansa dá leite,
A braba dá quando quer.
A mansa dá sossegada,
A braba levanta o pé.
Já fui barco, fui navio,
Mas hoje sou escaler;
Já fui menino, fui homem,
Só me falta ser mulher.
Encourado: Vá vendo a falta de respeito, viu?!

João Grilo: Falta 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
(Suassuna, 2018, p. 158-160).

O versinho que João Grilo declama para invocar a Compadecida contém aspectos dessacralizadores, pois relaciona-se com uma figura sacra de modo intimista e próximo, e não com o respeito habitual ao se referir a uma hierofania. No entanto, o objetivo de João Grilo não era ofender a Compadecida, visto que ele desejava que ela o ajudasse, mas sim, de seu modo, adorá-la e solicitar o seu apoio a ela. É válido ressaltar que o versinho era a maneira conhecida por João Grilo de se aproximar e invocar a figura sacra. Nesse sentido, a dessacralização de João Grilo abarca, sobretudo, o tratamento dado às personagens sacras, especificamente à Compadecida, da qual ele se diz mais próximo. Na sequência do enredo dramático, João Grilo pergunta à figura sacra se ela se sentiu ofendida com o versinho:

João Grilo: A senhora se zangou com o verso que 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 a torna alegre e foi coisa de que eu sempre gostei. Quem gosta de tristeza é o Diabo (Suassuna, 2018, p. 160-161).

Observa-se, no trecho, que em nenhum instante a figura sacra se zangou com o versinho de João Grilo, pelo contrário, ela prezou até os gracejos presentes na oração. Dessa maneira, compreende-se que, embora existam elementos dessacralizadores na invocação de João Grilo, estes não estão presentes para negar e ofender o Sagrado, mas aproximá-lo do natural.

Sobre a Compadecida, Tavares (2007) afirma que ela “é vista como uma instância superior ao próprio Cristo, inclusive pela autoridade materna que tem em relação a ele. No julgamento final nota-se a ausência do Deus Pai: cabe à Mãe e ao Filho a interpretação da letra e do espírito da Lei” (Tavares, 2007, p. 39). Nessa perspectiva, a figura sacra será a representante máxima da fé católica-cristã no auto, pois ela decidirá, junto a seu Filho e com a ajuda de João Grilo, o destino de todos os personagens envolvidos no julgamento. Assim, a hierofania máxima apontada por Eliade (2001) é alterada no auto suassuniano, uma vez que a representação máxima presente na peça é a Compadecida, a qual se mostra mais poderosa do que o próprio Cristo porque consegue convencê-lo a zelar pelas almas presentes no julgamento.

Por isso, faz-se necessário apontar alguns comentários analisando o nome da peça: *Auto da Compadecida*, o qual pode ser facilmente alterado para *Auto da Misericórdia*, já que a personagem sacra é a personificação da misericórdia na peça. Embora João Grilo seja o herói da peça e o representante do povo nordestino juntamente com Chicó, o auto versa acerca da misericórdia, e não sobre as aventuras da dupla cômica. A personagem – Compadecida –, mesmo aparecendo somente no último ato, será a personagem principal da peça, visto que a dramatização tem como cerne a temática da misericórdia relacionada à sobrevivência.

Devido a isso, João Grilo se considera mais próximo da personagem sacra do que de Manuel:

Manuel: E eu, João? Estou esquecido nesse meio?

João Grilo: Não é o que eu digo, Senhor? A distância entre nós e o senhor é muito grande. Não é por nada não, mas sua mãe é gente como eu, só que gente muito boa, enquanto que eu não valho nada. (*Ocorrendo-lhe a brincadeira.*) Mas, com toda desgraça, acho que sou menos ruim do que o sacristão (Suassuna, 2018, p. 163-164).

Doravante, com a finalidade de poupá-los do inferno, a Compadecida começa a interceder por todos os presentes no julgamento, geralmente associando a vida dos indivíduos com as dificuldades e dores dela, assim como as de Manuel. Esse fator evidencia que a Compadecida, de fato, é próxima aos personagens presentes no julgamento, porque os

compreende. Entretanto, em um momento da peça, João Grilo será o responsável por decidir o futuro de alguns personagens:

A Compadecida: Deixe João falar.

Manuel: Fale, João.

João Grilo: Os cinco últimos lugares do purgatório estão desocupados?

Manuel: Estão.

João Grilo: Pegue esses cinco camaradas e bote lá!

A Compadecida: É uma boa solução, meu filho. Dá pra eles pagarem o muito que fizeram e assegura a sua salvação.

João Grilo: E tem a vantagem de descontentar aquele camarada ali que é pior do que carne de cobra

(Suassuna, 2018, p. 170).

No momento em que é dado a João Grilo o discurso, o seu personagem é elevado a um *status* de júri, deixando de ser, naquele instante, um réu comum no julgamento. Por essa razão, há a inserção de uma dessacralização, visto que a figura profana – João Grilo – aproxima-se do posto de juiz – Manuel –, subvertendo o ordenado social imposto no julgamento. É evidente que a ideia do personagem somente surtira efeito após a aprovação das figuras sacras, evidenciando que o discurso de João Grilo apenas fora possível, nessas circunstâncias, devido à proximidade e à relação estreita que ele possui tanto com a Compadecida quanto com Manuel.

A manifestação da dessacralização – trazer o sacro para próximo do profano e vice-versa – ocorre em muitos momentos do julgamento, sobretudo quando Manuel pondera acerca do destino de João Grilo:

A Compadecida: João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa. Não o condene, deixe João ir para o purgatório.

João Grilo: Para o purgatório? Não, não faça isso assim não. (*Chamando a Compadecida à parte.*) Não repare eu dizer isso mas é que o diabo é muito negociante e com esse povo a gente pede mais, para impressionar. A Senhora pede o céu, porque aí o acordo fica mais fácil a respeito do purgatório

(Suassuna, 2018, p. 172-173).

São nítidos o carinho e a proximidade que existem entre a Compadecida e João Grilo. A personagem sacra se compadece porque as situações que a figura enfrentou em vida lembram as da Compadecida e do Manuel. A pobreza, as dificuldades e as terras secas foram aspectos presentes em suas vidas. Por essa razão, a temática da sobrevivência estará atrelada à misericórdia porque os personagens sacros se relacionam com as dores dos personagens, já que eles mesmos vivenciaram circunstâncias parecidas.

A dessacralização, no trecho supracitado, indica a proximidade e a quebra da distância entre as figuras sacras e João Grilo, pois o personagem chama a Compadecida para perto e conversa, à parte, com ela, fato que evidencia a conduta intimista da figura com o Sagrado.

Outro excerto no qual sobressaem a inserção da dessacralização e do elo entre os personagens ocorre quando Manuel decide o destino de João Grilo:

João Grilo: Quer dizer que estou despachado, não é?
Manuel: Não. Vou deixar que você volte, porque minha mãe me pediu, mas só deixo com uma condição.
João Grilo: Qual é?
Manuel: Você me fazer uma pergunta a que eu não possa responder. Pode ser?
João Grilo: Está difícil.
Manuel: É possível, você que é tão esperto?
João Grilo: Mais esperto do que eu é o senhor que me criou! Mas vou tentar sempre.
A Compadecida: Isso, João. Tenha coragem, não desanime, que eu estou aqui, torcendo por você
(Suassuna, 2018, p. 174-175).

Observa-se a relação próxima entre os personagens a partir da proposição do desafio de Manuel, dos comentários de João Grilo e da Compadecida, a qual, nitidamente, torce para que o indivíduo consiga a sua segunda chance. Nesse momento, embora Manuel ainda possua o poder de decidir o destino de João Grilo, este não age como juiz, mas como alguém que deseja a vitória do outro, pois dá a ele um desafio o qual será facilmente executado devido à esperteza e a inteligência do personagem:

João Grilo: [...] minha pergunta é esta. Em que dia vai acontecer sua segunda ida ao mundo?
Manuel: João, isso é um grande mistério. É claro que eu sei, mas ninguém entenderia nada, se eu explicasse. Nem posso explicar nada agora, porque você vai voltar e isso faz parte de minha vida íntima com meu Pai.
João Grilo: Então deixe eu ir-me embora [...] mas o que o senhor disse foi que eu podia voltar se lhe fizesse uma pergunta a que o senhor *não pudesse* responder.
A Compadecida: É verdade meu filho.
Manuel: Eu sei, mas pra que você não fique cheio de si, vou lhe confessar que já sabia que você ia-se sair bem. Minha mãe já tinha combinado tudo comigo, mas você estava precisado de levar uns apertos. Estava ficando muito saído.
Manuel: Pode, João, vá com Deus!
João Grilo: Com Deus e com Nossa Senhora, que foi quem me valeu! (*Ajoelhando-se diante de Nossa Senhora e beijando-lhe a mão.*) Até à vista, grande advogada. Não me deixe de mão não, estou decidido a tomar jeito, mas a senhora sabe que a carne é fraca
(Suassuna, 2018, p. 176-177).

Durante a fase final do julgamento de João Grilo, Manuel, o juiz, já sabia que ele seria capaz de cumprir o seu desafio. A conjuntura apresentada nessa parte da peça destaca que, naquela ocasião, quase não há uma diferenciação sacra-profana entre os três personagens, bem como não há a inserção de uma dualidade bem/mal ou santidade/pecado; há apenas a proximidade e a relação estreita desenvolvida por eles.

Desse modo, ocorrem a dessacralização e a subversão do ordenado superior, visto que os personagens sacros e profanos são colocados em posição de igualdade. Portanto, João Grilo será a personificação de uma dessacralização que, em nenhum momento, visa negar o Sagrado

e suas manifestações, mas que deseja aproximar o humano ao sacro, ressaltando, inclusive, a natureza humana da Compadecida e, em alguns casos, de Manuel, especialmente pelo tempo em que eles viveram no mundo profano, isto é, na terra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever sobre a obra de Ariano Suassuna, especificamente o *Auto da Compadecida*, além de versar sobre o Movimento Armorial, foi uma tarefa árdua e prazerosa. Este contraste faz-se presente pela própria dicotomia que perpassa a escrita desta dissertação, juntamente com o seu próprio tema: a dessacralização.

No entanto, a fim de discorrer acerca da dessacralização no auto suassuniano, foi necessário traçar a abordagem de alguns caminhos metodológicos e temáticos. Em nossa concepção, era essencial o enfoque no gênero artístico-literário “auto” a partir de sua composição histórica e temática. Nessa perspectiva, o primeiro capítulo versou acerca do início das representações artísticas-teatrais na Idade Média, com a finalidade de relatar o percurso do gênero, apontando desde o surgimento dos *tropos* no século IX até o auto tornar-se uma representação independente dos cultos religiosos. Não obstante, com a intenção de abordar o surgimento das representações artísticas-teatrais nesse período, fez-se necessária uma análise sobre a temática dessas produções, a qual evidenciou que essas, desde o seu surgimento, apresentavam temáticas voltadas ao Sagrado. Portanto, em nossa visão, não há como desassociar a relação do auto com aspectos sacros, bem como, a partir da escrita do primeiro capítulo, compreendemos, também, que não há como separar este gênero da dessacralização.

Na intenção de delinear essas relações do gênero com o sacro e a dessacralização, construímos um breve diálogo entre o teatro, as temáticas e os recursos estilísticos de Gil Vicente e José de Anchieta para, depois, abordarmos o teatro de Ariano Suassuna, dando ênfase ao *Auto da Compadecida*. A breve análise acerca de ambos os autores foi importante na construção desta pesquisa, visto que o autor português foi um dos principais responsáveis pela propagação do gênero “auto”, o período da Idade Média, tornando-se referência para diversos outros artistas e dramaturgos ao longo da História. Além disso, as representações do teatro anchietano configuram-se numa das primeiras manifestações artísticas-literárias nas terras coloniais brasileiras, fazendo com que este fosse pioneiro em utilizar o gênero no Brasil.

Dessa maneira, compreendemos que Gil Vicente, que foi uma das inspirações de Ariano Suassuna, abordava os aspectos sacros e dessacralizadores para criticar o *status quo* de sua época, principalmente por meio do uso da sátira e do lirismo, isto é: a primeira tem a função de expor as hipocrisias das instituições e da burguesia da época como uma forma de subverter o ordenado social, mostrando a eles que as suas atitudes os afastavam do reino dos Céus, como demonstra o enredo dramático do *Auto da Barca do Inferno*. Já o lirismo vicentino é a forma de aproximar o profano ao Sagrado, de relacionar o mundo natural – profano – com o mundo

sacro e expor a luta interna e psicológica dos personagens, com a finalidade de apontar que a salvação, no âmbito cristão, é a melhor saída para o povo, como demonstra o *Auto da Alma*.

Os autos de José de Anchieta, por outro lado, foram criados para exercer o teatro-catecismo anchietano, o qual tinha a finalidade de catequizar e aculturar, pedagogicamente, os povos nativos. A inserção da dualidade do Bem e do Mal é uma característica marcante no *Auto de São Lourenço*, visto que, nesta representação, o autor insere, lado a lado, características católicas-cristãs contrapondo-se aos costumes dos povos indígenas, esses representados pelas figuras diabólicas. Dessa maneira, a temática da sacralização – tornar-se santo e/ou católico – é um dos aspectos mais importantes presentes na obra anchietana, o que torna a dessacralização quase não atuante em seus escritos.

No entanto, ao analisarmos o auto anchietano em debate no primeiro capítulo, compreendemos que a dessacralização existente nesta reprodução artística está relacionada à aculturação feita tanto por José de Anchieta como pela Companhia de Jesus, dado que, para aculturar e catequizar os povos, foi necessária a dessacralização e a subversão da língua e da cultura dos povos nativos, retirando as suas crenças e os seus costumes da posição central de suas vidas, com o objetivo de deslocá-las à margem da sociedade e, conseqüentemente, apagá-las.

Em relação ao teatro suassuniano, compreendemos que o autor trilhou, durante algum tempo, diversos caminhos para encontrar, estilisticamente e artisticamente, a sua essência. Mesmo que na infância conheceu e fizera contato com o mundo circense e com o romanceiro popular, Ariano Suassuna levou um tempo para escrever e formar o seu universo poético. Com o lançamento do *Auto da Compadecida*, o autor tornou-se conhecido nacionalmente e internacionalmente. Por isso, esse auto, em nossa visão, foi o maior passo artístico que o autor deu, visto que esse relacionou, em uma só obra, aspectos regionais, populares e religiosos com o intuito de (re)criar, alavancar e exaltar a produção artístico-literária de sua terra e, com efeito, evidenciar as reproduções brasileiras, em uma ação armorialística, que apenas tornou-se visível aos críticos e ao público após a criação do Movimento Armorial.

A união de diversas artes possibilitou que as ideias e o universo suassuniano fossem propagadas Brasil afora e mundialmente. A intenção de relacionar cultura popular e erudita com o intuito de atribuir à primeira características da segunda criou e/ou explicitou diversos símbolos artísticos, dando a eles mais importância, tal como o Palhaço. Nesses termos, um dos objetivos desta pesquisa era, justamente, analisar esta figura como um símbolo do Movimento Armorial, o que alcançamos com êxito, pois, no segundo capítulo, discorreremos acerca da teoria

do riso e da própria figura do palhaço desde às suas atuações na Idade Média, passando pelo Palhaço suassuniano no *Auto da Compadecida* até chegar à concepção dessa figura como “Armorial”, por unir o popular e o erudito em prol da divulgação de sua arte e de seu protagonismo.

A sua escolha de retratar-se, no auto, como o Palhaço, fortaleceu e comprovou a interpretação desta figura como símbolo do Movimento Armorial, visto que o Palhaço exerce diversas funções na peça: autor, diretor de teatro, narrador, personagem e, sobretudo, poeta. Isso tudo, é claro, sem retirar a sua essência dessacralizadora, satírica e subvertedora, as quais advêm das festas carnavalescas da Idade Média e das suas representações circenses. Em vista disso, outros dois personagens se destacaram a partir dessa análise: Chicó, enquanto o lírico-mentiroso, e João Grilo, como a personificação da dessacralização, dado que ambos os personagens foram (re)criados a partir de palhaços presentes no Bumba-meu-Boi, do circo, do romanceiro popular e de pessoas de Taperoá, cidade na qual o autor viveu a sua infância,.

A dessacralização, então, torna-se inevitável no *Auto da Compadecida*, uma vez que existem três personagens que são palhaços e/ou bobos, os quais realizam diversos comentários e ações satíricas com intuito de subverter o ordenado social, ora tecendo críticas aos representantes litúrgicos, como o Palhaço; ora contando histórias líricas-mentirosas, como Chicó; ora aproximando as manifestações sacras e as hierofanias ao profano, como João Grilo. Por isso, é necessário o realce do comportamento intimista desses personagens, o que torna mais evidente a dessacralização.

Nesse sentido, assim descreve Ariano Suassuna a sua primeira leitura do auto:

Eu li o *Auto da Compadecida* pela primeira vez na garagem da casa de Gastão de Holanda, meu amigo, junto com Hermilo, Gastão, Aloísio Magalhães, José Laurenio de Melo e João Cabral de Melo Neto. Quando eu terminei de ler, João Cabral disse: “Você se desconverteu?” Aí eu disse: “Não senhor, eu continuo lá. É que eu não gosto de padre ruim” (Suassuna, 2005).

O autor evidencia, em seu discurso, que, embora tenha aspectos dessacralizadores no auto, em nenhum momento isso gera um conflito com sua fé, visto que a peça versa sobre a misericórdia, com a intenção de realizar críticas às estruturas corruptas dentro da igreja católica. Então, a dessacralização, para Ariano Suassuna, não ocorre como uma forma de negar a sua fé ou o Sagrado, mas como uma maneira de tecer críticas ao ordenado religioso. Na verdade, acontece um processo contrário: a dessacralização atua, muitas vezes, como modo de tentar conectar o público às manifestações sacras, ressaltando que a misericórdia e o perdão são concedidos pelas figuras sacras e não por pessoas naturais.

Dessa maneira, consideramos que a presente pesquisa cumpriu todos os seus objetivos – geral e específicos –, e confirmou a hipótese deste trabalho, a qual versava que: *no Auto da Compadecida*, a dessacralização é um dos aspectos mais importantes e atuantes, e essa se manifesta por meio dos personagens: Palhaço, Chicó e João Grilo. Outrossim, obteve-se a comprovação de que o Palhaço é um dos símbolos do Movimento Armorial, por unir em sua essência e em sua atuação o popular (identidade carnavalesca e circense) e o erudito (poeta e cordelista).

Portanto, baseando-se no encerramento do *Auto da Compadecida* feito pelo Palhaço, encerraremos essa investigação sobre a dessacralização no auto suassuniano:

*Nossa pesquisa acabou-se agora,
com o intuito de contribuir e contar uma história verdadeira:
a do Palhaço como símbolo do Movimento Armorial
e da dessacralização nesta peça teatral.
Para quebrar a fronteira
entre a dessacralização e o Sagrado
é necessário força e quem queira
falar sobre o Rei dos Palhaços.*

REFERÊNCIAS DO AUTOR

SUASSUNA, Ariano. **Dez Sonetos com Mote Alheio**. Recife: edição manuscrita e iluminogravada pelo autor, 1980.

SUASSUNA, Ariano. [Entrevista concedida a] Eleuda de Carvalho. **Jornal de Poesia**, Online, 1997. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ecarvalho02c.html>. Acesso em 26 oct, 2023.

SUASSUNA, Ariano. [Entrevista concedida a] Gustavo Porpino e Racine Santos. **Revista Preá**, Natal-RN, n. 14, setembro/outubro de 2005. Disponível em: http://www.fja.rn.gov.br/arquivos/Prea_14.pdf. Acesso em 01 nov, 2023.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque Armorial** / Ariano Suassuna. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SUASSUNA, Ariano. Seção de comentário. In: SUASSUNA, Ariano. **O Casamento Suspeitoso**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SUASSUNA, Ariano. Nota do Autor. In: SUASSUNA, Ariano. **Uma Mulher Vestida de Sol**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SUASSUNA, Ariano. **Teatro Completo de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

REFERÊNCIAS SOBRE O AUTOR

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS (ABL). Ariano Suassuna. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS (ABL). **Biografia**. Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/biografia>. Acesso em: 15 oct, 2022.

BORBA FILHO, Hermilo. O Dramaturgo do Nordeste. In: SUASSUNA, Ariano. **Uma Mulher Vestida de Sol**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

CAZUMBÁ, Renailda Ferreira; SILVA, Edvania Gomes da. Quaderna, personagem-mosaico d' A pedra do reino e a construção de memória sincrônica no romance. **Letras De Hoje**, Rio Grande do Sul, p. 146–155, 2017. DOI <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2017.2.25796>. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/25796>. Acesso em: 2 nov. 2023.

LOURENÇO, Rachel. **A cosmografia de Quaderna na Ilumiara ou uma trajetória do verdadeiro imperador do brasil na obra de Ariano Suassuna**. Orientador: Prof. Dr. Henryk Siewierski. 2021. 210 p. Tese (Doutora em Literatura) - Universidade de Brasília - UNB, Brasília - DF, 2021.

MELO, José Laurenio de. Notas Bibliográficas: In: SUASSUNA, Ariano. **Uma Mulher Vestida de Sol**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O Pai, o Exílio e o Reino: A Poesia Armorial de Ariano Suassuna**. Recife: Editora Universitária da UEPE, 1999.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O circo da onça malhada**: Iniciação à obra de Ariano Suassuna. Recife: Artelivro, 2000.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. Prefácio: Do ensaio ao Almanaque. In: _____. SUASSUNA, Ariano. **Almanaque Armorial** / Ariano Suassuna. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **Vida de Quaderna e Simão**. Recife: Editora Universitária da UFPE; Artelivro, 2003.

O SENHOR DO CASTELO. Direção: Marcus Vilar. Produção: Durval Leal Filho. João Pessoa: Para'íwa, 2007. 2 DVD.

O SERTÃO MUNDO DE SUASSUNA. Direção: Douglas Machado. Roteiro: Douglas Machado. [S. l.: s. n.], 2003. 80 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xgfu4eDuzE0>. Acesso em: 19 oct. 2023.

SANTOS, Idellete Muzart Fonseca dos. **Em Demanda da Poética Popular**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SILVA, Alba Valéria Niza. Iluminogravura de Ariano Suassuna: Uma Leitura d'O CAMPO – Tema do Barroco Brasileiro Iluminogravura de Ariano Suassuna. **Anais do III Seminário de Literatura Brasileira**: Os nortes e os sertões literários do Brasil, Montes Claros, p. 1-6, 2009. III Seminário de Literatura Brasileira: Os nortes e os sertões literários do Brasil, 2009, Montes Claros.

SIMÕES, Ester Suassuna. O universo emblemático das iluminogravuras de Ariano Suassuna. **Revista Investigações**, Recife, p. 120-156, 2017. DOI <https://doi.org/10.51359/2175-294x.2017.230105>. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/230105>. Acesso em: 16 nov. 2022.

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

REFERÊNCIAS SOBRE O AUTO DA COMPADECIDA

ACERVO, Memórias da Cena Pernambucana. In: TEATROJORNAL, **60 anos da peleja de João Grilo e Chicó**. Online, 2015. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2015/06/60-anos-da-peleja-de-joao-grilo-e-chico/>. Acesso em: 31 maio 2023.

OSCAR, Henrique. Prefácio: Auto da Compadecida. In: _____. SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

TAVARES, Bráulio. Tradição Popular e Recriação no Auto da Compadecida: In: SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. **História Social da Literatura Portuguesa**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1990.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ASSIS, Eleone Ferraz de. **Escolhas lexicais e iconicidade textual**: uma análise do insólito no romance Sombra de Reis Barbudos. Orientador: Darcília Marindir Pinto Simões. 2014. 197 p. Tese de doutorado (Doutora, Letras Português) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. Prefácio: A Poesia Dramática de Anchieta. In: ANCHIETA, José de. **O Auto de São Lourenço**. Tradução: Walmir Ayala. 8. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre o significado do cômico. São Paulo: Edipro, 2018.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. Gil Vicente. In: BERNARDES, José Augusto Cardoso et al. **História da Literatura Portuguesa**. Lisboa: Publicações Alfa, 2001. p. 47-133.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BIZZOCCHI, Aldo. O clássico e o moderno, o erudito e o popular na arte. **Líbero**, São Paulo, v. 2, p. 72-76, 1999.

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

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2017.

BRITO, Geórgia; HANKE, Michael. O Universo das Imagens Técnicas e a Xilogravura a partir da perspectiva de Vilém Flusser: da Imagem Tradicional à Zerodimensionalidade. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 19, ed. 1, p. 152-159, 2016. DOI <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v19i1.3350>. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/3350. Acesso em: 3 nov. 2023.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Diccionario de símbolos**. Barcelona: Editorial Labor, S.A, 1992.

COSTA, Paulo Eduardo da Silva. **Do Sensível ao Inteligível**: O Auto de São Lourenço. Orientador: Profa. Dra. Regina Célia Gonçalves. 2007. 201f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2007.

COSTELLA, Antonio Fernando. **Introdução à gravura e a sua história**. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2006.

EAGLETON, Terry. **Humor**: o papel fundamental do riso na cultura. Rio de Janeiro: Editora Record, 2020.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**: A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ERASMO. **Elogio da Loucura**. Tradução de Elaine Sartorelli. São Paulo: Hedra, 2013.

FERREIRA FILHO, Roberto Rodrigues. Palhaço: subversivo por natureza. **Cadernos Virtuais De Pesquisa Em Artes Cênicas**, Rio de Janeiro, p. 1-6, 2010.

FERREIRA, Joaquim. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1949.

FIGUEIRA, Lauro. Realismo Mágico ou Realismo Maravilhoso?. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras**, Belém - PA, p. 21-33, 2000.

FONSECA, Fabio. **O bestiário medieval na gravura de Samico**. Orientador: Profa. Dra. Maria Eurydice de Barros Ribeiro. 2011. Dissertação (Mestre em Artes Visuais) - Universidade de Brasília - UNB, 2011.

FONSECA, João. José. Saraiva da. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002. Apostila.

FURLAN, Oswaldo Antônio. **Língua e literatura latina e sua derivação portuguesa**. Petrópolis – RJ: Vozes, 2006.

GARCÍA, Flavio. **Copilaçam de estudos vicentinos – I**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

GUSMAN, Pierre. **Byblis**: miroir des arts du livre et de l'estampe. Paris, 1923.

HELIODORA, Barbara. Introdução à peça Rei Lear. In: SHAKESPEARE, William. **Grandes obras de Shakespeare**: volume 1: tragédias. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021. p. 273-276.

LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente medieval**. Lisboa: Edições 70, 2010.

LEITE, Rodrigo Morais. **História do Teatro Ocidental**: da Grécia Antiga ao Neoclassicismo francês. Salvador: UFBA, 2020. v. 1.

MINDLIN, Dulce Maria Viana. **José de Anchieta**: No limiar da Santidade. Goiânia: Kelps, 1997.

MIRANDA, Eduardo. Introdução: Os Poemas da Compadecida. In: BARROS, Leandro Gomes de; SOUZA, Anselmo Vieira de; LIMA, Silvino Pirauá de. **Antologia Cordel da Compadecida**: Os poemas que deram origem ao Auto da Compadecida. São Paulo: Kairu, 2015.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2013.

NAZARÉ, Manuella Mirna Enéas de. Construindo uma região: imagem e imaginário sobre o Nordeste brasileiro. **InterFACES**, Rio de Janeiro, p. 130-145, 2019.

NÓBREGA, Antônio. **Lunário Perpétuo**. São Paulo: Brincante Produções Artísticas Naípe, 2002, 1 CD.

O AUTO DA COMPADECIDA. Direção: Guel Arraes. Brasil: [s. n.], 2000. 105 min. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/o-auto-da-compadecida/t/TMFdjjCFHM/>. Acesso em: 25 oct. 2023.

PANTANO, Andreia. **A personagem palhaço**. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEIXOTO, Afrânio. Introdução. In: **ANCHIETA**, José de. Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões do Padre Joseph de Anchieta, S. J. 1554-1594. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1933.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo, Perspectiva, 1984.

PRODANOV, Cleber. Cristiano.; FREITAS, Ernani. Cesar de. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. Novo Hamburgo, RS: Feevale, 2013.

RIES, Julien, **O sentido do Sagrado nas culturas e nas religiões**. Aparecida São Paulo (SP): Ideias & Letras, 2008.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

SAMICO, Gilvan. **Do desenho à gravura**. Catálogo de exposição, agosto/setembro de 2004. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2004.

SILVA, Giovana Oliveira; SANTOS, Rita de Cássia Silva Dionísio. O insólito em Sombras de Reis Barbudos de José Jacinto Veiga. In: MONÇÃO, Bruno Lutianny Fagundes; SANTOS, Walisson Oliveira; SOUSA, Márcio Jean Fialho de. **Crítica Literária**: impressões e percepções. Montes Claros - MG: UICLAP, 2023. cap. 06, p. 163-201.

SHAKESPEARE, William. **Grandes obras de Shakespeare**: volume 1: tragédias. Tradução de Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

THOMAZ, Joaquim. **Anchieta**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1981.

VICENTE, Gil. **Farsa de Inês Pereira; Auto da Barca do Inferno; Auto da Alma**. 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.