

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**FACULDADE DE LETRAS – FALE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS – PÓS-LIT**

ISABELLA ALBUQUERQUE GONÇALVES

**ARIANO SUASSUNA, O RAPSODO NORDESTINO**

BELO HORIZONTE

2020

ISABELLA ALBUQUERQUE GONÇALVES

**ARIANO SUASSUNA, O RAPSODO NORDESTINO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (Pós-Lit) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Elen de Medeiros

BELO HORIZONTE

2020

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

S939a.Yg-a      Gonçalves, Isabella Albuquerque.  
Ariano Suassuna, o rapsodo nordestino [manuscrito] / Isabella Albuquerque  
Gonçalves. – 2020.  
109 f., enc. : il., color., facsims.

Orientadora: Ellen de Medeiros.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Literaturas, Outras Artes e Mídias.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Faculdade de Letras.

Bibliografia: p. 107-109.

1.Suassuna, Ariano, 1927-2014. – Auto da compadecida – Crítica e  
interpretação – Teses. 2. Suassuna, Ariano, 1927-2014. – Pena e a lei – Crítica e  
interpretação – Teses. 3. Teatro brasileiro – História e crítica – Teses. I. Medeiros,  
Ellen de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.241

Dissertação intitulada *Ariano Suassuna, o rapsodo nordestino*, de autoria da Mestranda ISABELLA ALBUQUERQUE GONÇALVES, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

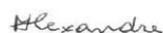
**Linha de Pesquisa:** Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



---

Prof.ª Dra. Elen de Medeiros - FALE/UFMG – Orientadora (via videoconferência)



---

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG (via videoconferência)



---

Prof. Dr. André Carrico - UFRN (via videoconferência)



Prof. Dr. Georg Otte

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 28 de agosto de 2020.

À Isabel, ao Paulo e à Bernarda,  
os contadores de histórias da minha infância.

## AGRADECIMENTOS

De tudo, ficaram três coisas: a certeza de que ele estava sempre começando,  
a certeza de que era preciso continuar  
e a certeza de que seria interrompido antes de terminar.

*Fernando Sabino<sup>1</sup>*

Antes de iniciar as discussões propostas por essa pesquisa, agradeço a todos os que, ao longo dessa trajetória estiveram ao meu lado e foram importantes para a conclusão desse trabalho. Agradeço primeiramente a Deus, que conhece o fim desde o princípio, e vai sempre à minha frente. À minha família, amigos e colegas que foram fonte de apoio e incentivo durante esse período de dedicação.

À professora Elen de Medeiros, que desde a graduação me guiou pelos caminhos da dramaturgia e aceitou prontamente ser orientadora dessa dissertação, que esteve sempre disponível para dividir conhecimentos ao longo dessa jornada. Aos professores Marcelo Rondinelli, Marcos Antônio Alexandre e Rômulo Monte Alto que fizeram parte da banca de seleção para o mestrado e ao professor André Carrico que fez, juntamente com o professor Marcos Alexandre, parte da banca de defesa da dissertação. Aos professores Antônio Orlando Oliveira, Elen de Medeiros, Elisa Maria Amorim e Sabrina Sedlmayer pelas disciplinas ministradas ao longo do curso de mestrado. Aos professores da Faculdade de Letras Gláucia Muniz, Gustavo Silveira Ribeiro, Luciana Sousa, Luciano Magnoni Tocaia, Maria Juliana Gambogi, Rafael Lovisi, Ram Avraham Mandil, Reinaldo Marques que, desde a graduação, apuraram minha curiosidade pela pesquisa.

Aos meus pais Paulo Roberto e Isabel Antônia que são meu exemplo de força e dedicação, aos meus irmãos Matheus e Thiago, à minha tia Graças Gennaina e à minha prima Larissa Luana que, mesmo de forma indireta, contribuíram para a realização dessa pesquisa. Ao meu tio Geraldo pelas tardes de conversas literárias e à minha avó Bernarda, grande exemplo de força e perseverança.

Aos colegas de estudos Alexandre Miguel, Aléxia Prado, Alice Diniz, Ana Drawin, Daniela Lima, Edna Clara, Jardel Leitão, Jéssica Ribas, Joana Andrade, Lorena Ribeiro, Luciano Duarte, Mariana Arantes, Tatiana Paula, Vinícius Saez que dividiram comigo momentos de felicidade e desencantamento e contribuíram com ideias para o desenvolvimento dessa pesquisa. Aos funcionários do Pós-Lit pela dedicação e eficiência. Ao CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – que através da concessão de uma bolsa permitiu que, durante esse período, eu me dedicasse exclusivamente à pesquisa.

---

<sup>1</sup> SABINO, Fernando. *O encontro marcado*. Rio de Janeiro: Record, 1990.

## RESUMO

A dramaturgia de Ariano Suassuna tem sua base na literatura popular do sertão nordestino e, desse universo múltiplo, nascem textos dramáticos construído a partir de inúmeras referências, tais como: folhetos de cordel, teatro de mamulengo, cantigas populares, causos, teatro de rua, circo, etc. Apesar disso, não podemos descartar o intenso contato do dramaturgo com a literatura canônica, em especial com a tradição da comédia. Tomamos como objeto de estudo nesta dissertação duas peças cômicas do dramaturgo – *Auto da Compadecida* (1955) e *A pena e a lei* (1959). As peças selecionadas para análise apresentam convergências tanto no aspecto formal quanto na fábula, o que permite também uma análise comparativa entre as duas obras. Nessas peças, é interessante perceber como Ariano Suassuna lapida a voz rapsódica que costura as histórias, ponto fulcral de nosso argumento. A dramaturgia suassuniana – tanto através de personagens rapsódicas, de rubricas e da conjugação entre elementos épicos e dramáticos – se configura como rapsódica, e essa característica será aqui evidenciada através da análise dos textos dramáticos à luz da teoria proposta por Jean-Pierre Sarrazac (2017). Essa análise parte da conceituação do rapsódico e se desloca em direção à investigação da escrita de Suassuna, da forma e do conteúdo de seu teatro. Nesse sentido, podemos aventar que a dramaturgia de Ariano Suassuna se configura pela composição de fragmentos dos diversos gêneros, costurando perspectivas distintas em sua estrutura. Em uma primeira camada, compreendendo-a como dramaturgia rapsódica, ela ganha outra camada de entendimento ao se fazer notar, entre as vozes das personagens, a elaboração do autor-rapsodo, colocando-a em outro grau de complexidade dramática.

**PALAVRAS-CHAVE:** *A pena e a lei*; Ariano Suassuna; *Auto da Compadecida*; Teatro rapsódico.

## RÉSUMÉ

La dramaturgie d'Ariano Suassuna est basée sur la littérature populaire de l'arrière-pays du nord-est et, à partir de cet univers multiple, des textes dramaturgiques sont nés sur la base d'innombrables références, telles que: pamphlets de cordel, théâtre de mamulengo, chansons populaires, histoires, théâtre de rue, cirque, etc. Malgré cela, nous ne pouvons pas exclure le contact intense du dramaturge avec la littérature canonique, en particulier avec la tradition de la comédie. Nous prenons comme objet d'étude dans cette mémoire de maîtrise; deux pièces comiques du dramaturge - *Auto da Compadecida* (1955) et *A pena e a lei* (1959). Les pièces sélectionnées pour l'analyse montrent des convergences tant dans l'aspect formel que dans la fable, ce qui permet également une analyse comparative entre les deux œuvres. Dans ces pièces, il est intéressant de voir comment Ariano Suassuna polit la voix rhapsodique qui coud les histoires, point focal de notre argumentation. La dramaturgie suassunienne - à la fois à travers des personnages rhapsodiques, des rubriques et la combinaison d'éléments épiques et dramatiques - est configurée comme rhapsodique, et cette caractéristique sera mise en évidence ici par l'analyse de textes dramaturgiques à la lumière de la théorie proposée par Jean-Pierre Sarrazac (2017). Cette analyse part de la conceptualisation du rhapsodique et se dirige vers l'investigation de l'écriture de Suassuna, de la forme et du contenu de son théâtre. En ce sens, nous pouvons suggérer que la dramaturgie et Ariano Suassuna sont configurées par la composition de fragments de différents genres, cousant des perspectives différentes dans leur structure. Dans une première couche, la comprenant comme une dramaturgie rhapsodique, elle acquiert une autre couche de compréhension quand on remarque, parmi les voix des personnages, l'élaboration de l'auteur de la rhapsodie, la plaçant dans un autre degré de complexité dramaturgique.

MOTS-CLÉS: *A pena e lei*; Ariano Suassuna; *Auto da Compadecida*; Théâtre rhapsodique.

Eu venho lá do sertão e posso não lhe agradar  
Aprendi a dizer não, ver a morte sem chorar  
E a morte, o destino, tudo, a morte e o destino, tudo  
Estava fora do lugar, eu vivo pra consertar.  
*Geraldo Vandré*<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> VANDRÉ, Geraldo. *Disparada*. 1966.

## **ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES**

Figura 1 - Iluminogravura A Acauhan - A malhada da onça de Ariano Suassuna .....	23
Figura 2 - Capa do Livro Auto da Compadecida com pintura de Romero de Andrade Lima....	76
Figura 3 - Capa do Livro A pena e a lei com pintura de Romero de Andrade Lima .....	90

## SUMÁRIO

<b>ERA UMA VEZ O SERTÃO: CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>12</b>
<b>1. MADE IN NORDESTE: A PENA E A VOZ DE ARIANO SUASSUNA ....</b>	<b>16</b>
1.1 Uma voz para o sertão .....	16
1.2 De letra e sonho .....	30
<b>2 O CÔMICO, O MARAVILHOSO E O PICARESCO NA DRAMATURGIA SUASSUNIANA .....</b>	<b>38</b>
2.1 De onde vem o riso .....	38
2.2 O pícaro nordestino .....	49
2.3 O sertão “maravilhoso” .....	55
<b>3. UM TEATRO DE RETALHOS: CAMINHOS DA DRAMATURGIA SUASSUNIANA .....</b>	<b>58</b>
3.1. Ariano Suassuna e o teatro moderno .....	58
3.1.1. <i>O moderno no teatro</i> .....	58
3.1.2. <i>Um teatro moderno do Nordeste</i> .....	59
3.2. O rapsódico na dramaturgia suassuniana .....	63
3.2.1. <i>Antes de rapsódico, épico</i> .....	63
3.2.2. <i>O rapsodo revisitado</i> .....	67
3.2.3. <i>Traços rapsódicos na dramaturgia suassuniana</i> .....	69
3.2.4. <i>A personagem e a voz rapsódicas</i> .....	71
<b>4. DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL .....</b>	<b>74</b>
<b>3 .....</b>	<b>76</b>
4.1 Auto da Compadecida (1955).....	76
4.1.1 <i>Origens da história</i> .....	77
4.1.2 <i>O Palhaço: personagem rapsódica</i> .....	80
4.1.3 <i>João Grilo, o costura-atos e Chicó, o narrador de maravilhas</i> .....	87
4.2 A pena e a lei (1959).....	90
4.2.1 <i>Origens da história</i> .....	91
4.2.2 <i>Cheiroso e Cheirosa: personagens rapsódicas</i> .....	93
4.2.3 <i>O metateatro: a peça dentro da peça</i> .....	98
4.2.4 <i>De volta ao início</i> .....	100
4.3 <i>Variações sobre um mesmo tema</i> .....	101
<b>O RAPSODO NORDESTINO: CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>104</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>107</b>

## ERA UMA VEZ O SERTÃO: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Eu conto como contam na minha terra,  
De outro modo não sei contar.  
*Cervantes*<sup>3</sup>

Se queres ser universal,  
começa por pintar tua aldeia  
*Liev Tolstoi*<sup>4</sup>

Ariano Suassuna e sua escrita teatral são o mote de nossa pesquisa, que busca aproximar o dramaturgo paraibano da figura do rapsodo. Nosso autor será aqui apresentado como um contador de histórias nordestino, que se apropria das narrativas populares do sertão para criar o enredo de suas obras teatrais. Essa aproximação será analisada a partir de dois de seus textos dramáticos: *Auto da Compadecida* (1955) e *A pena e a lei* (1959), peças que foram escolhidas tendo em vista sua estrutura rapsódica. O estudo aqui realizado se propõe a revelar as costuras que unem os fragmentos que compõem essas duas obras dramáticas de Ariano Suassuna, identificar como se constroem e como atuam as personagens no drama e, finalmente, apontar para a existência de uma voz que alinhe tais fragmentos.

A figura do rapsodo perpassa o imaginário literário como símbolo de narrador da cultura e da história de um povo; mas para além de narrar, o rapsodo é a entidade que constrói histórias por meio de recortes: ele desenterra, assopra a poeira e lapida a palavra até encontrar a essência de si mesmo e do povo que representa. O texto rapsódico, nessa perspectiva, seria uma grande colcha de retalhos colorida pelo folclore de uma sociedade. No domínio da literatura de Suassuna, talvez o campo dramático seja, então, o mais profícuo para observar a construção dessa colcha, porque permite intervenções e diálogos com outras artes e com o popular.<sup>5</sup>

Ariano Suassuna: narrador, trovador, menestrel, filósofo, tecelão de histórias, aedo, versejador, dramaturgo, poeta, romancista, bardo, rimador, rapsodo. Esse escritor múltiplo se construiu aos poucos, nas bibliotecas, ao sol do sertão, na faculdade de direito, nas manifestações populares, nos grupos teatrais, no palco e no papel. Joel Pontes observa, sobre a formação de Suassuna, o seguinte:

<sup>3</sup> JÚNIOR, Carlos Newton. *O pai o exílio e o reino*. Recife: Editora Universitária UFPE, 1999.

<sup>4</sup> CACHINEIRO, Maria Emília Pinto. *Vidas e obras*. São Paulo: Editora do Autor, 2007. p.335. Essa fala é atribuída a Tolstoi mas não parece estar presente em nenhuma obra do autor.

<sup>5</sup> Nos referimos ao *popular*, apoiados pela teoria bakhtiniana, como manifestações que se opõem ou destoam da cultura oficial, tais como: ritos e espetáculos, obras cômicas verbais ou formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro.

Ariano Suassuna (Paraíba, capital, 1927) era protestante quando começou a escrever para teatro. Tendo-se convertido ao catolicismo durante um longo período de convalescença, descobriu um sentido novo em suas faculdades criadoras, uma aplicação harmoniosa dos conhecimentos filosóficos às artes da poesia e do teatro. Digamos assim: encontrou-se, encontrou aquilo que era sem saber. (PONTES, 1966, p.144)

“Encontrou aquilo que era sem saber”: esta parece ser essa a melhor descrição do que aconteceu a Ariano Suassuna quando passou a se dedicar à escrita e assumiu como profissão aquela que já era sua paixão desde a infância: a literatura. O autor paraibano trouxe para a literatura nacional a “nordestinidade” sertaneja através da poesia, do romance e do teatro. Por meio da escrita de Ariano Suassuna, essa “nordestinidade” – que esteve por algum tempo restrita a um espaço popular – se apropriou de espaços que antes estavam limitados às classes sociais dominantes.

O texto dramaturgicamente suassuniano, que tanto encantou e ainda hoje encanta os palcos, reúne o mamulengo,<sup>6</sup> o bumba-meu-boi, as cantigas típicas nordestinas, as histórias de folhetos de cordel, além de outros elementos para dar o tom da peça. Mas essa combinação não é realizada de forma aleatória ou despropositada, Suassuna é um dramaturgo dos detalhes. Para dar voz às vozes do sertão nordestino, o autor buscou o convívio dos repentistas, cordelistas, contadores de causos, artistas plásticos, músicos e se tornou um observador acurado do povo.

Por vezes, a dramaturgia suassuniana parece nascer no palco, de improviso; mas por trás dessa aparente simplicidade, existe um arrojado trabalho estético. Esse investimento estético permite que o texto converse com o espectador/leitor e mimetize no palco as manifestações populares, credices e pensares do povo sertanejo. Temos um texto híbrido que reúne em si as muitas vozes presentes no sertão e dialoga, a um só tempo, tanto com o povo quanto com a literatura canônica. Por reunir esse sem número de vozes, é imperativo que esse teatro se configure em uma forma que congregue manifestações poéticas, épicas e romanescas se tornando um texto múltiplo, rapsódico.

---

<sup>6</sup> Mamulengo é um tipo de fantoche típico do nordeste brasileiro que alcançou o posto de Patrimônio Cultural do Brasil. A origem do nome é controversa, mas acredita-se que ela se originou de mão molenga. Um dicionário do século XIX define o mamulengo como: “Espécie de divertimento popular, que consiste em representações dramáticas, por meio de bonecos em um pequeno palco alguma coisa elevado. Por detrás de uma empanada, escondem-se uma ou duas pessoas adestradas e fazem que os bonecos se exibam com movimento e fala. A esses dramas servem ao mesmo tempo de assunto cenas bíblicas e da atualidade, têm lugar por ocasião de festividades da Igreja, principalmente nos arrabaldes” (BEAUREPAIRE-ROHAN, 1889). No século XX, os temas religiosos são substituídos por temas tradicionais, forma que subsiste até a contemporaneidade.

Nesse estudo, nos valemos do conceito de teatro rapsódico proposto por Jean-Pierre Sarrazac (2017) para estudar a dramaturgia moderna e contemporânea. Sarrazac apresenta um drama que “Rompendo com a dialética hegeliana do dramático como ultrapassagem do épico e do lírico (...) pratica a tensão dos três grandes modos poéticos. (SARRAZAC, 2017, p.255). É essa tensão entre modos e linguagens, que ao invés de estarem em contraposição convergem para uma mesma voz, que esperamos encontrar na dramaturgia de Ariano Suassuna.

A fim de melhor expor e discutir os assuntos que aqui serão tratados, essa pesquisa se divide em quatro capítulos. O primeiro capítulo – *Made in Brasil: A pena e a voz de Ariano Suassuna* – é, em certa medida, biográfico e se concentra em retomar um pouco da história de Ariano Suassuna desde sua infância até sua maturidade, traçando – paralelamente ao seu amadurecimento enquanto indivíduo – sua formação enquanto dramaturgo.

É interessante perceber que, diferentemente de outros autores, Ariano Suassuna não se apresenta como uma figura enigmática, uma vez que escolhe realizar estudos autorais sobre suas próprias obras e desvendar para o leitor algumas das facetas de sua literatura. Não devemos contudo, tomar entrevistas e textos autorais como verdades absolutas, mas essas manifestações se tornam um ponto de partida que nos permite construir um caminho – seja ele de convergência ou divergência – em relação ao pensamento suassuniano. Esse capítulo inicial está dividido nos seguintes tópicos: *Uma voz para o sertão*, que se detém na biografia do escritor e *De letra e sonho*, que se propõe a acompanhar a descoberta de Ariano Suassuna enquanto homem da literatura.

O segundo capítulo, *O cômico, o maravilhoso e o picaresco na dramaturgia suasuniana*, propõe uma análise dessas três importantes facetas do teatro suassuniano à luz de teorias propostas por Henri Bergson (2018), Tzvetan Todorov (2010), Mário González (1988), dentre outros. Esses três aspectos do teatro de Ariano Suassuna são importantes para as discussões fomentadas no terceiro capítulo uma vez que já permitem entrever o caráter rapsódico e múltiplo do teatro suassuniano.

No capítulo seguinte, *Um teatro de retalhos: caminhos do teatro suassuniano*, há, no primeiro tópico – *Ariano Suassuna e o teatro moderno* – uma breve discussão sobre algumas teorias e inovações características do teatro moderno. Em seguida, a obra suassuniana é analisada em linhas gerais sob a ótica do teatro moderno brasileiro. O segundo tópico – *O rapsódico na dramaturgia suasuniana* – se dedica à conceituação do teatro rapsódico pelas vias da teoria proposta por Sarrazac, à investigação dessa

construção dramaturgica enquanto fenômeno da modernidade e a uma análise do retorno da figura do rapsodo.

O quarto capítulo – *Deus e o diabo na terra do sol* – se divide em três tópicos: *Auto da Compadecida*, *A pena e a lei* e *Variações sobre um mesmo tema*. Nos dois primeiros tópicos é realizada uma análise dos textos dramaturgicos tendo como base as teorias sarrazaquianas acerca do teatro rapsódico abordadas no capítulo anterior, visando entender como, a partir da estrutura composta de fragmentos de causos, cordéis, narrativas, referências diversas, o texto teatral suassuniano vai se consolidar como uma obra que se elabora na intersecção de várias linguagens e citações. No último tópico, é construída uma discussão acerca das convergências entre as duas peças e uma breve reflexão a respeito da escrita teatral de Ariano Suassuna.

*O rapsodo nordestino: considerações finais*, propõe uma reflexão acerca do legado deixado pelo teatro suassuniano que, mesmo após mais de meio século de composição, continua dialogando com temas atuais e servindo como objeto de inúmeras pesquisas e estudos. Essa última etapa, propõe também, uma revisão a respeito da discussão que permeou todo o estudo: a identificação entre Ariano Suassuna e a figura do rapsodo e o caráter rapsódico da dramaturgia suassuniana.

## 1. MADE IN NORDESTE: A PENA E A VOZ DE ARIANO SUASSUNA

A observação de que a vida e a obra de Ariano Suassuna estão intimamente entrelaçadas não significa que sua obra não faça sentido uma vez dissociada de sua biografia, já que a obra literária tem, em princípio, autonomia. No entanto, ao ler os textos de Suassuna, é possível identificar muitos ecos de sua vida e de seu pensamento. Essa aproximação entre vida e obra permite que o leitor entenda algumas escolhas do autor de acordo com sua trajetória, que antecede a consagração como escritor, e se atente para aspectos peculiares da construção de suas obras.

### 1.1 Uma voz para o sertão

Ariano Vilar Suassuna<sup>7</sup> nasceu em 16 de junho de 1927 na Cidade da Parahyba, hoje nomeada João Pessoa<sup>8</sup>, no seio de uma tradicional e influente família da elite paraibana. Sobre a escolha de seu nome, Ariano Suassuna revela que seu pai pensou em chamá-lo Pedro – nome de um dos apóstolos de Cristo –, mas decidiu-se por Ariano depois de descobrir e se interessar pela história de um santo que havia vivido no Egito: santo Ariano. O pai de Ariano Suassuna – João Suassuna – era um homem da política: foi deputado federal e, mais tarde, o 14º presidente/governador da Paraíba – entre 1924 e 1928. Portanto, ele ocupava o cargo de governador quando Suassuna nasceu e, conseqüentemente, a família residia no Palácio da Redenção,<sup>9</sup> sede do poder executivo à época. Ariano Suassuna não nasceu apenas em berço de ouro, nasceu em um palácio, um espaço que simboliza o poder e a influência da elite sobre o povo. É interessante contrapor essa informação ao desejo do escritor paraibano de se dedicar à literatura popular e estar sempre em contato com o povo, sendo essa interação com o popular tanto uma busca pelas origens da cultura sertaneja quanto uma das fontes mais significativas para a concepção de seus textos literários.

---

<sup>7</sup> Ariano Suassuna conta em uma entrevista que Suassuna foi um nome adquirido posteriormente pela família Cavalcanti de Albuquerque à época da independência, a intenção era trocar o nome europeu por nomes nacionais. O nome Suassuna estaria ligado à terra propriedade da família e foi adotado como sobrenome. O bisavô de Suassuna transmitiu a seu avô apenas o nome Suassuna deixando de lado o Cavalcanti de Albuquerque e assim aconteceu às gerações posteriores. Disponível em <<https://www.facebook.com/MovimentoArmorial/videos/1419289661430318/>> Acesso em 11/02/2020.

<sup>8</sup> A antiga Cidade da Parahyba recebeu o nome de João Pessoa em homenagem à João Pessoa Cavalcanti de Albuquerque, advogado e político que foi presidente – ou como chamamos hoje, governador – da Paraíba entre 1928 e 1930. O nome da cidade foi alterado logo depois do assassinato do governador João Pessoa.

<sup>9</sup> O Palácio da Redenção está localizado no centro da cidade de João Pessoa e abriga a sede do poder executivo estadual. Atualmente, abriga também a Faculdade de Direito da UFPB.

Em uma de suas aulas espetáculo,<sup>10</sup> Ariano Suassuna – sempre cômico e espirituoso – conta que, certa vez, quando já era um autor reconhecido, ao comparecer a uma solenidade no Palácio da Redenção, foi impedido de entrar por não estar vestindo gravata. Depois de ser barrado no evento, Suassuna, ao invés de se zangar, riu da situação e disse o seguinte: “Pois vejam como são as coisas, essa é a segunda vez que estou entrando aqui: na primeira eu entrei nu e ninguém reclamou, e agora por uma simples gravata você não quer deixar (...)”, referindo-se ao fato de ter nascido no Palácio da Redenção. Em seu livro *Ariano Suassuna arte como missão*, Carlos Newton Júnior narra esse mesmo episódio:

Certa vez o escritor Ariano Suassuna viajou do Recife a capital da Paraíba para participar de um congresso literário, de cuja programação constava um almoço no Palácio do Governo. Ao chegar na porta do Palácio, um sentinela lhe disse:

- *O senhor não pode entrar.*

- *E por que não?* – Perguntou, surpreso, o escritor.

- *Porque está sem paletó nem gravata.*

Disse então Suassuna ao guarda:

- *Pois veja você que coisa mais curiosa. Esta é a segunda vez que venho a este Palácio. Na primeira entrei aí nu e ninguém reclamou; pelo contrário, até acharam graça!*

O então governador, Pedro Gondim, que havia avistado Suassuna do salão e chegara a tempo de ouvir a conversa, desatou a rir. Foi logo colocando o escritor para dentro, enquanto dizia à espantada [sic] sentinela:

- *É verdade! É que ele nasceu aqui!* (NEWTON JÚNIOR, 2014, p.8)

Esse episódio é interessante porque nos deixa entrever traços da personalidade desse autor que levava a vida com simplicidade, uma boa dose de comicidade, e parecia esperar que os outros também o fizessem. Mas esse acontecimento deixa transparecer também um escritor que, sendo membro e representante da elite nordestina, procurava se destacar como alguém que – não repudiando suas origens – se colocava em um entrelugar dialógico entre o povo e a elite. É provável que estar nessa posição permitisse a Ariano Suassuna escolher convenientemente estar mais perto do povo ou mais perto da elite a depender da situação.

Suassuna gostava de contar histórias e causos, provocar o riso e a descontração até mesmo em se tratando de um evento formal ou uma entrevista: a missão e a diversão de narrar eram inerentes ao escritor e o acompanhavam a todos os lugares, foi esse espírito cômico que acompanhou o escritor durante toda a sua carreira literária.

---

<sup>10</sup> Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=EPw9fKP8https://www.youtube.com/watch?v=EPw9fKP8c3cc3c>>  
17/12/2019.

Como o próprio título da dissertação já deixa claro – *Ariano Suassuna, o rapsodo nordestino* –, para nós é importante conhecer detalhes da vida de Suassuna porque, para além do estudo sobre duas de suas obras dramáticas, nos dedicaremos aqui também a aproximar o escritor paraibano da imagem do rapsodo. A pretensão é fornecer aqui um pequeno apanhado da vida de Ariano Suassuna, construir um paratexto que ande ao lado de sua obra literária e sirva, mesmo que de forma marginal, como uma fonte contextual. A intenção não é reduzir a leitura do texto à uma análise biográfica, mas ampliar as possibilidades de leitura e análise das obras em estudo e de sua carreira literária.

Para conhecer Ariano Suassuna, é importante compreender o clima de agitação política que o escritor vivenciou na infância, os eventos que marcaram sua vida e, conseqüentemente, influenciaram em maior ou menor grau sua escrita. Realizar essa volta às origens nos permite vislumbrar de forma mais ampla o universo suassuniano e construir uma espécie de mapa ao qual se poderá recorrer para o entendimento de algumas ideias e questões abordadas pelo escritor.

Idelette Santos – pesquisadora da obra de Ariano Suassuna e autora do livro *Em demanda da poética popular (1999)* – fala de uma “Guerra do sertão”, nome que escolhe para os eventos históricos e políticos ocorridos no Nordeste na primeira metade do século XX. Santos divide os eventos em três fases: a primeira fase é representada por dois conflitos, a Guerra de 1912 e a Guerra do Santo Padre do Juazeiro, de 1913, quando os coronéis e padre Cícero, seguido por seus fiéis, se revoltam contra Franco Rabelo, o governador do Ceará que representava a burguesia da capital; a segunda fase tem lugar durante a Guerra da Coluna (1926) que se deu quando Luís Carlos Prestes<sup>11</sup> assumiu a liderança de uma coluna armada e percorreu o interior do país até o Nordeste; a fase final se dá durante a Guerra da Princesa (1929-1930), conflito que envolveu a família de Suassuna e sobre o qual nos deteremos. (SANTOS, 1999, p. 82-83)

A época aqui referida é exatamente um período de transição entre o regime vigente na Primeira República<sup>12</sup> – o coronelismo – e o que viria a ser a Segunda República<sup>13</sup> e,

---

<sup>11</sup> Luís Carlos Prestes foi um militar e político comunista brasileiro que fez oposição à candidatura de Getúlio Vargas à presidência.

<sup>12</sup> “A Primeira República é o período da história do Brasil que aconteceu de 1889 a 1930, tendo sido iniciado com a Proclamação da República que aconteceu em 15 de novembro de 1889 e encerrou-se com a deposição de Washington Luís como consequência da Revolução de 1930. Esse período é conhecido por muitos como República Velha, mas entre os historiadores o termo utilizado para referir a esse período é Primeira República.” (Disponível em <<https://brasilecola.uol.com.br/historiab/primeira-republica.htm>> Acesso em 30/04/2020)

<sup>13</sup> “O segundo período da República no Brasil começou com a tomada do poder por Getúlio Vargas, em 1930. No ano de 1937, Getúlio instala a ditadura no país, que se estende até 1945. O período é marcado por

posteriormente, a República Nova.<sup>14</sup> Essa transição não foi amistosa e ainda hoje o sertão é um lugar de justaposição entre arcaísmo e modernidade. Antes de nos determos nas ações que antecederam e motivaram os conflitos políticos, vamos nos ater à estrutura social e política que imperava no sertão: o coronelismo,<sup>15</sup> prática comum em regiões rurais durante a República Velha ou Primeira República. Esse sistema era gerido pelo coronel, figura mais eminente na região e representante máximo do poder local. A respeito dessa figura, Idelette observa o seguinte:

O coronel triunfante é apresentado como um senhor feudal, com a casa e mesa aberta aos amigos e partidários, que vinga a ofensa feita a um dos seus homens; chefe de família patriarcal, junta, através do compadrio, aos laços de sangue uma família espiritual que reforça a relação de apoio/proteção e confirma o prestígio; apresentado também como um chefe político, manipula os votos como peões de um jogo de xadrez, sem se preocupar nem ter consciência de seu real significado. (SANTOS, 1999, p. 76)

Nesse cenário político, João Suassuna – governador da Paraíba pelo Partido Republicano da Paraíba – foi sucedido por João Pessoa, um político da oposição. Enquanto João Suassuna estava ligado aos sertanejos latifundiários, ao tradicionalismo e ao coronelismo, João Pessoa era um progressista e defendia a urbanização e o fim desse sistema que concentrava o poder político nas mãos dos latifundiários. Ao comparar seu pai a João Pessoa, Suassuna diz o seguinte:

O Presidente João Pessoa representava a classe média das cidades e a classe média da capital, principalmente. E o meu pai representava os proprietários sertanejos. Quando João Pessoa assumiu o Governo, começou a abater a força dos sertanejos. Do ponto de vista do processo político, João Pessoa estava mais

---

muita violência e repressão. Foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda, que era encarregado de censurar as emissoras de rádio e jornais. A Era Vargas também foi marcada pelo avanço da industrialização do país e pelo estabelecimento da Consolidação das Leis do Trabalho somente para as pessoas do meio urbano.” (Disponível em <<https://www12.senado.leg.br/radio/1/noticia/terceiro-periodo-republicano-no-brasil-republica-nova/conheca-a-chamada-a-era-vargas-e-o-segundo-periodo-da-republica-no-brasil>> Acesso em 30/04/2020)

<sup>14</sup> “A República Populista ou Terceira República do Brasil teve início em 1945, com o estabelecimento do Regime de Democracia Liberal, logo após a queda de Getúlio Vargas. O ano foi marcado pela criação dos partidos políticos e pela liberdade de imprensa. Em 1950 Vargas é eleito e governa até 1954, quando se suicidou. A Terceira República foi marcada pela grande participação eleitoral da população. O voto passou a ser secreto e regulamentado pela Justiça Eleitoral. Em 1956, assume a presidência Juscelino Kubitschek, com o Plano de Metas e o slogan “50 anos em cinco”, que inclui a implantação da Capital Federal em Brasília. A Terceira República teve fim com o golpe militar que aconteceu em primeiro de abril de 1964.” (Disponível em <<https://www12.senado.leg.br/radio/1/noticia/conheca-a-chamada-a-era-vargas-e-o-segundo-periodo-da-republica-no-brasil/terceiro-periodo-republicano-no-brasil-republica-nova>> Acesso em 30/04/2020)

<sup>15</sup> Prática de cunho político e social característica da Primeira República que se disseminou no meio rural e das pequenas cidades do interior. Configura uma forma de mandonismo em que uma elite, encarnada emblematicamente pelo proprietário rural, controla os meios de produção, detendo o poder econômico, social e político local.

na vanguarda. Meu pai e os outros representavam o *status*. Quer dizer: foram os últimos senhores feudais sertanejos. (GUERRA apud SANTOS, 1999, p.82)

Sobre o pai de Suassuna, Carlos Newton Júnior observa: “Sertanejo de alma e de coração, entusiasta das manifestações populares, notadamente aquelas ligadas ao Romanceiro Popular Nordestino, tocador de viola, contador de histórias, João Suassuna nunca se deixou fascinar pela cidade grande.” (NEWTON JÚNIOR, 2014, p. 8). João Suassuna representava o tradicionalismo reinante no Nordeste da Primeira República tanto política quanto culturalmente. É interessante notar que alguns historiadores aproximam o Nordeste da República Velha ao medieval ibérico:

(...) de acordo com historiadores e sociólogos, como Fernando Uricoechea e Raymundo Faoro, entre outros, a configuração social do Nordeste brasileiro, de modo geral até o início da era Vargas, se identificaria com a situação medieval portuguesa e mesmo europeia. (VASSALLO, 1993, p.15)

Essa identificação social entre o Nordeste da Primeira República e o medieval, pode explicar também a presença de elementos da cultura popular medieval na cultura popular sertaneja e, conseqüentemente, circunstanciar a manifestação dessa arte na dramaturgia suassuniana. Quando dizemos aqui cultura popular, nos apoiamos – em associação com a conceituação proposta por Bakhtin que apresenta o popular em oposição à cultura oficial – na definição apresentada por Burke: “(...) uma cultura não oficial, a cultura da não elite, das classes ‘subalternas’(...)” (BURKE, 2010, p. 11). É nessa cultura das classes populares que Ariano Suassuna se apoia para criar suas obras.

Encerrado seu mandato como governador da Paraíba, João Suassuna deixou de ser membro do Partido Republicano da Paraíba, pelo qual tinha sido eleito governador, e se elegeu de forma independente para o cargo de deputado federal (cargo que já havia ocupado antes de ser eleito para o cargo de governador). Assim, a família Suassuna deixou o palácio do governo e voltou a residir na fazenda de Acauhan, atual município de Aparecida, no sertão da Paraíba.

João Pessoa, sucessor de João Suassuna, promoveu uma reforma na estrutura político-administrativa, gerando o descontentamento dos coronéis. Em 1929, os líderes políticos sertanejos se revoltaram contra o governo de João Pessoa porque ele não representava seus interesses políticos e, em 1930, ocorreu a Revolta de Princesa, luta armada encabeçada pelos coronéis contra o governo da Paraíba: o coronel José Pereira, um dos aliados de João Suassuna, proclamou Princesa um território independente da Paraíba subordinado diretamente ao governo federal.

Em meio a essa agitação política, a fazenda de Acauhan foi invadida: Dona Rita<sup>16</sup> – mãe de Ariano Suassuna – e os filhos fugiram para Natal, no Rio Grande do Norte. Suassuna relembra esse período:

Lá um dia, ficando a situação insustentável, minha mãe resolveu que sairíamos da Cidade da Paraíba, capital do Estado do mesmo nome, e iríamos para Natal, acolhendo-nos à proteção do Governo rio-grandense-do-norte do Doutor Juvenal Lamartine. A viagem foi feita de trem, e lembro-me apenas de que, no caminho, dentro do vagão, eu, irrequieto, andava para lá e para cá, cantando as estrofes desafiadoras que se tinham tornado hinos<sup>17</sup> de guerra na luta do Sertão contra a Capital. (SUASSUNA, 2008, p. 201)

Em meados do mesmo ano, a disputa entre João Pessoa e João Dantas<sup>18</sup> – um de seus inimigos políticos – se acirrou e, após ter cartas pessoais divulgadas em um jornal supostamente a mando de João Pessoa, João Dantas assassinou o governador em uma confeitaria no Recife. João Dantas foi preso e, posteriormente executado; João Suassuna, acusado de cúmplice no assassinato de João Pessoa, foi para o Rio de Janeiro apresentar sua defesa enquanto a família se refugiava no Recife. No Rio de Janeiro, João Suassuna foi assassinado por Miguel Laves de Sousa com um tiro disparado em suas costas. (LINS; VICTOR, 2007)

A morte de João Suassuna foi para a família a perda do alicerce. Na ausência do patriarca, a figura central passou a ser a matriarca: Dona Rita. Viúva ainda jovem – 34 anos – no sertão da Paraíba, Rita de Cássia Dantas nunca se casou novamente e criou todos os oito filhos com ajuda dos irmãos. Dona Rita não permitiu que sua família fosse destruída pela morte do marido e nem que os filhos crescessem em um ambiente em que reinasse a sede de vingança. Para tirar os filhos de uma atmosfera conflituosa e interromper o ciclo arcaico da dívida de sangue,<sup>19</sup> Dona Rita e a família se mudaram para o Recife. Em uma entrevista, Suassuna reconhece a força da mãe frente à situação crítica e seu esforço para manter a família unida.

(...) Minha mãe foi uma figura excepcional. Vocês vejam, ela ficou viúva aos 34 anos com nove filhos e assumiu de tal maneira a família que a gente nunca discordava dela. Todos nós tínhamos consciência da situação que ela

<sup>16</sup> Rita de Cássia Dantas Villar nasceu em Taperoá, cidade em que se ambienta a maior parte dos textos dramáticos de Ariano Suassuna.

<sup>17</sup> Uma das músicas cantadas na viagem era a seguinte: “Minha boca está fechada/a chave foi pra Teixeira!/Minha boca só se abre/pra dar vida a Zê Pereira!/Minha boca está fechada/a chave foi pra Lisboa!/Minha boca só se abre/pra dar morra a João Pessoa! (SUASSUNA, 2008, p. 201). Ariano Suassuna, ainda criança, reproduzia por meio dessa cantiga, a violência da guerra que vivenciava mesmo sem ter plena consciência do que realmente estava acontecendo.

<sup>18</sup> João Dantas era primo de Rita de Cassia Dantas, mãe de Suassuna.

<sup>19</sup> Para evitar que os filhos vingassem o assassinato do pai, Dona Rita mentiu dizendo que o assassino estava morto. (SUASSUNA, 2000, p. 28)

enfrentava com coragem e, se quisesse dar um desgosto à minha mãe, era só chegar perto dela se lamuriando da vida. Ela foi muito forte. Mamãe era nordestina, profundamente enérgica e profundamente meiga. Vou dizer uma coisa e vocês me entenderão melhor. Minha mãe usou luto a vida inteira, mas não deixou a gente usar. Ela dizia que se vestia de preto como uma forma de protesto, mas não queria alimentar aquilo na gente. (SUASSUNA, 2000, p. 26)

A figura paterna, ou melhor, a ausência da figura paterna foi para Ariano Suassuna muito marcante, e essa falta fica evidente em algumas de suas obras, como é o caso do soneto *Aqui morava um rei*, em que o autor diz como o assassinato do pai, modelo para o menino que ele era à época, afetou sua vida.<sup>20</sup>

Aqui morava um rei quando eu menino  
Vestia ouro e castanho no gibão,  
Pedra da Sorte sobre meu Destino,  
Pulsava junto ao meu, seu coração.

Para mim, o seu cantar era Divino,  
Quando ao som da viola e do bordão,  
Cantava com voz rouca, o Desatino,  
O Sangue, o riso e as mortes do Sertão.

Mas mataram meu pai. Desde esse dia  
Eu me vi, como cego sem meu guia  
Que se foi para o Sol, transfigurado.

Sua efigie me queima. Eu sou a presa.  
Ele, a brasa que impele ao Fogo acesa  
Espada de Ouro em pasto ensanguentado.

Ariano Suassuna, “Dez Sonetos com Mote Alheio”.  
Recife: edição manuscrita e iluminogravura pelo autor, 1980.  
(NEWTON JÚNIOR, 2014, p. 15)

---

<sup>20</sup> A figura de João Suassuna parece estar presente de forma mais expressiva no romance *A pedra do reino*.



Figura 1 - Iluminogravura *A Acauhan - A malhada da onça* de Ariano Suassuna

Fonte: <<https://www.revistaprosaversoarte.com/ariano-suassuna-poemas/>> 21/02/2020

Para Suassuna, a memória de João Suassuna parece estar ligada permanentemente ao sertão, uma vez que foi ali que passou os poucos anos ao lado do pai. A figura paterna também está relacionada à política, haja vista que João Suassuna era um homem que trilhou a carreira política. Sobre a morte de João Suassuna e a relação desse episódio com a escrita suassuniana, Carlos Newton Júnior observa:

A morte de João Suassuna representou, para o menino Ariano, a queda de um mundo de felicidade absoluta para um mundo de sofrimento sem redenção. De um mundo luminoso e reto, belo e ordenado, para um outro, sombrio e tortuoso, violento e enigmático, no qual a morte parecia estar sempre de tocaia, a cada curva do caminho, por trás das pedras, em cima de serrotes espinhentos e lajedos ferrujosos. Não é outra a origem mais remota da marca trágica que se fará presente nos primeiros textos de Ariano Suassuna, no campo do Poesia, do Teatro e do Romance. (NEWTON JÚNIOR, 2014, p. 14)

A morte do pai parece ter sido o primeiro momento de ruptura na vida de Ariano Suassuna, o mundo que ele conhecia saiu dos eixos e estaria irremediavelmente fora deles para sempre. É interessante perceber que algumas personagens do teatro de Suassuna, depois de mortas, tem a oportunidade de voltar à vida. Esse desejo de ressurreição é referenciado na obra do autor paraibano como tendo caráter religioso, mas, em todo caso, o mais importante aqui é ter consciência de que a presença do pai é sempre marcante na obra suassuniana.

Em 1990, ao discursar na cerimônia de posse da Academia Brasileira de Letras, Ariano Suassuna, reconhecendo a influência da figura paterna em sua escrita e em sua vida como um todo, diz que toda a sua obra, de alguma forma, se volta para a busca e a recuperação da figura paterna:

Posso dizer que, como escritor, eu sou, de certa forma, aquele mesmo menino que, perdendo o pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra a sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo essa precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através da lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que o Pai deixou. (SUASSUNA, 1990)<sup>21</sup>

Pode-se dizer que, em certa medida, Suassuna se coloca nesse lugar de guardião do legado paterno ao aliar sua arte à cultura sertaneja rural. Do pai, Suassuna herdou o encantamento pelas manifestações da cultura popular, pelas histórias, pela música popular. João Suassuna seria, então, um dos responsáveis pela paixão do filho pela literatura e pelo escritor que Ariano Suassuna veio a se tornar mais tarde.

---

<sup>21</sup> Trecho do discurso de Ariano Suassuna na Academia Brasileira de Letras em 1990. Disponível em: <<https://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/discurso-de-posse>> Acesso em 16/07/2020.

Além do amor pela cultura popular, Ariano Suassuna herdou do pai também os ideais políticos.<sup>22</sup> Suassuna por muitos anos defendeu os mesmos ideais políticos pregados pelo pai, talvez por ter sido privado de sua companhia ainda criança, aos 4 anos, tinha dele uma imagem idealizada e via os rivais de João Suassuna como homens maus e inimigos que ele deveria combater para honrar a memória do pai.

Uma das fontes de influência que auxiliou Suassuna na construção de seus ideais políticos foi a obra de Euclides da Cunha: para Ariano Suassuna, o Brasil real era apenas o sertão. Era como se sua nação se resumisse ao Nordeste e o único povo injustiçado fosse o povo sertanejo, esse pensamento elevava a luta sertaneja ao patamar de quase que única luta popular legítima e Ariano Suassuna não parecia entender que ele mesmo, homem sertanejo, não fazia parte desse povo injustiçado.

Suassuna via não só os opositores de seu pai como homens equivocados, mas também equivocadas suas ideias e ideais – só muito tempo depois foi capaz de lançar, para os eventos políticos dos quais seu pai havia participado, um olhar crítico e distanciado.

(...) Aí eu pensei: preciso reagir, tomar a posição contrária: o urbano é que é ruim, e não o rural. Eu não tinha visão suficiente para notar que havia uma diferença que não permitia comparar a guerra de Princesa com a guerra de Canudos. Em Canudos, o Brasil urbano e privilegiado se lançou contra o arraial popular; no caso de Princesa, eram privilegiados da cidade contra privilegiados do campo. Quando percebi isso, entrei em crise. Pensei em abandonar a literatura, pois até então eu estava idealizando não só a causa de meu pai, como a do meu avô. Foi a partir daí que comecei a abandonar qualquer ideia monárquica. (SUASSUNA, 2000, p. 40)

Nessa fala, Suassuna se conscientiza de que defendia a monarquia porque era de alguma forma o que seu pai, como patriarcalista rural, defendia e que ele o fazia porque havia idealizado a figura paterna. Era inaceitável que Ariano Suassuna, que procurava representar a voz do povo, se aliasse a uma forma de governo teoricamente mais opressora e menos democrática – em relação ao sistema vigente – como o monarquismo. Mas se voltarmos à ideia de um sertão ligado ao medieval, é possível compreender a idealização do regime monárquico. Ariano via a monarquia como um governo que se aproximava mais do *maravilhoso* e do encantado com o qual ele se identificava tão fortemente em sua literatura: o rei é uma figura mais bonita que o presidente, foi a ideia que Ariano Suassuna

---

<sup>22</sup> Ariano Suassuna nunca se candidatou a um cargo político, mas sempre esteve envolvido na vida política manifestando seu apoio a determinados políticos, além de ocupar o cargo de secretário da cultura de Pernambuco (1994-1998) no governo de Miguel Arraes e de secretário de assessoria do governador Eduardo Campos.

apresentou em uma entrevista ao *Roda Viva*<sup>23</sup> ao explicar que, anos depois, ainda via na figura do rei um grande apelo estético.

Ariano Suassuna não era um homem do povo – não poderia sê-lo uma vez nascido em uma família influente e pertencente à elite rural –, mas foi um homem da aristocracia que, podendo escolher muitos caminhos, escolheu escutar o povo sertanejo e falar em espaços que talvez a voz popular não seria capaz de atingir naquele momento. Em uma fala mais tardia, Suassuna compara o Brasil real e o Brasil oficial:

O Brasil real teria, na verdade, não um, mas dois emblemas, pois o Arraial do Sertão tinha seu equivalente urbano na Favela da cidade. Se o Brasil real era aquele que habita o Arraial e a Favela, o Brasil oficial tinha seu símbolo mais expressivo nas Federações das Indústrias, nas Associações Comerciais, nos Bancos e no Palácio onde reinam o Presidente e seus Ministros. (SUASSUNA, 2008, p. 244-245)

Concordamos com o escritor quando ele aponta para um ponto de convergência entre o sertão e a favela, porque acreditamos que essas duas comunidades são, por excelência, representantes dos impasses que fazem parte do Brasil real. São espaços em que, mesmo com todos os avanços econômicos e sociais, ainda encontramos uma grande parte da população marginalizada e excluída de espaços de poder e de recursos básicos. Há aqui um reconhecimento de que a luta pela igualdade econômica e social está presente tanto no meio rural quanto no meio urbano, sem que nenhuma delas supere a outra em importância ou legitimidade. Ironicamente, Ariano Suassuna nasceu em um desses espaços que representam o Brasil oficial, nasceu em um palácio na época em que seu pai era presidente/governador da Paraíba. Mas desde muito cedo, quando foi morar em Taperoá, esteve em contato com o povo do interior e com as manifestações culturais populares.

A morte de João Pessoa foi o estopim para o Golpe/Revolução de 30<sup>24</sup> que depôs o presidente em exercício Washington Luís, impediu a posse do candidato vencedor Júlio Prestes e colocou no poder Getúlio Vargas. A partir do momento em que a família Suassuna perdeu o patriarca, Dona Rita passou a governar a família, já que o filho mais

<sup>23</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WUjcJNtSaqU&t=3486s>> Acesso em 26/05/2020.

<sup>24</sup> Movimento armado, liderado pelos estados de Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul, que depôs o presidente da república Washington Luís em 24 de outubro de 1930 e impediu a posse do presidente eleito Júlio Prestes. Com a quebra da Bolsa de Nova Iorque em outubro de 1929, iniciou-se uma crise econômica de escala mundial que afetou as exportações de café. Em 1929, a aliança conhecida como política do café com leite foi rompida: São Paulo indicou Júlio Prestes como candidato à presidência da República e Minas Gerais apoiou a candidatura do gaúcho Getúlio Vargas. Júlio Prestes venceu as eleições, mas não tomou posse em virtude do golpe de estado desencadeado a 3 de outubro de 1930, e foi exilado. Getúlio Vargas tomou posse em 3 de novembro de 1930, dando fim à República Velha no Brasil. (FAUSTO, 1990)

velho, Saulo, tinha apenas dezesseis anos. A fazenda de Acauhan foi vendida para custear os estudos dos filhos e outras propriedades foram perdidas graças às perseguições políticas, que só arrefeceram três anos depois da morte de João Suassuna, em 1933, época em que a família finalmente conseguiu se estabelecer em Taperoá, no sertão da Paraíba. Em Taperoá, Suassuna viveu dos seis aos quinze anos: dos seis aos dez anos de idade permanentemente, e dos dez aos quinze durante as férias escolares, já que durante o ano letivo morava em um colégio interno, o Colégio Americano Batista,<sup>25</sup> em Recife.

Ariano Suassuna iniciou seus estudos em Taperoá, na Paraíba, e concluiu em Recife, em Pernambuco. Quando Suassuna foi estudar no Recife, todos os seus irmãos mais velhos já moravam na capital pernambucana para estudar e em 1942 toda a família se mudou definitivamente para o Recife. Foi nessa época que Suassuna começou a ler obras literárias indicadas por seus tios Manuel Dantas Villar e Joaquim Duarte Dantas.<sup>26</sup> Em uma entrevista ao programa televisivo *Roda Viva*,<sup>27</sup> Ariano Suassuna conta que os dois tios foram responsáveis por influenciá-lo de formas diversas: enquanto Manuel Dantas – irmão de sua mãe, com ideias anticlericais e pouco estudo acadêmico e que curiosamente que havia sido pupilo literário do pai de Ariano Suassuna – foi quem o iniciou na literatura de língua portuguesa, Joaquim Dantas – primo de sua mãe e marido de uma de suas tias, católico e monarquista – apresentou ao sobrinho o sebastianismo<sup>28</sup> que permeia sua obra.

Em 1946, Ariano Suassuna iniciou o curso de direito na Faculdade de Direito do Recife, que naquele mesmo ano viria a integrar a recém-criada Universidade do Recife, instituição que em 1965 deu origem à Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. Suassuna tinha consciência de que o Direito não era sua vocação, mas as outras opções – Medicina e Engenharia – eram ainda menos atrativas. Sobre a escolha do curso de Direito, Suassuna comenta:

No meu tempo as opções eram três: Engenharia, Direito e Medicina. Quem sabia fazer uma conta de somar ia ser engenheiro – não é o meu caso; eu faço uma conta de somar seis vezes, encontro seis resultados diferentes, todos seis errados. Quem aguentava espiar para um defunto, de manhã, ia ser médico. E quem não dava para nada ia estudar Direito – era o meu caso! (SUASSUNA apud NEWTON JÚNIOR, 2014, p. 25)

<sup>25</sup> O Colégio Americano Batista foi fundado no ano de 1906 e nele estudou também Gilberto Freyre.

<sup>26</sup> Ambos serviram de modelo para a criação das personagens Clemente e Samuel do romance *A pedra do reino*.

<sup>27</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=WUjcJNtSaqU>> Acesso em 19/05/2020.

<sup>28</sup> O Sebastianismo é uma crença mística que esperava o retorno do rei português desaparecido em 1578, D. Sebastião, acreditava-se que o monarca – que não teve seu corpo encontrado –, voltaria para guiar a nação portuguesa à uma época dourada de conquistas e vitórias.

Foi na universidade, no curso de Direito, que Ariano Suassuna conheceu alguns intelectuais que seriam seus amigos durante toda a vida e se tornariam mais tarde seus parceiros de carreira literária, como é o caso de Hermilo Borba Filho. O curso de Direito se mostrou, afinal, uma opção satisfatória para o aspirante a escritor.

Temos em Ariano Suassuna um homem dividido entre dois estados: Paraíba e Pernambuco, como também encontramos no escritor um homem dividido entre o sertão e o litoral. Bráulio Tavares observa que “Ariano costuma referir-se à Paraíba como seu estado materno e a Pernambuco como seu estado paterno (...)” (TAVARES, 2007, p. 133). É da junção desses dois estados, das experiências como criança em Taperoá, das leituras indicadas pelos tios, das atividades culturais com as quais se envolveu na universidade em Pernambuco, das trocas artísticas realizadas nos grupos dos quais participou, que é construído o repertório de Suassuna. O escritor foi, antes de mais nada, um apaixonado por sua terra e por seu povo, escolheu fazer do sertão nordestino o cenário de todas as suas obras pois reconheceu nesse espaço um território encantado, mítico e ancestral. O sertão nordestino é o ponto de encontro e de sustentação de toda a obra do autor.

As narrativas populares as quais Ariano Suassuna recorre se aproximam daquelas recolhidas pelos irmãos Grimm na Europa do século XVII, ambas são narrativas construídas pelo povo e só diferem entre si pelo espaço geográfico, crenças e cultura mas o cômico, o encantamento, o maravilhoso, a religiosidade popular, a referência ao bestiário e as lições morais alinham as tradições dessas narrativas que, separadas pelos mares, tinham em comum a crença de que identidade nacional poderia ser recuperada através da arte popular.

A tradição narrativa da qual Ariano Suassuna faz parte remonta à antiguidade e se perpetua na contemporaneidade, antes com os aedos gregos e os menestréis medievais, hoje com os repentistas nordestinos. Em seu livro *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, ao falar sobre o narrador, Walter Benjamin destaca:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIN, 1987, p. 198-199)

Ariano Suassuna seria, desse ponto de vista, uma junção desses dois grupos apresentados por Benjamin, em suma, um verdadeiro narrador: nunca se ausentou geograficamente de seu país e conhece intimamente suas raízes, mas viajou para terras distantes através das leituras que fez enquanto escritor/artista erudito e professor universitário.

O narrador arcaico nasce da sociedade medieval. Nessa sociedade as narrativas tinham uma natureza utilitária: a literatura era produzida visando determinado fim prático e o narrador era tratado como uma espécie de sábio ou conselheiro que, através das histórias, disseminava ensinamentos entre o povo.

(...) Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num projeto ou numa norma de vida – de qualquer maneira o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (BENJAMIN, 1987, p. 200)

O narrador das peças suassunianas – em sua maioria reescrituras do romanceiro popular sertanejo – não é mais um narrador arcaico, mas nos deparamos com um narrador que dá conselhos e preenche o texto com ensinamentos morais, aproximando-se assim desse narrador descrito por Benjamin.

Nas peças cômicas – *Auto da Compadecida*, *O santo e a porca*, *A pena e a lei*, *Farsa da boa preguiça* – é evidente a presença da moral cristã quando vemos, ao longo do texto dramaturgico, advertências de como não cair em tentação e seres divinos testando os humanos em sua honestidade, humildade e altruísmo. O que encontramos na essência das peças suassunianas é semelhante à sabedoria e à religião populares. Em uma das falas da personagem Palhaço, em *Auto da Compadecida*, fica evidente o tom moralizante da peça. É ainda interessante perceber que, sendo moralizante – não devemos, contudo, nos esquecer de que aqui estamos lidando com a moral cristã de uma ótica popular uma vez que a religião da qual Suassuna se vale para escrever seus textos é a religião popular sertaneja –, a peça não perde seu tom cômico.

PALHAÇO – Que bem precisada anda disso. Saia e vá rezar lá fora. Muito bem, com toda essa gente morta, o espetáculo continua e terão oportunidade de assistir 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, ótimos patrões, excelentes empregados, sóbrios, castos e pacientes. (SUASSUNA, 2014, p. 119)

Voltando à leitura benjaminiana do narrador, e assumindo que aqui Ariano Suassuna é lido sobretudo como uma espécie de narrador, não podemos nos esquecer de que “A trajetória de vida de Ariano Suassuna o levou da Paraíba para Pernambuco, de Taperoá para Recife, do Sertão para o Litoral, da fazenda para a metrópole (...)” (TAVARES, 2007, p. 138). Não tendo abandonado o Nordeste, Suassuna, de certa forma, abandonou o sertão para viver no litoral, em Recife. Bráulio Tavares ainda acrescenta que “(...) Ariano, apesar de criado no Sertão, nasceu no Palácio do Governo da Capital paraibana, no litoral. Ariano faz uma defesa estética e moral irrestrita do Sertão e de seus valores, mas sua trajetória pessoal e literária é a de uma lenta migração rumo ao Litoral e à Cidade.” (TAVARES, 2007, p. 163-164).

Quando Ariano Suassuna passa a residir no litoral ainda é um estudante relativamente jovem e é importante perceber que, já naquele momento, ele se colocava como homem sertanejo e representante de seu sertão original e, posteriormente, não permitiu que sua escrita fosse seduzida pelo litoral e pela urbanidade pernambucana. Suassuna construiu os alicerces de sua literatura na aridez do sertão e, de alguma forma, essa pedra fundamental era impermeável às águas litorâneas que já haviam inspirado autores como Jorge Amado.

Ir para o litoral poderia significar para Ariano Suassuna uma espécie de volta às origens, uma vez que nasceu no litoral quando o pai era governador em 1927 e só depois foi residir no sertão da Paraíba. Mas, apesar desse fato concreto e histórico, a verdade é que Suassuna adotou o sertão como origem e fim, ponto de partida e chegada de toda a sua obra.

## **1.2 De letra e sonho**

Certa vez, em uma conferência, Suassuna disse que “A razão manda que a gente se acomode em casa, fique tranquilamente em casa, e o sonho é que leva a gente para a frente.”<sup>29</sup> De sonho, assim pode ser definida a obra de Suassuna, porque a base sobre a qual ela se fundamenta e a matéria-prima com a qual ela se constrói são o sonho, o encantamento e o maravilhoso. Talvez por isso o autor seja, por vezes, comparado a Calderón de la Barca, Lope de Vega, García Lorca e Cervantes. O escritor paraibano era admirador das peças de Calderón, mas nem por isso se furtou a criticar um aspecto de sua dramaturgia.

---

<sup>29</sup> Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=840560122997344>> Acesso em: 29/07/2020.

(...) Por exemplo, eu tenho grande admiração por Calderón de la Barca ele tem três peças que me marcaram muito: *O Grande Teatro do Mundo*, *A Vida é Sonho* e *O Mágico Prodigioso*. Eu gosto muito dessas três peças dele, mas ele tem uma chamada *Os Mistérios da Missa* que eu, particularmente, acho insuportável, porque ele colocou o teatro a serviço da igreja. Fez do palco um púlpito. (SUASSUNA *apud* TAVARES, 2007, p. 79)

Conhecendo a temática religiosa presente no teatro suassuniano, parece descabida uma crítica exatamente ao elemento religioso presente em uma das obras dramáticas de Calderón, mas devemos nos atentar para o fato de que o teatro suassuniano, apesar de englobar a moral religiosa a seu enredo, em momento algum eleva a igreja ao patamar de instituição infalível, pelo contrário: coloca a divindade – um ser independente da instituição eclesiástica – como verdadeira julgadora do destino humano e mostra a igreja como um lugar apodrecido pela corrupção de alguns membros do clero que vez por outra são injustos em seus julgamentos pautados na aparência e em interesses. Tendo em vista essa contradição entre os dramaturgos, é interessante observar que Calderón de La Barca está inserido em um contexto histórico monárquico e teve uma formação religiosa que o preparou para o sacerdócio. Dessa forma, não é de modo algum inesperado que encontremos nos textos do dramaturgo espanhol algo que se assemelhe a um sermão,

Nascido de família da pequena fidalguia, estudou com os jesuítas e, a seguir, nas universidades de Alcalá de Henares e de Salamanca, onde se doutorou em lei canônica. Apesar disso, ele se recusou a abraçar o sacerdócio, como parece ter sido o desejo de seu pai, e optou por se dedicar à poesia e ao teatro, sempre mantendo a postura de pobre, porém fidalgo. (HELIODORA, 2015, p. 161)

Suassuna sem dúvida bebeu na fonte dos grandes escritores espanhóis. Lendo tais obras, recolheu impressões que estariam presentes quando da formulação de uma estética voltada para o popular e de um enredo picaresco. Sobre a influência de Lorca na dramaturgia suassuniana, Carlos Newton Júnior observa:

A partir das leituras do teatro de Lorca, Suassuna percebe que poderia fazer, em relação ao Sertão nordestino, o que Lorca fez em relação ao mundo rural da Espanha, notadamente à região da Andaluzia. A partir do TEP, o estudo da Poesia popular passa a ser uma constante em Suassuna, até porque é partido principalmente dos folhetos do Romanceiro Popular Nordestino que Suassuna vai encontrar o caminho para criar toda a sua obra teatral. (NEWTON JÚNIOR, 2014, p. 30)

Essa consciência de Suassuna quanto aos textos que utilizaria como inspiração para criar seu caminho, foi essencial para que sua obra não se tornasse artificial ou se perdesse em uma trajetória que nada tinha que ver com a cultura popular sertaneja. Nesse momento inicial de definição de rotas de sua carreira literária, era importante que o autor

tivesse bem claro seu objetivo artístico e soubesse selecionar obras que se alinhassem à sua ideologia.

Ariano Suassuna foi leitor dos clássicos, desde muito cedo se tornou um amante dos livros e das histórias. Ainda menino em Taperoá devorou, auxiliado por seus dois tios, a biblioteca herdada do pai. Foi em meio a esses livros que o menino teve seu encontro definitivo com o mundo da literatura e descobriu sua vocação.

As leituras de folhetos de cordel e de “livros de verdade” se alternaram durante a infância e a adolescência de Ariano. A biblioteca de seu pai tinha sido preservada por seu tio materno Manuel Dantas Villar, e ali ele encontrou o *Sertão Alegre* e outros livros em que o escritor cearense Leonardo Mota recolheu versos “causos” dos poetas populares do Ceará. Ao ver que o livro era dedicado, entre outras pessoas, a seu pai João Suassuna, o jovem leitor tomou isso como um incentivo a mais, e uma prova de que aqueles folhetos populares que tanto prazer lhe davam eram valorizados também pelas pessoas que escreviam livros. Foi nos livros de Leonardo Mota que ele recolheu, anos depois, alguns episódios cômicos de origem popular que enriqueceriam o *Auto da Compadecida*. (TAVARES, 2007, p. 26)

A observação realizada por Tavares, nos leva a crer que existia uma preocupação por parte de Ariano Suassuna, desde muito jovem, de que a cultura popular fosse de alguma forma legitimada pela cultura erudita. É interessante perceber que, em um primeiro momento, Suassuna se sentiu incentivado a ler folhetos de cordel ao se inteirar de que “eram valorizados também por pessoas que escreviam livros.” (TAVARES, 2007, p. 26). Desse ponto de vista, o folheto de cordel só passa a ser válido para a cultura erudita a partir do momento em que um estudioso das letras reconhece sua importância. Essa informação não é de forma alguma inesperada quando nos damos conta de que, mais tarde, a proposta do escritor paraibano foi exatamente criar uma literatura erudita partindo de uma origem popular e, por isso, talvez fosse interessante utilizar-se de fontes populares que talvez já fossem familiares à literatura canônica.

A segunda biblioteca a qual Suassuna teve acesso foi a do Colégio Americano e a terceira a do Ginásio Pernambucano. Nessa terceira biblioteca, Ariano Suassuna encontrou um acervo maior e mais variado que o das duas anteriores. Foi assim, pelos caminhos trilhados entre as estantes das bibliotecas, que Suassuna se descobriu, se aperfeiçoou e, por fim, decidiu se dedicar à literatura construindo uma trajetória própria como escritor.

Em paralelo com a leitura dos romances clássicos, iniciada na infância, está a leitura de dramaturgias canônicas que parece começar quando Suassuna ingressa na faculdade e se torna amigo de pessoas ligadas ao teatro. A influência da literatura erudita

se faz presente nas dramaturgias suassunianas principalmente através da estética formal que conta com prólogos, divisão em três atos e outros elementos dramaturgícos. Essa formação erudita é aliada ao intenso contato com o popular. Partindo dessa conjunção entre o erudito e o popular, Ariano Suassuna se propõe a falar metade pelo linguajar do povo e metade pelas letras dos livros, criando uma arte que se tornasse universal e ultrapassasse as fronteiras brasileiras, sem, contudo, se distanciar do povo que a havia inspirado. O homem sertanejo retratado nas obras suassunianas não é contemporâneo e restrito à atualidade, mas parece ser constituído por camadas que o tornam atemporal: ele tem algo do colono luso, do cavaleiro medieval e, finalmente, características do folclore do sertão que unem essas influências e permitem que ele seja reconhecido como brasileiro, nordestino e sertanejo.

Aliado ao sonho, presente na literatura suassuniana, está o sertão, um dos núcleos principais dos textos dramaturgícos. Ao invés de serem dissonantes, essas duas instâncias – o sonho e o sertão – se fundem para recriar uma terra seca e, ao mesmo tempo, encantada. Suassuna constantemente parece apelar para a memória a fim de reviver sua infância e colocar a vida artística sertaneja em sua obra. O universo circense esteve presente na vida de Ariano Suassuna desde a infância e é evocado em suas obras como um espaço de encantamento e descoberta. O escritor paraibano se diz um palhaço frustrado e se lembra de, na infância, ficar dias e dias tentando imitar as ações e falas dos palhaços até cansar a mãe e as irmãs com as repetições (Cf. LINS; VICTOR, 2007).

Nos circos da minha infância, havia figuras importantíssimas de homens e mulheres. Havia o Dono-do-Circo que se vestia um pouco como Capitão de cavalo-marinho e que dirigia o espetáculo. Havia mulheres que eu achava belíssimas, as equilibristas do arame ou dos cavalos, moças que usavam saíotes, meias e até as coxas e sombrinha na mão como versões sertanejas e pobres das dançarinas do Balé tradicional. Depois elas reapareciam como atrizes e dançarinas nas peças trágicas ou cômicas e nas pantomimas que encerravam o espetáculo. Havia o Mágico e o Palhaço. Às vezes o Palhaço era o próprio Dono-do-Circo, caso em que se fundiam nele a venerável tradição do “Chefe dos Comediantes”, de Plauto e da comédia latina, e a importante figura do nosso “Velho do Pastoril”, também Palhaço e Diretor, com seu espetáculo dionisíaco, no qual se fundem, como em todo grande teatro, o canto, a poesia, o jogo, a mímica, a música, os diálogos e a dança. O Circo é, portanto, uma das imagens mais complexas da estranha representação da vida, do destino do homem sobre a terra. O Dono-do-Circo é Deus. A arena, com seus cenários de madeira, cola e papel pintado, é o palco do mundo – e aí desfilam os rebanhos de cavalos e outros bichos, entre os quais ressalta o cortejo do rebanho humano – os Reis, atores trágicos, dançarinas, mágicos, palhaços e saltimbancos que somos nós. (SUASSUNA, 2008, p. 209-210)

Foi em Taperoá, aos sete anos, que Ariano Suassuna teve seu primeiro contato com os violeiros repentistas Antônio Marinho e Antônio Marinheiro e, aos oito anos, com

o teatro de mamulengos. No circo de infância de Suassuna, a personagem central era o palhaço e sobre um certo palhaço chamado Gregório, Adriana Victor e Juliana Lins observam que “(...) entre todos os palhaços, o mais inesquecível era Gregório, astro do circo Stringhini. A lembrança de Gregório está, até hoje, marcada na literatura brasileira: é ele o palhaço narrador do *Auto da Compadecida*, obra mais consagrada de Ariano Suassuna” (LINS; VICTOR, 2007, p. 28-29).

Sobre outra personagem popular que depois seria incorporada a seu teatro, o escritor paraibano diz em uma entrevista à revista *Continente Multicultural*: “Lá, com os mamulengueiros que eu não sei de onde vinham, existia uma pequena peça que eu adorei, achei extraordinária. Eu lembro que o personagem principal era um negro, Benedito.” (SUASSUNA, 2002, p. 10). Essa personagem, citada por Suassuna, é uma das principais de *A pena e a lei*: o nome Benedito foi colocado na personagem em homenagem ao Benedito que Suassuna descobriu no teatro de mamulengos quando ainda era menino.

No campo teatral, a primeira obra canônica com a qual Ariano Suassuna entrou em contato foram as peças do norueguês Henrik Ibsen. Ibsen lhe foi apresentado pelo amigo Hermilo Borba e Suassuna ficou tão impressionado pela estética ibseniana que procurou escrever inspirando-se no estilo do dramaturgo norueguês, mas algo não soava verdadeiro: Ibsen escrevia tendo como ponto de partida a Noruega, que nada parecia ter em comum com o sertão da Paraíba, e Suassuna precisava partir de suas raízes e suas referências para escrever uma peça de qualidade. (LINS; VICTOR, 2007).

Depois dessa descoberta, Ariano Suassuna teve como ponto de partida sua experiência, sua memória, seu povo e sua terra. Era sempre partindo daí que Suassuna incorporava elementos de outras obras e artes. Ao ler a obra de Suassuna, ouvimos a voz de um homem que ama o sertão, o mítico ligado a esse espaço e é guiado sobretudo – a despeito de toda a sua preocupação estética – pelo sonho e não por parâmetros literários engessados. Suassuna coloca suas convicções em seus textos, sem se valer de eufemismos, e para que o texto seja leve, usa o humor e a comicidade em contraponto à crítica social. Em seu livro *O cabreiro tresmalhado*, Maria Aparecida Lopes Nogueira destaca a seguinte fala de Ariano Suassuna: “Como eu poderia não me misturar com minha obra? ... Eu sou passional demais, e tudo isso sou eu...” (SUASSUNA apud NOGUEIRA, 2002, p. 32). Quando lemos obras suassunianas, lemos um pouco de Suassuna e do sertão nordestino.

Ariano Suassuna, antes de dramaturgo e romancista, foi primeiro poeta e afirma que sua poesia é o ponto de partida para todas as suas experimentações literárias: “Eu

considero a minha poesia a fonte profunda de tudo que eu escrevo, inclusive o romance e o teatro”.<sup>30</sup> Haveria em Ariano uma tríade, palavra-terra-homem, que está presente ao longo de toda a sua carreira e perpassa toda a sua produção literária – tanto sua poesia, quanto seu teatro e seu romance. Essa tríade representaria a condição humana, sendo a letra o sonho e o encantamento, a terra o sertão e a realidade e o homem o encontro dos dois primeiros.

De onde teria surgido o encantamento presente em sua obra, como Ariano Suassuna teria descoberto o mundo *maravilhoso* pelo qual leva o leitor a se aventurar? Em uma entrevista à revista *Vintém*, Suassuna diz o seguinte: “(...) Veja bem, o meu interesse por teatro surgiu no circo. Porque eu fui um menino sertanejo, do interior, e os primeiros espetáculos de teatro que eu vi foram no circo. (...)” (SUASSUNA apud TAVARES, 2007, p. 32). Tendo frequentado o circo, as feiras, teatros de mamulengo, teatro populares, ouvido cantadores e vivido cercado pelo povo, Suassuna elegeu Taperoá, essa cidade tão emblemática em sua trajetória, como espaço de suas peças como *Auto da Compadecida* e *A pena e a lei*: um sertão familiar que se torna, no texto dramaturgico, espaço propício para as peripécias construídas pelo autor. Idelette Santos reforça essa ideia ao observar que “o mundo suassuniano tem uma particularidade geográfica: sua capital literária é Taperoá, uma pequena cidade dos Cariris Velhos, no sertão da Paraíba (...)” (SANTOS, 1999, p. 69). Se, ao longo da história da literatura, muitos escritores criaram terras encantadas e maravilhosas, Suassuna criou – ou talvez possamos dizer *recriou*, se considerarmos que o sertão da literatura suassuniana é um espaço geográfico existente a partir do qual Ariano Suassuna realiza uma releitura em sua obra – seu reino encantado, tendo como base um espaço “real” e memorialístico sertanejo.

Ao escrever e publicar seus textos, Suassuna já havia trocado o sertão da Paraíba pelo litoral do Recife, escrevia sobre o sertão baseado em suas memórias de infância, já era um “fazendeiro do ar”.<sup>31</sup> Essa lembrança da infância é mais vívida na poesia e no romance, mas não deixa de estar presente no teatro através do cenário sertanejo, da caracterização das personagens e das inúmeras interferências do popular nordestino.

Ariano Suassuna empresta dos cantadores e dos cordelistas uma “nordestinidade” popular que está presente em toda a sua obra, e é isso que permite a ele representar com

---

<sup>30</sup> Entrevista concedida a Jô Soares. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=NoH6CCm457A>> Acesso em 21/02/2020.

<sup>31</sup> “A expressão ‘fazendeiro do ar’, criada por Carlos Drummond de Andrade, evoca esses escritores, tão numerosos no Brasil, que, após uma infância rural e geralmente privilegiada, procuram na sua obra inventar e recriar terras e reinos imaginários.” (SANTOS, 1999, p. 94).

propriedade a terra, a paisagem e o povo sertanejos em seus textos e se tornar até mesmo um ícone que representaria o povo junto aos intelectuais. Suassuna reconhece sua distância do texto popular e apresenta o popular como fonte de sua escrita: “O trabalho de transposição e reescritura ao qual Suassuna submete o texto popular é uma consequência da consciência dessa distância que o autor não procura apagar, mas ao contrário valorizar e definir como o espaço de sua criação literária” (SANTOS, 1999, p. 162).

Em seu livro *Nordeste*, Gilberto Freyre divide o Nordeste em dois: o Nordeste úmido e o Nordeste seco. (FREYRE, 2004). O Nordeste palco das obras de Suassuna é esse Nordeste seco, o sertão. Talvez por escrever sobre o sertão, a escrita literária de Ariano Suassuna se aproxime mais de um escritor mineiro como Guimarães Rosa – que escreve sobre o sertão mineiro – do que de escritores nordestinos que escrevem sobre o litoral.

Ariano Suassuna foi reconhecido no cenário nacional como grande escritor por sua primeira peça longa<sup>32</sup> cômica lançada em 1955: *Auto da Compadecida*, que ainda hoje é, ao lado do romance *A pedra do reino* (1971), uma das obras mais famosas do escritor. *Auto da Compadecida* não é a primeira obra dramatúrgica de Suassuna, ele iniciou sua escrita teatral com a peça trágica *Uma mulher vestida de sol* (1947). Depois dessa primeira peça, Suassuna escreveu diversos entremezes:<sup>33</sup> *Cantam as harpas de Sião - O desertor de princesa* (1948), *Os homens de barro* (1949), *Auto de João da Cruz* (1950), *Torturas de um coração* (1950), *O arco desolado* (1952), *O castigo da soberba* (1953), *O rico avarento* (1954). Alguns desses entremezes, que representam uma primeira fase da obra teatral de Suassuna, posteriormente foram incorporados às peças maiores.

Entre 1955 e 1960 Ariano Suassuna se dedicou a escrever suas cinco peças cômicas longas: *Auto da Compadecida* (1955), *O casamento suspeito* (1957), *O santo e a porca* (1957), *A pena e a lei* (1959) e *Farsa da boa preguiça* (1960). Todos os entremezes e peças longas se aproximam dos folhetos de cordel seja por meio de personagens – João Grilo é uma personagem que aparece como protagonista de diversos

---

<sup>32</sup> Peça em 3 atos.

<sup>33</sup> “(Termo espanhol para *intermédio*). Peça curta cômica, no decorrer de uma festa ou entre atos de uma tragédia ou de uma comédia onde se representam as personagens do povo: LOPE DE RUEDA, BENAVENTE, CERVANTES, CALDERÓN foram mestres do gênero.” (PAVIS, 2011, p. 129). Os entremezes escritos por Ariano Suassuna atendem a essa conceituação proposta por Pavis, uma vez que são peças curtas cômicas de cunho popular compostos por um ato.

folhetos – ou do enredo – os dois primeiros atos de *Auto da Compadecida* são inspirados em folhetos de cordel de Leandro Gomes de Barros.

As peças cômicas de Suassuna reúnem o picaresco<sup>34</sup> e o maravilhoso:<sup>35</sup> o picaresco está presente nas personagens cômicas, a exemplo de João Grilo e Benedito que, em uma sociedade corrupta e desigual, lutam constantemente pela sobrevivência por meio da esperteza; e o maravilhoso, que estaria presente sobretudo nas releituras e referências feitas ao universo circense na obra: o palhaço, as cantigas, os causos contados por Chicó.

Sendo Ariano Suassuna membro de uma classe dominante, o caráter popular de seu texto dramático já foi tema de discussões, mas ao ler o teatro suassuniano, é visível que estamos diante de um texto popular. É interessante, nesse contexto, reafirmar que o teatro suassuniano é um teatro de matriz popular, que não sendo um teatro essencialmente produzido por populares ou construído como manifestação popular, se apropria dessa linguagem para propor uma dramaturgia que represente o popular e realize uma junção com elementos do teatro erudito. Ariano Suassuna, a despeito de não pertencer às classes mais pobres da população, soube se conectar à realidade do povo e potencializar o alcance dessa voz popular. Ariano Suassuna traz em seu texto dramático o espírito popular que também pode ser expresso através de formas eruditas.

Ariano Suassuna pretendia construir uma obra que fosse a reunião de tudo o que ele havia conhecido nas bibliotecas e no sertão, mas que, ainda assim, fosse autoral e única. Sua obra alcança esse objetivo ao ser a evocação de muitas vozes que se reúnem para formar um texto novo e de caráter universal. Suassuna viveu constantemente entre o encantado e o trágico, e a junção desses dois mundos permitiu que sua obra fosse, a um só tempo, tocante e atrelada à realidade.

---

<sup>34</sup> O picaresco, ou romance picaresco, é um gênero geralmente satírico que relata, em detalhes realistas e muitas vezes humorísticos, a vida de marginalizados que utilizam sua inteligência para lutar pela sobrevivência. (GONZÁLEZ, 1988)

<sup>35</sup> O *maravilhoso* é o gênero que contempla obras nas quais os fenômenos sobrenaturais não são explicados, mas também não causam estranhamento. (TODOROV, 2010)

## 2 O CÔMICO, O MARAVILHOSO E O PICARESCO NA DRAMATURGIA SUASSUNIANA

O cômico, o picaresco e os elementos relativos ao universo do maravilhoso que estão presentes na dramaturgia suassuniana são recursos que aproximam essas obras tanto da cultura popular sertaneja quanto das obras canônicas da literatura universal. É interessante observar de que forma Suassuna se vale desses elementos na constituição da estrutura de suas peças, nos tópicos a seguir, vamos observar essas três facetas apoiados em estudos teóricos. A partir desse capítulo já está em curso um estudo sobre a rapsódica presente nas peças, uma vez que a análise dos elementos é realizada também por meio de excertos do texto dramaturgico suassuniano.

### 2.1 De onde vem o riso

A ideia do cômico já está presente em um dos textos fundadores da teoria do teatro: a *Poética* de Aristóteles:

A comédia é, como se disse, a mimese dos homens inferiores; não, todavia, de toda a espécie de vício: o cômico é apenas uma parte do feio. Poder-se-ia dizer que o cômico é um determinado erro e uma vergonha que não causam dor e destruição; como bem exemplifica a máscara cômica: ela é feia e disforma sem expressar dor. (ARISTÓTELES, p. 67)

Mesmo sendo um tema explorado desde a Antiguidade, não é simples delimitar algo tão abrangente quanto o cômico. Existem muitas definições e explicações, mas nenhuma é tomada como suficiente exatamente por tal dificuldade de conter todas as facetas da comicidade em uma sentença definitiva. Para os fins deste estudo, no entanto, nos valem de algumas premissas propostas por Henri Bergson em seu ensaio *O riso*. O filósofo francês procura elucidar mecanismos que provocam o cômico e desencadeiam o riso, mecanismos esses que servem de baliza na análise de um texto cômico. Nos valem, para além dos pressupostos bergsonianos, também das discussões propostas por Vilma Arêas e Cleise Furtado.

A teoria bergsoniana constrói algumas afirmativas sobre o cômico que se dividem em dois grupos: o cômico ligado ao físico e o cômico referente ao discursivo. Uma das observações iniciais do autor é a de que “não há cômico fora do que é propriamente humano” (BERGSON, 2018, p. 38). A partir dessa sentença, Bergson constrói uma interlocução entre o riso e a racionalidade, afirmando que a expressão do cômico estaria ligada ao racional, sendo a emoção uma inibidora do cômico e, por conseguinte, do riso. Cleise Furtado, por sua vez, se contrapõe a essa ideia observando que “a não-

*solidariedade em relação ao objeto* não implica que o espectador tenha se transformado numa ‘inteligência pura’, numa espécie de observador impassível” (MENDES, 2008, p. 26) e acrescenta ainda que “impiedade não é sinônimo de insensibilidade” (MENDES, 2008, p. 27). O argumento de Cleise Furtado Mendes aponta para uma comicidade que, apesar da ausência de solidariedade, não coincide inexoravelmente com a racionalidade pura, totalmente apartada da sensibilidade. Nesse contexto, é possível a existência de uma sensibilidade que, ao invés de se condover com a dor do outro, se satisfaz com o equívoco alheio e alimenta o cômico e o riso.

A interlocução entre o riso e a racionalidade construída por Bergson é válida no sentido em que instaura uma discussão sobre o tema, mas o argumento de Cleise Furtado parece ser mais acurado porque apresenta um cômico que pode ser produto de uma atitude sádica e não de uma racionalidade apartada de outros traços característicos. Tendo em vista essas duas visões sobre o estímulo da comicidade, parece ser mais crível um humor despertado pelo prazer que pela racionalidade.

Sobre o cômico associado ao físico, Bergson observa: “É cômico qualquer incidente que chama atenção para o físico de uma pessoa quando é o moral que está em causa” (BERGSON, 2018, p. 58). Esse desvio do espírito para o corpo provoca uma espécie de rebaixamento, uma vez que a moral ensina que se deve julgar uma pessoa por suas ideias e não por sua aparência, e tal rebaixamento, que vai de encontro à ética, desencadeia a comicidade. O autor acrescenta ainda que “(...) riremos todas as vezes que uma pessoa nos der a impressão de uma coisa” (BERGSON, 2018, p. 61), uma ideia associada ao corpo humano que imita o mecânico.

Ao falar a respeito do cômico ligado ao discursivo, Bergson acaba por explicar dois recursos que podem desencadear o cômico: o quiproquó<sup>36</sup> e a paródia. Afirma, em relação ao quiproquó, que “uma situação é cômica sempre que pertencer, ao mesmo tempo, a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes, de modo que possa ser interpretada, concomitantemente, em dois sentidos diferentes” (BERGSON, 2018, p. 79). Sabemos que este é um dos recursos mais tradicionais da comédia.

No primeiro ato de *Auto da Compadecida*, João Grilo e Chicó são encarregados pelo seu patrão padeiro de conseguir que o padre aceite benzer Xaréu, o cachorro de estimação da esposa do padeiro que está doente. O padre se recusa a benzer o animal e

---

<sup>36</sup> “Equívoco que faz com que se tome uma personagem ou coisa por outra. O quiproquó é tanto interno (vemos que X toma Y por Z) quanto externo em relação à peça (confundimos X com Y), como também misto (como uma personagem, tomamos X por Z). (...)” (PAVIS, 2008, p.319)

João Grilo arma uma confusão que envolve autoridades eclesiásticas (o padre, o bispo e o sacristão) e a autoridade máxima de Taperoá, o major Antônio Moraes, mas ainda assim não consegue que o animal seja benzido. Temos aqui uma interferência ou quiproquó quando João Grilo convence o padre a benzer um cachorro dizendo que o animal pertence ao major Antônio Moraes, gerando uma confusão quando o major chega à igreja para pedir que o padre benza seu filho. O major e o padre conversam sem se darem conta de que estão falando de assuntos distintos:

PADRE, *da igreja*. Ora quanta honra! Uma pessoa como Antônio Moraes na igreja! Há quanto tempo esses pés não cruzam os umbrais da casa de Deus!

ANTÔNIO MORAIS Seria melhor dizer logo que faz muito tempo que não venho à missa.

PADRE Qual o que, eu sei de suas ocupações, de sua saúde...

ANTÔNIO MORAIS Ocupações? O senhor sabe muito bem que não trabalho e que minha saúde é perfeita.

PADRE, *amarelo* Ah,é?

ANTÔNIO MORAIS Os donos de terras é que perderam hoje em dia o senso de sua autoridade. Vêem-se senhores trabalhando em suas terras como qualquer foreiro. Mas comigo as coisas são como antigamente, a velha ociosidade senhorial.

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

ANTÔNIO MORAIS É, já sabia?

PADRE Já, aqui tudo se espalha num instante. Já está fedendo?

ANTÔNIO MORAIS Fedendo? Quem?

PADRE O bichinho

ANTÔNIO MORAIS Não. Que é que o senhor quer dizer?

PADRE Nada, desculpe, é um modo de falar.

ANTÔNIO MORAIS Pois o senhor anda com uns modos de falar muito esquisitos.

PADRE Peço que desculpe um pobre padre sem muita instrução. Qual é a doença? Rabugem?

ANTÔNIO MORAIS Rabugem?

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

ANTÔNIO MORAIS Pelo rabo?

PADRE Desculpe, desculpe, eu devia ter dito “pela cauda”. Deve-se respeito aos enfermos, mesmo que sejam os de mais baixa qualidade.

ANTÔNIO MORAIS Baixa qualidade? Padre João, veja com quem está falando. A igreja é uma coisa respeitável, como garantia da sociedade, mas tudo tem um limite.

PADRE Mas o que foi que eu disse?

ANTÔNIO MORAIS Baixa qualidade! Meu nome todo é Antônio Noronha de Brito Moraes e esse Noronha de Brito veio do Conde dos Arcos, ouviu? Gente que veio nas caravelas, ouviu?

PADRE Ah bem e na certa os antepassados do bichinho também vieram nas galeras, não é isso?

ANTÔNIO MORAIS Claro! Se meus antepassados vieram, é claro que os dele vieram também. Que é que o senhor quer insinuar? Quer dizer por acaso que a mãe dele...

PADRE Mas, uma cachorra!...

ANTÔNIO MORAIS O quê?

PADRE Uma cachorra.

ANTÔNIO MORAIS Repita.

PADRE Não vejo nada de mal em repetir, não é uma cachorra mesmo?

ANTÔNIO MORAIS Padre, não o mato agora mesmo porque o senhor é um padre e está louco, mas vou me queixar ao bispo. (*A João.*) Você tinha razão. Apareça nos Angicos, que não se arrependerá. *Sai.* (SUASSUNA, 2014, p.33-36)

Essa cena, a exemplo do que é apontado por Bergson, provoca o riso ao apresentar um equívoco entre as personagens, equívoco esse que o leitor/espectador compreende por ter acompanhado João Grilo enquanto ele arquitetava o plano. Temos nesse caso, dois acontecimentos distintos interpretados como se fossem o mesmo: o major pede ao padre que benza seu filho, João engana o padre para que ele benza o cachorro da esposa do padeiro.

Na peça *A pena e a lei*, um quiproquó tem lugar quando Vicentão e o Cabo Rangel são enganados ao pensar que Benedito vai servir de emissário entre eles e Marieta enquanto Benedito procura conquistar Marieta para si mesmo. Diferentemente do que ocorre na cena entre o padre e o major na peça de 1955, as personagens enganadas não se dão conta do que realmente aconteceu e não percebem que foram enganadas.

Em seguida, ao conceituar a paródia, Bergson afirma que “obteremos um dito cômico ao inserir uma ideia absurda em um modelo de frase consagrado” (BERGSON, 2018, p. 85). Ainda na peça *Auto da Compadecida*, em determinada cena, o sacristão subverte o texto religioso para acompanhar a procissão fúnebre do cachorro. Há nesse trecho, uma paródia do texto canônico e da forma musical do canto gregoriano, ambos utilizados para solenidades:

SACRISTÃO *enquanto se encaminha para a direita em tom de canto gregoriano.* Xaréu. Absolve, Domine, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculi delictorum. (SUASSUNA, 2014, p. 57)

Há ainda, na teoria bergsoniana, a ideia de que a confusão entre o literal e o figurado e a desconsideração de uma metáfora seriam elementos desencadeadores do cômico:

Obteremos um efeito cômico quando fingimos entender uma expressão em seu sentido próprio enquanto esta foi empregada em seu sentido figurado. Ou ainda: Desde que nossa atenção se concentre na materialidade de uma metáfora, a ideia nela expressa se torna cômica. (BERGSON, 2018, p. 87)

Essa ideia de mover o foco da metáfora para um sentido material, está associada ao pensamento construído por Bergson quando fala do cômico que se origina do foco em um atributo físico quando a discussão é moral. Podemos reconhecer aqui um elemento primordial que atua tanto no desvio do campo físico quanto do campo moral.

Ainda sobre a paródia, que Bergson vê como um elemento desencadeador do cômico, temos uma explicação proposta por Cleise Furtado que acaba por apresentar – acompanhado de uma crítica – o que seria um conceito geral de cômico bergsoniano.

Se a comédia, em todas as suas variantes, se conformasse à teoria de Bergson, o prazer que ela oferece teria de nascer sempre de uma espécie de gesto crítico ou mesmo *paródico* – se tomarmos a palavra *paródia* no seu sentido original da fala ou canto “ao lado” ou “canto paralelo”. E ao lado de que se entoaria o “canto” cômico? De algum tipo de forma, gesto, movimento, caráter, situação ou linguagem que sirva como *modelo*. Dessa imagem modelar, o cômico seria um reflexo negativo, um desvio, uma deformação. A percepção dessa cópia falsa faria nascer o riso, um gesto que teria como função apontar e corrigir os afastamentos, punir os desajustes pela exposição do ridículo. (MENDES, 2008, p. 91-92)

Aqui, o cômico está posto como o desvio de um modelo preexistente, desvio este que, ao ser percebido, desencadeia o riso. O cômico bergsoniano se apresenta quando o humano imita – consciente ou inconscientemente – objetos ou mecanismos, quando há a desconstrução de uma metáfora, quando há uma situação ambígua que pode ser interpretada e entendida de mais de uma forma.

Ainda sobre elementos motivadores do cômico, Vilma Arêas (1990) apresenta uma ideia proposta por Freud que associa o cômico ao infantil na medida em que o infantil seria símbolo de liberdade de expressão sem a preocupação com o sentido. A partir daí, segundo Freud, seria possível encontrar o sentido original que na comédia estaria mascarado por artifícios artísticos. Se voltarmos ao cômico sempre associado ao desvio, podemos ver o infantil – quando manifesto em pessoas que não são mais crianças – como um desvio do comportamento de um humano adulto.

Retomando o cômico proposto por Bergson, esbarramos em uma incongruência apontada por Cleise Furtado: Bergson “utiliza a mesma explicação para dar conta do cômico espontâneo, flagrado em exemplos do cotidiano e para o cômico resultante da arte do comediógrafo” (MENDES, 2008, p. 91). Cleise Furtado afirma, em contraposição a Bergson, que o cômico espontâneo e o cômico artístico não podem ser explicados e analisados da mesma forma. Essas duas facetas do cômico devem ser diferenciadas, uma vez que o cômico não espontâneo exige que o artista identifique atitudes cômicas imitáveis do cômico espontâneo para reproduzi-las de forma a provocar o riso. Esse cômico arquitetado, que pressupõe um investimento artístico, nos interessa para a análise das estratégias empregadas por Suassuna em sua escrita.

Na dramaturgia suassuniana, o cômico parece se manifestar em grande medida por meio da inversão, da paródia e de recursos análogos, como observamos nos exemplos

já examinados. Em *A pena e a lei*, a personagem Benedito desencadeia o cômico através de uma quebra de expectativa: Benedito faz uma descrição paradoxal das qualidades de Marieta: o leitor/espectador, sabendo que Benedito está apaixonado, espera que só fale das boas qualidades da amada, mas ele fala das más qualidades de Marieta como se elas fossem o motivo da paixão. Ainda mais interessante são as contradições presentes na fala da personagem: ao mesmo tempo que Marieta é leal, é falsa, é fingida e ingênua, sincera e cabotina.

PEDRO Calma, calma! que é que você tinha para me dizer?  
 BENEDITO É o negócio de Marieta, ainda!  
 PEDRO Você continua apaixonado?  
 BENEDITO E que é que eu posso fazer Pedro? A mulher tem todas as qualidades: ingrata, fingida, cheia de ternuras e de malícias, ingênua, cabotina, sincera, leal, incapaz de uma traição, falsa, traidora, bonita, sem escrúpulos... É maravilhosa! Depois que ela apareceu por aqui, vinda da serra, anda todo mundo doido! (SUASSUNA, 2005, p. 15)

Na peça de 1955, na cena em que a mulher do padeiro pranteia seu animal de estimação falecido, temos João Grilo e Chicó atuando como carpideiras:

MULHER *entrando* Ai, ai ,ai ,ai ai! Ai, ai ,ai ,ai ai!  
 JOÃO GRILO *mesmo tom* Ai, ai ,ai ,ai ai! Ai, ai ,ai ,ai ai!  
*Dá uma cotovelada em Chicó*  
 CHICÓ Ai, ai ,ai ,ai ai! Ai, ai ,ai ,ai ai!  
*Essa lamentação deve ser mal representada de propósito, ritmada como choro de palhaço de circo.*  
 (SUASSUNA, 2014, p. 47)

Essa cena de *Auto da Compadecida* resulta cômica porque as lamentações de Chicó e de João Grilo (que só se manifesta depois de ter recebido uma cotovelada do parceiro) soam fingidas e mecânicas, estando também associada ao universo circense, uma vez que há uma indicação do dramaturgo na rubrica para que o choro seja representado como o choro de um palhaço. Podemos retomar através dessa cena, uma das ideias centrais apresentadas por Bergson: “As atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que seus corpos nos fazem pensar em um simples mecanismo” (BERGSON, 2018, p. 49).

Depois de alguns apontamentos a respeito de elementos que desencadeiam o cômico, agora vamos realizar uma breve retomada de alguns aspectos relacionados ao gênero cômico propriamente dito e à dramaturgia suassuniana. Ariano Suassuna – a despeito de estar inserido no teatro moderno brasileiro – é herdeiro da tradição cômica das comédias gregas e latinas. Suas peças apresentam também em sua estrutura reformulações de categorias cômicas do teatro europeu medieval, tais como o milagre e

a farsa, por exemplo. Na Europa medieval, as festas eram parte essencial de todos os ritos religiosos e profanos, sendo elemento fundamental para a construção da cultura e da arte e para vida em sociedade. Essa conjunção entre o sagrado e o profano, que é notada na literatura, também pode ser percebida na arquitetura de igreja e outros edifícios, na música e na pintura. Bakhtin traça um paralelo entre carnaval<sup>37</sup> – representação máxima da festa medieval – e teatro, que nos auxilia na análise da construção dramática cômica suassuniana:

Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (e, inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral). Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. (BAKHTIN, 2010, p. 6)

No teatro de Suassuna, a quarta parede se dissolve quando as personagens conversam diretamente com o público, incluindo-o – mesmo que de forma parcial – na cena. No teatro suassuniano há carnavalização uma vez que há um encontro entre o sagrado e o profano, o baixo e o alto e a inversão desses paradigmas.

O escritor carnavaliza a problemática séria contida no auto sacramental de duas maneiras: dessacralizando o papel do Autor (isto é, o personagem que faz papel de Deus, elemento fulcral no teatro barroco espanhol) nas histriônicas figuras do Palhaço, o Cheiroso, o camelô do céu e em outras congêneres de menor monta nas peças curtas, ou então transformando a problemática da vida como palco na técnica do teatro dentro do teatro. (VASSALLO, 2000, p.155)

Na visão de Bakhtin, o carnaval – festa muito expressiva na Idade Média – está fortemente ligado à tradição teatral cômica por ser também um espaço de crítica social e liberdade.

(...) o riso, menos do que qualquer outra coisa, jamais poderia ser um instrumento de opressão e embrutecimento do povo. Ninguém conseguiria jamais torná-lo inteiramente oficial. Ele permaneceu sempre uma arma de libertação nas mãos do povo. (BAKHTIN, 2010, p. 81)

Na obra suassuniana, temos esse universo carnavalizado através do qual nos deparamos com um “amarelinho” ignorante que engana seus patrões, o clero, um major e um cangaceiro; uma igreja que se sujeita à burguesia e ao dinheiro; um cangaceiro que busca se encontrar com um santo; um sacristão que rouba a própria igreja; o enterro em latim de um animal e um herói pouco convencional, que salva todas as outras personagens diante do tribunal divino. O teatro de Ariano Suassuna está todo ele submerso na liberdade

---

<sup>37</sup> Na Idade Média, o carnaval é uma festa que interrompe a vida tal como ela é para que nesse período se possa viver em liberdade.

que empresta da literatura popular, daí alguns lerem essa dramaturgia como uma afronta ao conservadorismo e à elite eclesiástica, ignorando que esse mesmo movimento já era realizado e legitimado pela Igreja e, conseqüentemente, pelo Estado, na Idade Média.

Arêas observa que “(...) se os povos mais diferentes se assemelham no pranto, o contrário acontece no riso: cada povo e cada classe social ri à sua maneira” (ARÊAS, 1990, p.10). A visão de Arêas aponta para um cômico que, diferentemente do trágico, precisa de um contexto social e histórico para se configurar como tal porque o que é cômico em determinada época ou lugar pode não o ser em outras circunstâncias. Podemos construir aqui um paralelo entre o cômico e o drama, que também está intimamente circunstanciado pelo momento histórico em que nasce.

Essa discussão nos leva a outro ponto, nas peças analisadas temos a prevalência do gênero cômico, o que não quer dizer que não estejam presentes elementos característicos de outros gêneros, em especial aqui do melodrama, que já é por si só um gênero múltiplo: “O melodrama entrelaça vários gêneros. Contém elementos da epopeia, da tragédia das narrativas de terror e da comédia” (KIST, 2012, p. 77). Podemos então considerar que as peças suassunianas *Auto da Compadecida* e *A pena e a lei* seriam, desse ponto de vista, textos teatrais que, além de cômicos, seriam também melodramáticos, inclusive por um diálogo com este gênero privilegiado pelo circo-teatro, linguagem com a qual a dramaturgia de Suassuna apresenta estreito laço.

O melodrama é uma composição movimentada que reúne muitos personagens e se desenvolve em torno de emoções intensas. Ele é capaz de aproximar uma soma notável de elementos díspares e até antagônicos, porque desafia conceitos de verossimilhança vigentes em outros gêneros dramáticos. Ao misturar epopeia, tragédia, narrativas de terror e comédia no espaço de uma única peça, vê-se obrigado a encontrar solução nova para administrar um conjunto tão opulento. É por isso que introduz acasos miraculosos e coincidências providenciais. Não fosse assim, seria difícil levar a história no rumo da convenção de final feliz que o público reclama: a convenção de que o bem é recompensado, ao passo que o mal tem punição à altura. (KIST, 2012, p.77)

Tomando como exemplo a peça de 1955, no final do segundo ato, temos a cena em que João Grilo engana o cangaceiro Severino, fazendo com que ele ordene sua própria morte, uma cena cômica. Em sequência, na cena da morte de João Grilo, observamos que há, da parte de João, uma ideia fixa (característica do cômico): se apoderar do dinheiro do testamento do cachorro. Essa ideia fixa não o abandona nem mesmo na hora da morte, quando ele, no lugar de lamentar a iminência da morte, lamenta a perda do dinheiro.

JOÃO GRILO Em cima dele, Chicó.

*Atacam o Cangaceiro. Sem que ninguém veja a facada, João Grilo dá uns meneios e saltos de gato na frente do Cangaceiro, que puxa um revólver. Chicó imobiliza os braços do Cangaceiro, segurando-o por trás. Com uma das mãos força-o a apontar o revólver para o chão.*

JOÃO GRILO Solte o homem, Chicó!

CHICÓ Mas, João, soltar o homem com um revólver na mão?

JOÃO GRILO Solte o homem, Chicó!

CHICÓ João, se eu soltar o homem, ele mete-lhe revólver na cara!

JOÃO GRILO Solte o homem, Chicó!

CHICÓ João, você está doido? Não está vendo que o homem passa-lhe fogo?!

JOÃO GRILO Solte o homem, Chicó

CHICÓ Pois então tome! Solta o Cangaceiro, que cai ao chão.

JOÃO GRILO Eu não lhe disse que soltasse, homem? Na primeira visagem que eu fiz na frente dele, meti-lhe a faca na barriga.

CHICÓ João, meu filho, você é grande! Vamos embora!

JOÃO GRILO Nada disso, só saio daqui com o testamento do cachorro. Vai ao lugar onde está o corpo de Severino e tira o dinheiro.

CHICÓ João, de tudo isso eu só não entendo uma coisa.

JOÃO GRILO O que é?

CHICÓ Como foi que você adivinhou que Severino vinha e preparou a história da bexiga?

JOÃO GRILO Eu não adivinhei coisa nenhuma, a bexiga estava preparada para a mulher do padeiro, quando ela viesse reclamar o preço do gato. Eu ia ver se convencia o marido dela a dar-lhe uma facada, para experimentar a gaita e me vingar do que ela me fez. Severino meteu-se no meio porque quis e de enxerido que era.

CHICÓ Vamos embora, João.

JOÃO GRILO Mas Chicó, tenha vergonha, você ainda está com medo?

CHICÓ Estou, João, com um pressentimento ruim danado!

JOÃO GRILO Então vamos embora, mas deixe de agouro.

Chicó sai para cidade, mas João pára no limiar, erguendo teatralmente os braços.

JOÃO GRILO E agora a vida boa e a independência para João Grilo e para Chicó, graças à minha altíssima sabedoria e ao testamento do cachorro.

CHICÓ, *de fora* João, venha embora pelo amor de Deus!

JOÃO GRILO Já vou, Chicó, João Grilo já vai.

*O Cangaceiro reergue dificilmente a cabeça, pega o rifle, atira em João e morre. João entra em cena segurando o espinhaço e senta-se no chão. Chicó volta correndo.*

CHICÓ Que foi isso, João?

JOÃO GRILO O cabra estava vivo ainda e atirou em mim.

CHICÓ Ai, minha Nossa Senhora, será que você vai morrer, João?

JOÃO GRILO Acho que vou, Chicó, estou ficando com a vista escura.

CHICÓ Ai, meu Deus, pobre de João Grilo vai morrer!

JOÃO GRILO Deixe de latomia, Chicó, parece que nunca viu um homem morrer! Nisso tudo eu só lamento é perder o testamento do cachorro. *Morre.*

CHICÓ João! João! Morreu! Ai meu Deus, morreu pobre de João Grilo! Tão amarelo, tão safado e morrer assim! Que é que eu faço no mundo sem João?

João! João! Não tem mais jeito, João Grilo morreu. Acabou-se o Grilo mais inteligente do mundo. Cumpriu sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre. Que posso fazer agora? Somente seu enterro e rezar por sua alma.

(SUASSUNA, 2014, p.110-114)

Nessa cena, João Grilo morre por ambição e por ignorar que o cangaceiro que acompanhava Severino permanecia vivo. Se a peça terminasse nesse ponto, teríamos uma ação que se aproxima do erro trágico: por mais que João Grilo se utilize de todas as

artimanhas possíveis para escapar da morte, depois de aparentemente ter se salvado, comete um erro e é assassinado. O erro que João Grilo comete não é guiado por uma consciência atormentada nem por sentimentos elevados, é um erro guiado pela ganância. Tendo em vista essa cena, podemos perceber a presença do melodramático, sobretudo na última fala de Chicó quando nos vemos diante do exagero característico desse gênero dramático.

O traço melodramático é reforçado pelos momentos em que o leitor/espectador é inspirado a sentir pena e dó das personagens. Um desses momentos ocorre durante a cena do julgamento, quando cada uma tem a chance de se defender das acusações. Nesse diálogo, há também uma reflexão sobre a condição humana na medida em que os homens apresentam seus medos como justificativa para seus erros.

COMPADECIDA É verdade que não eram dos melhores, mas você precisa levar em conta a língua do mundo e o modo de acusar do diabo. O bispo trabalhava e por isso era chamado de político e de mero administrador. Já com esses dois a acusação é pelo outro lado. É verdade que eles praticaram atos vergonhosos, mas é preciso levar em conta a pobre e triste condição do homem. A carne implica todas essas coisas turvas e mesquinhas. Quase tudo o que eles faziam era por medo. Eu conheço isso, porque convivi com os homens: começam com medo, coitados, e terminam por fazer o que não presta, quase sem querer. É medo.

ENCOURADO Medo? Medo de quê?

BISPO Ah, senhor, de muitas coisas. Medo da morte...

PADRE Medo do sofrimento...

SACRISTÃO Medo da fome...

PADEIRO Medo da solidão. Perdoei minha mulher na hora da morte, porque a amava e porque sempre tive um medo terrível da solidão.

(SUASSUNA, 2014, p.149-150)

O teatro suassuniano costura o alto e o baixo, o popular e o erudito, o cômico e o trágico, o épico e o dramático em um mesmo texto, formando uma colcha de retalhos que o espectador/leitor percebe como uma obra harmoniosa e una: são muitas vozes que, ao invés de divergirem em uma dissonância, convergem para uma assonância. Temos expressões em latim que se misturam às expressões populares, essa coexistência entre linguagens em uma mesma cena, a presença de personagens que narram mas que, ainda assim contribuem para a manutenção do diálogo dramático. Todos esses elementos, quando unidos, potencializam uns aos outros permitindo que o texto atinja de forma mais consistente o leitor/espectador. No início do primeiro ato de *A pena e a lei*, as personagens abrem a peça apresentando todos os gêneros presentes na dramaturgia.

CHEIROSO Atenção respeitável público, vai começar o espetáculo!

CHEIROSA Vai começar o espetáculo!

CHEIROSO Vai começar o maior espetáculo teatral do País!

CHEIROSA Vai começar o maior espetáculo músico-teatral do universo!

CHEIROSO O presente presépio de hilaridade teatral denomina-se *A pena e a lei* porque nele se verão funcionando algumas leis e castigos que se inventaram para disciplinar os homens. E, como era de se esperar, tudo isso tem de começar por algumas transgressões da lei, pois quando se traçam normas e sanções, aparece logo alguém para transgredi-las e desafiá-las!

CHEIROSA Pedante não, aqueles pipocos!

CHEIROSO Cachorra!

CHEIROSA Safado!

CHEIROSO Sai daí! O “Mamulengo de Cheiroso” tem o prazer de apresentar...

CHEIROSA A grande tragicomédia lírico-pastoril!

CHEIROSO O incomparável drama tragicômico em três atos!

CHEIROSA A excelente farsa de moralidade!

CHEIROSO A maravilhosa facécia de caráter bufonesco soberbamente denominada...

CHEIROSA *A pena e a lei!*

(SUASSUNA, 2005, p. 11-12)

Há aqui a alusão a diversos gêneros teatrais: à farsa de moralidade, ao bufonesco, à tragicomédia lírico-pastoril, ao drama tragicômico. Mesmo que os gêneros citados pelas personagens narradoras não estejam presentes no texto – o autor aqui parece se valer da ironia ao nomear gêneros através de uma construção que combina diferentes manifestações teatrais – a referência a esses gêneros aponta para o caráter múltiplo e, portanto, rapsódico da peça.

Para além do cômico, temos também o humorístico, que se aproximaria em alguma instância de uma das facetas do cômico apresentadas por Bergson. Carlos Newton Júnior observa que Suassuna se vale do humorístico<sup>38</sup> em suas comédias:

Em suas comédias, Suassuna procura trabalhar com as duas categorias mais importantes do “riso estético”, ou seja, o riso passível de ser recriado na Arte – o Cômico e o Humorístico. O Cômico se caracteriza por ser um riso mais puramente mecânico, mais ligado às ações; o Humorístico, por sua vez, sendo uma categoria do Risoível mais ligada ao intelecto, consegue aliar momentos de riso a instantes de pura compaixão. (NEWTON JÚNIOR, 2014, p. 45)

O humorístico apresentado por Newton Júnior se aproxima de um conceito defendido por Bergson e refutado por Cleise Furtado: o do riso ligado estritamente à racionalidade. O humorístico seria então, dessa perspectiva, um cômico elevado, uma vez que se desprende do físico para se ligar ao discursivo e ao intelecto. Sobre o humorístico, Suassuna diz:

(...) Além do cômico eu tenho um interesse muito grande pelo humorístico, que talvez seja o mais difícil dos gêneros cômicos. As pessoas normalmente têm uma ideia errada do humorismo; elas falam dos “humoristas” da TV – ora, humorista foi Cervantes, era Machado de Assis. No humorismo, você funde a delicadeza poética mais refinada ao riso. (SUASSUNA, 2000, p. 29)

---

<sup>38</sup> Italo Calvino caracteriza o humorístico como o cômico que perdeu o peso corpóreo. (MENDES, 2008, p.81)

Nessa fala, Ariano Suassuna reúne os conceitos de humorístico (discutido por Newton Júnior) e o humorismo em mesma conceituação. Luigi Pirandello, ao procurar diferenciar o cômico e o humorismo, observa que “o cômico é um *advertimento do contrário*” (PIRANDELLO, 1999, p. 147), em acordo com o que Bergson já havia afirmado ao dizer que o cômico é gerado por uma percepção de desvio. Pirandello afirma ainda que o humorismo vai além do cômico ao ultrapassar o advertimento do contrário (desvio) para se desdobrar em *sentimento do contrário*. (PIRANDELLO, 1999). Podemos dizer então que, enquanto o cômico tem sua origem em uma percepção superficial, o humorismo é produto de uma reflexão mais profunda.

Tendo em vista essa distinção entre o cômico e o humorismo proposta por Pirandello, uma mesma ação poderia ser tanto cômica quanto humorística a depender da forma como é percebida pelo leitor/espectador. Mas, mesmo com essa constatação, em nosso entendimento existem ações que já abrigam em sua essência uma tendência maior a serem percebidas ou como cômicas ou como humorísticas. A dramaturgia suassuniana apresenta momentos tanto cômicos quanto humorísticos e, em algumas cenas, a camada do humorismo será revelada de acordo com a interpretação de um leitor que seja capaz de se aprofundar nos significados propostos pelo texto.

## 2.2 O pícaro nordestino

Uma das figuras centrais, tanto em *Auto da Compadecida* quanto em *A pena e a lei*, é a personagem picaresca, cuja origem é o romance. O pícaro/malandro<sup>39</sup> é o produto de um desequilíbrio social, age por necessidade mas, no curso dessa ação, não perde a oportunidade de se manifestar através do humor e da comicidade – que é característica marcante da malandragem – ao contar causos e mentiras, causar equívocos e falar por meio de ambiguidades, tal como ressalta da Da Matta:

(...) O malandro, portanto, seria um profissional do “jeitinho” e da arte de sobreviver nas situações mais difíceis. Aqui, também, temos esse relacionamento complexo e criativo entre o talento pessoal e as leis que engendram – no caso da malandragem – o uso de “expedientes”, de “histórias” e de “contos-do-vigário”, artifícios pessoais que nada mais são que modos engenhosos de tirar partido de certas situações (...) (DA MATTA, 1986, p. 64)

---

<sup>39</sup> Em se tratando da nomenclatura malandro em lugar de pícaro ao se referir às personagens da dramaturgia suassuniana, Idelette Santos diz: “Não entraremos aqui no debate acerca do apelido mais adequado – se pícaro ou se malandro – para o tipo. Tratando-se de um tipo popular oriundo da literatura tradicional, tal debate nos parece intempestivo. Contudo, quando inserido na obra suassuniana, usaremos o termo “malandro”, apesar de suas características urbanas acentuadas, considerando a modernidade da escritura.” (SANTOS, 1999, p. 266)

O teatro suassuniano está, como já vimos anteriormente, ligado também ao picaresco. A obra tida como precursora desse gênero é *Lazarillo de Tormes* (1554), romance espanhol que narra a história do menino pobre, Lázaro, que, sendo servo de avaros, ladrões e enganadores, encontra na astúcia e na esperteza a única forma de garantir sua sobrevivência. Há também nessa obra um tom moralizante, característica recorrente do gênero picaresco.

Na dramaturgia aqui estudada, o picaresco se manifesta principalmente por meio das personagens Benedito e João Grilo. João Grilo foi emprestado dos folhetos de cordel e adaptado para o teatro, e nessa adaptação não perdeu seu caráter de pícaro/malandro, sendo durante todo o desenrolar da trama o responsável pelas confusões, embrulhadas e quiproquós:

CHICÓ João, deixe de ser vingativo que você se desgraça. Qualquer dia você inda se mete numa embrulhada séria.  
 JOÃO GRILO E o que é que tem isso? Você pensa que eu tenho medo? Só assim é que posso me divertir. Sou louco por uma embrulhada.  
 CHICÓ Permita então que eu lhe dê meus parabéns, João, porque você acaba de se meter numa danada.  
 (SUASSUNA, 2014, p. 30)

A crítica do picaresco reconfigura a crítica tradicional somando a ela um “(...) quadro de rebeldia contra uma ordem social e econômica (...)” (GONZÁLEZ, 1988, p. 15). Para realizar essa crítica, temos um herói picaresco, um malandro. Ao analisar a construção de João Grilo, Sábato Magaldi, mesmo observando que a personagem se diferencia de outros tipos cômicos tradicionais por ser a figura central da trama e não uma personagem que está na peça apenas para ligar as cenas – embora João Grilo realize essa função conectiva também –, ressalta a falta de caráter da personagem. Magaldi reconhece o protagonismo de João Grilo, mas o identifica como desocupado e sem objetivo, um típico anti-herói <sup>40</sup>.

(...) João Grilo, o protagonista, não é alguém dotado de um drama profundo a resolver, e o entreccho seria o meio de estudar sua psicologia. Ele é malandro, o desocupado, o conversador, o homem sem objetivo senão o de sair-se melhor do instante – o que se inventa e inventa as soluções à medida que surgem os problemas. Seus dados psicológicos são mínimos: uma genérica revolta contra

<sup>40</sup> “A partir do século XIX, e mais marcadamente no teatro contemporâneo, o herói só existe sob os traços de seu *duplo* irônico ou grotesco: o anti-herói. Estando todos os valores aos quais era vinculado o herói clássico em baixa, ou mesmo deixado de lado, o anti-herói aparece como a única alternativa para a descrição das ações humanas. (DURREMNATT, 1970). Em BRECHT, o homem é sistematicamente desmontado (*cf. Um Homem é um Homem*), reduzido a um indivíduo cheio de contradições e integrado a uma *história* do que o determina mais que ele imagina. O herói não sobrevive à inversão de valores e à desmontagem de sua consciência. Ou então ele deve, para sobreviver, disfarçar-se de *bufão* ou de criatura derrisória, à la BECKETT. ” (PAVIS, 2008, p.194)

a injustiça, a esperteza e um certo amoralismo, além do desejo de vingança contra os patrões que o deixaram quase a morrer doente, enquanto tratavam com luxo um cachorro. É mais a figura sociológica do homem da rua, de mão vazias (apesar do emprego só agora abandonado), fazendo de cada cotidiano a tarefa a cumprir, a fim de prolongar-se no tempo. Nascido da galeria brasileira do “herói sem nenhum caráter”, lembra Arlequim, votado permanentemente a desembrulhar a existência que ele próprio complicou, com o objetivo de reservar-se alguns momentos melhores. A diferença básica está em que João Grilo deixa de ser o elemento cômico de um trecho maior, em que sua função se limita mais propriamente a servir a intriga teatral, pela condição de subordinado (mesmo quando essa função se torna precípua do mecanismo da Comédia Nova, com o escravo puxando os acontecimentos), para ser dono do próprio destino, construído nas maquinações de casa peripécia. (MAGALDI, 2004, p. 238)

Sendo João Grilo caracterizado pela malandragem e por seu caráter picaresco, é interessante observar que todas as maquinações e peripécias construídas por essa personagem convergem para um único objetivo, o mais nobre de todos: a sobrevivência. João Grilo é herdeiro do pícaro hispânico e se torna o verdadeiro herói da peça *Auto da Compadecida* por figurar como protagonista em todos os três atos.

João Grilo é visto por alguns críticos como um anti-herói uma vez que não é portador das características esperadas em um herói convencional, mas não podemos descartá-lo como herói simplesmente baseando-nos em uma visão canônica, clássica e talvez ultrapassada do modelo de herói. Do mesmo modo, não podemos classificar João Grilo como um anti-herói porque ele não maquina o mal nem constrói intrigas apenas por diversão ou maldade. Ao contrário, ele age por necessidade. Essa personagem é um pícaro-malandro forjado no sertão nordestino, na escassez, na aridez, na luta diária e incessante pela sobrevivência. Sobre o modo de vida improvisado da personagem, Matos (1988) observa:

Como João Grilo abre caminhos no fazer a caminhada, tendo como espaço o próprio fluir dos acontecimentos. Não tem passado e nem futuro. Seu tempo é sempre o agora. Joga-se sem reservas na constante aventura do encontro com o inesperado. Viver é um improviso de que se tem apenas um roteiro, como na *Commedia dell'arte*. (MATOS, 1988, p. 112)

João Grilo está habituado a uma vida sem garantias, uma existência de incertezas. Na peça, quando se trata de Chicó – que é o menos inteligente da dupla – João é justo: “(...) Em nenhum momento João Grilo pensa em passar Chicó para trás, coisa que, diga-se de passagem, não lhe seria difícil fazer, prova de que ele não é lá tão sem caráter assim. (...)” (NEWTON JÚNIOR, 2014, p. 40). João Grilo também não é um herói menor por não se encaixar exatamente no modelo canônico estabelecido pela epopeias e novelas de cavalaria, em que a coragem, a força, a beleza e sobretudo o caráter são atributos

imprescindíveis do herói<sup>41</sup>. Ele é um herói sertanejo, um representante da cultura popular que utiliza, na falta dos atributos supracitados, as armas do povo para vencer as adversidades da vida.

Sobre o heroísmo de João Grilo, Suassuna discorda da posição exposta por Sábato Magaldi:

Eu sempre me zanguei muito quando dizem que João Grilo é um anti-herói. É nada! Ele é um herói, um camarada que vence os poderosos. Repare uma coisa: no *Auto da Compadecida*, o padreiro 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, apud TAVARES, 2007, p. 71)

O dramaturgo não admite que a personagem seja colocada na posição de anti-herói por uma classificação arbitrária que só se propõe a reconhecer como heróis aqueles que derivam das grandes epopeias e das novelas de cavalaria. Bráulio Tavares complementa esse raciocínio ao observar que o herói picaresco (que nos é apresentado nas peças suassunianas) é um herói que pertence a uma tradição que difere da grega e da romântica. O herói grego flerta com a perfeição e procura alcançar os deuses e o herói romântico é alguém que reúne características elevadas e age de forma moralmente irrepreensível. Sobre essa distinção entre as diversas imagens do herói, Cleise Furtado Mendes aponta para um esquema gradativo proposto por Northrop Frye.

MODO MÍTICO (o herói é um ser divino, de *condição* superior)  
 MODO ROMANESCO (o herói é superior em *grau* e ingressa num mundo encantado, realizando ações *maravilhosas*)  
 MODO IMITATIVO ELEVADO (o herói é superior em *grau*, um líder, um governante, mas sujeito às leis naturais e às normas sociais)  
 MODO IMITATIVO BAIXO (o “herói” é um de nós, colocado no mesmo nível de audiência e suas ações implicam certo grau de realismo e probabilidade)  
 MODO IRÔNICO (o “herói” é inferior em poder ou inteligência e é visto de cima pelo leitor/espectador)  
 (MENDES, 2008, p. 63-64)

Essas duas personagens heroicas (tanto a mítica grega quanto a romântica) possuem caráter complexo, são belos, valentes e estão destinados a praticar grandes feitos. O herói picaresco se distancia desse modelo de herói anterior ao se aproximar do homem

<sup>41</sup> “HEGEL, distingue em sua *Estética* (1832), três tipos de herói, correspondentes a três fases históricas e estéticas: o *herói épico* é esmagado por seu destino no combate com as forças da natureza (HOMERO); o *herói trágico* concentra em si uma paixão e um desejo de ação que lhe serão fatais (SHAKESPEARE); o *herói dramático* concilia suas paixões e a necessidade imposta pelo mundo exterior; evita, desta forma, a aniquilação. Para este tipo de herói, a denominação *herói* vale tanto para o homem ilustre cujas proezas relatamos, quanto para a personagem de teatro.” (PAVIS, 2008, p.193)

ordinário e das classes populares, talvez por essa contraposição, tenha lugar uma aproximação entre o herói picaresco e o anti-herói.

(...) o herói do Romance Picaresco ibérico, característico do Renascimento, tem outro perfil. Para ele, mais valiosa 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 em 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, esquivar-se, e depois retribuir à altura. (TAVARES, 2007, p. 69-70)

Sobre a evolução do herói ao longo da história da literatura, Cleise Furtado apresenta uma classificação levando em conta o período histórico e como a personagem heroica é vista pelo público.

(...) “cinco épocas da literatura ocidental”, em que a posição do herói em relação ao público vai sendo gradativamente “rebaixada” (...) classificação não é moral e sim baseada “na força de ação do herói, que pode ser maior do que a nossa, menor ou mais ou menos a mesma”. Quer seja em *condição* ou *grau de poder* o herói pode ser visto pela audiência como superior (modos “mítico”, “romanesco” e “imitativo elevado”), igual (modo “imitativo baixo”) ou inferior (modo “irônico”) a seu próprio mundo. (MENDES, 2008, p. 63)

As atitudes de João Grilo, que poderiam ser vistas como socialmente inadmissíveis em um contexto moralizante e religioso, são aceitas pelo povo nordestino – mesmo sendo um povo religioso – e são defendidas pela Compadecida, tendo em vista as condições de vida a que a personagem está submetida. Suassuna aponta aqui para a justiça social, uma divindade que julga cada indivíduo de acordo com as condições sociais e econômicas a que elas estão submetidas.

Exatamente por estar submetido a condições de sobrevivência pouco favoráveis, uma das características mais notáveis quando observamos a personagem picaresca é a improvisação. Um momento que ilustra essa vida baseada na arte do improviso tem lugar ao final do segundo ato. Depois de enganar Severino, João Grilo confia a Chicó que a trapaça não foi planejada, mas um ato improvisado, atitude típica entre os pícaros/malandros.

Chicó, personagem que faz par com João Grilo em uma dupla de *zanni*,<sup>42</sup> é o retrato do contador de causos. É ele quem realiza quebras na narrativa de forma cômica e arremata seus diálogos sempre com repetições e falas de filosofia óbvias como, por exemplo, a que Chicó diz no enterro do cachorro: “Tudo que é vivo morre.” Chicó e João Grilo poderiam

---

<sup>42</sup> *Zanni* é nome de origem italiana que pode se referir tanto ao comediante agente da *Commedia dell'arte* como a vários personagens estereotipados servos do mesmo gênero. (HELIODORA, 2015, p. 141)

ser vistos como uma dupla formada por desdobramentos de um mesmo tipo. Se recorrermos à tradição cômica, percebemos que as duas personagens são facetas do pícaro.

Suassuna desdobra sistematicamente a personagem do malandro: a dupla João Grilo-Chicó, ou Canção-Gaspar, corresponde a uma separação de personalidade dupla do pícaro/malandro do folheto: o esperto que sobrevive graças à sua inteligência e sua vivacidade, por um lado, e, por outro, o herdeiro da sabedoria popular que se expressa em provérbios e adivinhações. (SANTOS, 1999, p. 238)

Sobre esse desdobramento do pícaro em duas personagens, que está presente em *Auto da Compadecida*, Matos observa:

Não há como falar de João Grilo sem referência a Chicó pois se trata de faces do mesmo: uma, tecendo a vida no momento de vivê-la e outra, já se movendo no universo do fantástico imaginário. Como *mise-en-scène* tem seu *habitat* radicado no Nordeste em Mateus e Bastião do “Bumba-meu-boi” pelo Palhaço e o Besta do Circo, linhagem de tradição histórica transmarina encontrada por exemplo em Dom Quixote e Sancho Pança. Entre esta e aquela vê-se, porém, certa inversão funcional. Em *D. Quixote de la Mancha* de [S.] Cervantes, Dom Quixote tem os sonhos de Chicó e a coragem de João Grilo; Sancho Pança é o pícaro João Grilo e o medroso Chicó. (MATOS, 1988, p. 110-111)

Todas essas personagens citadas por Matos convergem para uma origem comum: o bufão. Joaquim Elias apresenta, através do verbete “bufão”, as diversas representações do pícaro/malandro.

#### **BUFÃO, BUFÕES**

Arlequim, Bobo da Corte, Brincalhão, Burlesco, Charlatão, Cômico, Corcunda, Curinga, Debochado, Doido, Embusteiro, Errante, Estúpido, Fanfarrão, Farsante, Folião, Gaiato, Glutão, Goliardo, Histrião, Impostor, Jogral, Jester, Joker, Louco, Malandro, Marginal, Momo, Parvo, Palhaço, Paspalho, Pícaro, Picareta, Pilantra, Polichinelo, Saltimbanco, Trapaceiro, Tolo, Tonto, Trickster, Truão, Vadio, Vagabundo e tantos outros. (ELIAS, 2018, p. 21)

Nessa lista, em que a palavra ‘bufão’ se abre em sinônimos, nos deparamos com personagens essenciais na história do gênero cômico desde a antiguidade até os dias atuais. Há aqui uma convergência entre a figura do malandro e do pícaro, uma vez que o autor afirma que todas essas formas são facetas e manifestações do grande arquétipo do bufão. Bakhtin reitera que “os bufões e bobos são as personagens características da cultura cômica da Idade Média. De certo modo, [são] os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana (...)” (BAKHTIN, 2010, p. 7). O bufão/pícaro/malandro vive a vida como um eterno carnaval, segue suas próprias regras, não se curvando aos regimentos sociais da burguesia. O papel do bufão é fazer com que o leitor/espectador reflita sobre o sistema social em que está inserido pelas vias da comicidade.

Nas peças cômicas de Suassuna, os bufões ocupam, como já foi dito, a posição de personagens centrais que participam ativamente do encadeamento da ação dramática, a

exemplo de João Grilo e Benedito, essenciais para o desenrolar da trama. É interessante perceber que o bufão emerge em um momento social conflituoso para trazer à luz as injustiças e crimes cometidos pelos que detêm o poder.

Há também – além da aproximação como o teatro medieval –, uma convergência entre o teatro aqui estudado e a estrutura da *Commedia dell'arte* pela presença de personagens tipificadas que muitas vezes são conhecidas por sua ocupação e não por um nome próprio. Em *Auto da Compadecida*, por exemplo, enquanto o padeiro, sua esposa, o bispo, o sacristão e o frade não recebem nome, é interessante e cômico perceber que o cachorro de estimação da mulher do padeiro, que estaria socialmente abaixo do humano, tem um nome: Xaréu.

### 2.3 O sertão “maravilhoso”

As histórias de Chicó nos transportam para o universo do “maravilhoso”, um “maravilhoso” que pode ser classificado, se o analisarmos pela proposta de Todorov (2010), como “maravilhoso exótico”, definido da seguinte forma: “Narram-se aqui acontecimentos sobrenaturais sem apresentá-los como tais; supõe-se que o espectador implícito desses contos não conheça as regiões onde se desenrolam os acontecimentos; por conseguinte, não tem motivos para colocá-los em dúvida” (TODOROV, 2010, p. 61).

Esse “maravilhoso exótico” pode talvez ser exemplificado pelas histórias da personagem Chicó, de *Auto da Compadecida*, que sempre terminam, graças a seu caráter sobrenatural, sem nenhuma explicação lógica, apesar das perguntas insistentes de João Grilo.

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”.

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

JOÃO GRILO Você vem com uma história dessas e depois se queixa porque o povo diz que você é sem confiança.

CHICÓ Eu, sem confiança? Antônio Martinho está para dar as provas do que eu digo.

JOÃO GRILO Antônio Martinho? Faz três anos que ele morreu.

CHICÓ Mas era vivo quando eu tive o bicho.

JOÃO GRILO Quando você teve o bicho? E foi você quem pariu o cavalo, Chicó?

CHICÓ Eu não. Mas do jeito que as coisas vão, não me admiro mais de nada. No mês passado uma mulher teve um, na serra do Araripe, para os lados do Ceará.

JOÃO GRILO Isso é coisa de seca. Acaba nisso, essa fome: ninguém pode ter menino e haja cavalo no mundo. A comida é mais barata e é coisa que se pode vender. Mas seu cavalo, como foi?

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 às 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 ares, olhei ao redor, e não conhecia o lugar onde estávamos. Tomei uma vereda que havia assim e aí tangendo o boi...

JOÃO GRILO O boi? Não era uma garrota?

CHICÓ Uma garrota e um boi.

JOÃO GRILO E você corria atrás do dois de uma vez?

CHICÓ, *irritado* Corria, é proibido?

JOÃO GRILO Não, mas eu me admiro é eles correrem tanto tempo juntos, sem me apertarem. Como foi isso?

CHICÓ Não sei, só sei que foi assim. Saí tangendo os bois e de repente avistei uma cidade. É uma história que eu não goste nem de contar.

JOÃO GRILO Conte, conte sempre, você está em casa.

CHICÓ Você sabe que eu comecei a correr da ribeira do Taperoá, na Paraíba. Pois bem, na entrada da rua perguntei a um homem onde estava e ele me disse que era Própria, de Sergipe.

JOÃO GRILO Sergipe, Chicó?

CHICÓ Sergipe, João. Eu tinha corrido até lá no meu cavalo. Só sendo bento mesmo.

JOÃO GRILO Mas Chicó, e o rio São Francisco?

CHICÓ Lá vem você com sua mania de pergunta, João.

JOÃO GRILO Claro, tenho que saber. Como foi que você passou?

CHICÓ Não sei, só sei que foi assim. Só podia estar seco nesse tempo, porque não me lembro quando passei...E nesse tempo todo o cavalo ali comigo, sem reclamar nada!

JOÃO GRILO Eu me admirava era se ele reclamasse.

CHICÓ É por causa dessas e de outras que eu não me admiro mais de nada, João. Cachorro bento, cavalo bento, tudo isso eu já vi.

(SUASSUNA, 2014, p.20-23)

É importante perceber que o “maravilhoso” não está acontecendo no momento da ação, mas é algo que Chicó diz já ter vivido e narra para o companheiro de forma confusa, típica de alguém que está improvisando um caso. Assim, fica evidente para o leitor/espectador que se trata de uma mentira inventada por Chicó.

Os casos “maravilhosos” de Chicó remetem a inúmeros folhetos que narram histórias de animais encantados. Chicó é, por excelência, a personagem que traz para a trama o encantamento, enquanto João Grilo é a âncora da realidade. Matos afirma que “o fantástico, entendido o termo como presença do insólito no real, tem espaço de pronto percebido nas histórias do cavalo bento, do peixe pescador e outras mais de Chicó” (MATOS, 1988, p. 210).

Para além das narrativas “maravilhosas” de Chico, o “maravilhoso” também está presente na cena do julgamento. Nessa cena, as personagens estão em um território desconhecido e se encontram com personagens que fazem parte de seu imaginário enquanto pessoas religiosas: Manuel (o Cristo), a Compadecida e o Diabo. O espaço extraterreno no qual tem lugar o julgamento é um espaço que provavelmente não terá sua veracidade contestada exatamente por estar consolidado no imaginário popular. É interessante perceber também que, uma vez que apenas João Grilo esteve nesse lugar “maravilhoso” e voltou para

narrar os fatos – ele é a única personagem que passou pela experiência do julgamento e ressuscitou –, não há outra personagem que tenha vivido uma experiência similar e possa contestar os fatos.

Ao voltar à vida, João Grilo não parece se lembrar do que aconteceu, teria sido um sonho? O leitor/espectador pode estar convencido de que o julgamento foi real, mas João lança dúvida em uma de suas falas quando não é capaz de explicar como teria sobrevivido depois de ser baleado: “ (...) Sei não, Chicó, acho que a bala pegou de raspão. Fiquei com a vista escura e quando acordei estava na rede e vocês iam me enterrar. (...)” (SUASSUNA, 2014, p. 168). Por essa explicação ser aceitável tendo em vista a religiosidade popular sertaneja, esse diálogo aproxima a cena do “maravilhoso instrumental” (TODOROV, 2010), em que as circunstâncias sobrenaturais podem ser explicadas. Estamos, portanto, diante de uma cena em que as personagens tiram apenas uma conclusão acerca do acontecimento por falta de conhecimento e o leitor/espectador – que acompanhou a cena do julgamento – tem duas opções de interpretação.

O “maravilhoso” está presente na dramaturgia suassuniana não como elemento central, mas desempenha uma importante função enquanto meio de resgate do imaginário popular nordestino. Esse imaginário popular sertanejo se assemelha em grande medida ao imaginário popular medieval que acreditava no milagre, no “maravilhoso religioso”, em animais fantásticos etc. Suassuna recupera algo que é, ao mesmo tempo, ancestral e atual para falar através das crenças de seu povo.

### 3. UM TEATRO DE RETALHOS: CAMINHOS DA DRAMATURGIA SUASSUNIANA

Para além dos aspectos relacionados à fábula e às personagens, o teatro de Ariano Suassuna apresenta uma estrutura formal que, ao se afastar da estrutura de um teatro absoluto e hermético, se lança à experimentação de uma forma mais aberta. Por isso, ao analisar a obra dramaturgica suassuniana, é interessante entender o contexto histórico em que ela está inserida e a que teorias teatrais se filia. Ariano Suassuna escreveu a maior parte de suas peças ao longo da década de 1950, período de consolidação do teatro moderno no Brasil. Essa dramaturgia está, portanto, em uma encruzilhada, entre as reminiscências do que foi o teatro absoluto e um teatro que se configura como moderno. Para a construção de uma análise do teatro suassuniano tendo em vista seu caráter rapsódico, é interessante conhecer a teoria de Sarrazac que apresenta o teatro rapsódico e suas facetas. A personagem e a voz rapsódicas são os mecanismos que reúnem as vozes e manifestações presentes na obra afim de impulsionar a engrenagem dramática e conectar a cena e o público através de seu caráter múltiplo.

#### 3.1. Ariano Suassuna e o teatro moderno

##### 3.1.1. *O moderno no teatro*

Para os fins desse estudo, é importante compreendermos as implicações do moderno no campo dramaturgico. O que hoje é postulado como modernidade teatral, foi um evento desencadeado pela crise do drama absoluto. Essa crise tem lugar porque os temas apresentados nas dramaturgias não cabem mais na estrutura formal hermética – que já havia ultrapassado séculos se pautando nos grandes moldes clássicos – vigente até o momento. Essa impossibilidade de representação e da desconexão entre forma e conteúdo origina uma crise do que era entendido até então como drama e das regras que orientavam essa arte tais como o palco (caixa de imagens) apartado do público, o diálogo como suporte fundamental, o tempo presente, a sobreposição entre sujeito e objeto, enfim um drama absoluto que tem seu fim em si mesmo.

A crise do drama não deve ser vista apenas como um evento isolado desencadeado durante o período em que se deu a crise do drama absoluto – um evento típico da modernidade – mas como um elemento inerente ao teatro, uma vez que as formas teatrais sempre estiveram em crise. A forma dramática, desde a antiguidade está em constante transformação – a extinção e a reconfiguração do coro, a caracterização das personagens, as reformulações do que se

entendia como tempo e espaço – uma vez que está intimamente ligada ao contexto histórico em que surge. Os estudos dramáticos da modernidade funcionaram como uma lente de aumento que possibilitou observar melhor esse movimento, e tornou-se então perceptível que, ao longo da história da dramaturgia, o evento recorrente é a constante mudança de paradigmas.

Tendo em vista a constatação dessa crise do drama, percebemos que as mudanças ocorridas no âmbito da modernização do teatro, longe de serem arbitrárias, foram simplesmente respostas aos anseios de uma sociedade em busca de uma arte que, além de ser capaz de retratar suas relações, fosse também capaz de estabelecer um espaço de diálogo entre a arte e a realidade do homem moderno. Sendo a sociedade moderna fragmentada e polifônica, o teatro caminha também nessa direção se tornando cada vez mais uma arte que agrega diferentes linguagens e manifestações. O teatro moderno parece se sentir pronto para dialogar abertamente com fontes e teorias anteriores – tanto para refutar quanto para endossar – tencionando criar algo novo no campo dramático.

Tendo em vista esse contexto, Sarrazac observa que “Se a forma dramática pode parecer deserdada no século XX, é que ela não se reproduz de maneira idêntica a um modelo pré-fixado.” (SARRAZAC, 2017, p. 243). O teatro moderno é um teatro que se abre a experimentações e, por isso, talvez seja visto como disforme, mas o que temos na verdade é um texto multiforme e agregador de manifestações artísticas, ideias e vozes diversas. É nesse cenário, de um teatro que se modifica e se abre para experimentações e diálogos com outras linguagens, que Ariano Suassuna escreve seus textos dramáticos, buscando sempre se conectar com o povo sertanejo e levar para o palco as manifestações e a literatura populares do sertão do Nordeste.

### *3.1.2. Um teatro moderno do Nordeste*

Quando falamos de teatro moderno nordestino, estamos falando sobretudo da cena teatral de Salvador e do Recife, essas capitais eram os polos teatrais do Nordeste e concentravam, portanto, a parcela mais significativa das produções dramáticas e das companhias teatrais entre as décadas de 1930 e 1960, para os fins dessa pesquisa vamos nos concentrar no teatro pernambucano. Podemos dizer que nessas primeiras décadas do século XX, nos palcos do Nordeste, a voz do sertão e das classes populares não era ouvida de forma satisfatória, era ainda um teatro que ora levava aos palcos as grandes peças estrangeiras, ora peças nacionais já consagradas. Esse teatro não permitia que o povo mais pobre se visse retratado no palco e não se preocupava, de forma geral, em provocar reflexões de cunho social ou político. Assim, era um teatro que se colocava à parte de sua época.

Procurando romper com esse cenário reinante no Nordeste, está o Teatro do Estudante de Pernambuco – TEP,<sup>43</sup> que ao ter sua direção assumida por Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna e outros intelectuais, abraça a missão de levar elementos da cultura popular sertaneja para o palco e difundir o teatro entre as classes mais pobres. O Teatro do Estudante de Pernambuco percebia a importância de integrar os artistas populares ao ofício teatral, e um dos exemplos é a criação no TEP de um departamento de bonecos sob a orientação do mamulengueiro Cheiroso. (SANTOS, 1999).

Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna, José Carlos Cavalcanti Borges, Aristóteles Soares, Isaac Gondim Filho, Aldomar Conrado, Osman Lins, Luiz Marinho, Rachel de Queiroz são alguns dos nomes de dramaturgos que se destacaram neste teatro nordestino da época, mas o nome que se consolidou como o mais significativo e, ainda hoje, é reconhecido como o principal autor teatral nordestino do teatro moderno é, sem dúvida, Ariano Suassuna.

Como já observamos anteriormente, Ariano Suassuna fez parte de companhias teatrais e, enquanto delas participava, escreveu a maior parte de suas obras dramáticas. Algumas das peças de Ariano foram escritas já pensando em uma encenação que seria construída pelo TEP, como é o caso de *Uma mulher vestida de sol* (1947) – primeira peça escrita por Suassuna para que o grupo teatral encenasse. Desse ponto de vista, pode-se dizer que a carreira dramática de Ariano Suassuna começou no TEP porque, por mais que o autor já houvesse assistido a muitas peças e lido outras tantas, foi nesse grupo teatral que se arriscou como escritor de textos para o teatro. Os primeiros textos que Suassuna escreveu eram direcionados para encenações com mamulengo e em 1948, o TEP foi responsável por levar pela primeira vez um texto de Suassuna para os palcos: *Cantam as harpas de São*.<sup>44</sup>

(...) o TEP estimulou, fundou e encenou as primeiras manifestações de uma dramaturgia nordestina, que representava o que a nossa tradição, os nossos contos e mitos, nosso romanceiro e nosso espírito populares têm de mais verdadeiro e profundo. (...) O TEP realizou um movimento artístico que alcançou quase todas as artes, sendo escola de autores, encenadores, cenógrafos, mas também de pintores, músicos, poetas, novelistas, estudiosos das tradições e artes do povo; criou uma editora e lançou livros. (BORBA FILHO apud LINS; VICTOR, 2007, p. 59)

O teatro proposto pelo TEP era então um teatro que integrava artes, o que favorecia de certo modo a modernização teatral porque criava um ambiente propício à experimentação de novas técnicas de escrita e encenação. Ariano Suassuna, apesar de não escrever seus textos para um grupo teatral que se alicerçava numa encenação baseada em tipos, escrevia quase que

<sup>43</sup> Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo404785/teatro-do-estudante-de-pernambuco>> Acesso em 12/05/2020.

<sup>44</sup> A peça *Cantam as harpas de São* posteriormente foi reescrita e recebeu o título de *O desertor de princesa*.

exclusivamente para um elenco conhecido. Então, mesmo que inconscientemente, talvez escrevesse pensando na distribuição de papéis e, sobretudo, como fica claro nas rubricas de suas peças, na encenação.

Depois de ter realizado suas primeiras experimentações como dramaturgo no TEP, foi com *Auto da Compadecida* (1955) que Ariano Suassuna alcançou o reconhecimento nos palcos do país. A primeira encenação da peça foi em 1956 no Recife e, no ano seguinte, já era encenada no Rio de Janeiro pelo Teatro do Adolescente de Pernambuco – TAP. Com o sucesso da peça na capital carioca, Hermilo Borba Filho – que estava em São Paulo na época – dirigiu uma apresentação do espetáculo em 1958 para o público paulistano com o Teatro Popular do Nordeste –TPN.<sup>45</sup> A partir daí, a peça foi encenada por outros grupos como o Teatro Paulista de Comédia e o Pequeno Teatro de Comédia e ganhou adaptações cinematográficas.<sup>46</sup>

A dramaturgia suassuniana é uma expressão da modernidade teatral porque é capaz de congrega linguagens, vozes e percepções que nas mãos de outros autores pareceriam dissonantes, mas nas de Suassuna se tornam singulares exatamente por essa característica agregadora.

Funde o dramaturgo, em seus trabalhos, duas tendências que se desenvolvem quase sempre isoladas em outros autores e consegue assim um enriquecimento maior da sua matéria-prima. Alia o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, a linguagem comum ao estilo terso, o regional ao universal. (MAGALDI, 2004, p. 236-237)

Ainda sobre esse ponto, Alberto Guzik observa que “(...) o fascínio que exerce a peça vem de sua multiplicidade de fontes, das personagens simples vivendo dilemas complexos.” (GUZIK, 2013b, p. 142). Em primeiro lugar, era um texto cômico bem escrito e com muitas referências a outros textos já consagrados e, em segundo, era uma peça que trazia um colorido diferente que só era encontrado no sertão, mas que, ainda assim, tratava de temas universais como a avareza, a hipocrisia, a pobreza e a morte. Suassuna afirma que “(...) os problemas fundamentais do homem estão lá. E o homem é igual em qualquer canto, em qualquer época. O que varia são as circunstâncias através das quais cada comunidade realiza o humano.” (SUASSUNA, 2000, p. 26). Temos nessa dramaturgia, portanto, homens simples vivendo os

<sup>45</sup>Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento395738/auto-da-compadecida>> Acesso em 11/05/2020.

<sup>46</sup> A primeira adaptação cinematográfica da peça *Auto da Compadecida* foi realizada em 1969 e intitulada *A Compadecida*, o roteiro foi escrito por Ariano Suassuna e o filme foi dirigido por Jorge Jonas. O elenco dessa primeira adaptação contou com Regina Duarte no papel da Compadecida, Antônio Fagundes como Chicó e Armando Bógus representando João Grilo. A segunda adaptação, *Os trapalhões no Auto da Compadecida*, data de 1987 e, além do grupo humorístico *Os trapalhões*, conta como a presença de Raul Cortez no papel do Major Antônio Moraes. A terceira e mais conhecida adaptação foi realizada entre 1999 e 2000 sendo primeiro exibida como minissérie e, posteriormente, como longa.

grandes dilemas universais. Por mais que o retrato apresentado pela peça não fosse de uma classe popular urbana, era um retrato dos problemas enfrentados tanto por essa classe quanto pelo povo sertanejo. Talvez isso explique, em parte, o motivo pelo qual, mesmo sendo uma dramaturgia que apresentava uma construção aparentemente diferente do que era feito no eixo Rio-São Paulo, o teatro de Ariano Suassuna tenha alcançado sucesso de público e de crítica.

Entre os escritores com os quais Ariano Suassuna entrou em contato no início de sua carreira literária, Hermilo Borba merece destaque porque foi muito importante na formação de Suassuna como dramaturgo, foi ele quem primeiro apresentou ao escritor paraibano a obra de Federico García Lorca, dramaturgo espanhol que exerceria grande influência na criação da obra dramaturgicamente suassuniana.

Uma dramaturgia universal parece ter sido o objetivo de Ariano Suassuna desde o início de sua carreira teatral. De cada dramaturgo erudito que lhe era apresentado, ele procura extrair algo que pudesse ser encaixado na sua escrita. Mas essa escrita inicial de Suassuna, se apoiada nessas diversas obras sem uma reflexão profunda acerca do popular nordestino, corria o risco de se tornar um mosaico de citações de escritores canônicos sem, contudo, alcançar o objetivo de retratar a cultura e a literatura popular sertaneja. Ou corria também, o risco de retratá-la de forma caricata.

Suassuna se dá conta de que esse caminho o afastava do sertão nordestino e, apesar de reconhecer a genialidade de Ibsen, não pode se inspirar nele para escrever, era uma realidade muito afastada da sua existência sertaneja. Mais tarde, Suassuna descobriu no teatro espanhol, em Federico García Lorca, a inspiração que não havia sido capaz de encontrar em Ibsen. Nesse caso, a Espanha de Lorca se mostrou mais próxima do sertão nordestino que a Noruega de Ibsen. Em Lorca, Ariano Suassuna encontrou a tradição popular que coincidia com seu projeto. Apesar de Lorca escrever tragédias ambientadas na Andaluzia e Suassuna concentrar sua escrita em comédias ambientadas no sertão da Paraíba, esse fato não impediu que as escritas convergissem para o ponto comum da cultura popular e do folclore (SUASSUNA, 2008).

Se o teatro suassuniano não rompe totalmente com o teatro que já era feito no Brasil na década de 1950, podemos observar que ele traz para o cenário teatral personagens que se aproximam da tradição cômica, a exemplo do pícaro, o avarento, a mocinha ingênua, a mulher sedutora, o valentão etc., e os aproxima à realidade popular brasileira com nomes, intrigas, modo de falar. Enfim, a caracterização como um todo tem um colorido local que permite que o sertanejo se identifique com essas personagens. Sábato Magaldi apresenta *Auto da Compadecida* da seguinte forma:

A matéria de *A Compadecida* é o folclore, enquanto o autor reuniu no texto, segundo indicam as epígrafes, a intervenção de Maria por uma alma, a história do enterro de um cachorro e a de um cavalo que defecava dinheiro (transposto na peça em gato), todas pertencentes ao romancista, anônimo. Fundindo elementos tão díspares, para estabelecer um entrecho sólido, unificado pelas peripécias da personagem também popular que é João Grilo, conseguiu o autor o solto para a obra sem fronteiras, que é dada pela inscrição dos valores particulares numa ordem maior, vinda, no caso, das tradições medievais. Aborrecendo o autor o teatro moderno, dessorado na disciplina intelectualista, *A Compadecida* bebe seus efeitos em recursos primitivos, até na encenação de um julgamento no outro mundo. Aproxima-se o texto dos autores vicentinos ou dos “milagres” mais antigos da Nossa Senhora, e, contrastando com o sabor arcaico, dá ao diálogo a espontaneidade da improvisação e à estrutura dramática a ideia de que é algo que se constrói à vista do público, para só no final sentir-se a solidez arquitetônica. (MAGALDI, 2004, p. 237-238)

Quando Magaldi diz que Ariano Suassuna aborrece o teatro moderno, deve-se aí ter cautela. Ariano Suassuna dialoga com tradições anteriores ao teatro moderno como o teatro medieval e a *commedia dell'arte*, e, apesar de não se aliar a algumas tendências do teatro moderno como o teatro político e formas teatrais vanguardistas, ainda assim, absorveu tendências da modernidade para escrever suas obras dramáticas, como a quebra da quarta parede e a contraposição entre sujeito e objeto que são uma constante nas peças objeto desse estudo.

A dramaturgia de Ariano Suassuna e de seus contemporâneos fundou no Nordeste uma forma de fazer teatro que ainda se perpetua na atualidade. Foi nessa época de efervescência teatral que um grupo de intelectuais, em sua maioria membros de companhias teatrais, fundou o curso de teatro da UFPE. A partir das propostas do teatro moderno, os dramaturgos passaram a ter como uma pauta importante falar da realidade sertaneja através de uma ótica popular. Sendo a dramaturgia suassuniana uma das que mais se destacou no teatro nordestino à época do teatro moderno e a que atualmente é vista como a mais expressiva desse teatro, ela passou a representar para as novas gerações teatrais um marco temporal, uma espécie de totem. O teatro de Ariano Suassuna termina então por se configurar como moderno por sua estrutura formal e pelos temas que aborda, sertanejo por ter como base a cultura popular do sertão e universal, por trazer no texto temas e discussões universais e atemporais. Ariano Suassuna se torna uma ponte que liga, através de suas obras, o Brasil mítico de origens medievais com o Brasil do século XX.

### **3.2. O rapsódico na dramaturgia suassuniana**

#### *3.2.1. Antes de rapsódico, épico*

Um dos principais pontos dessa dissertação é entender o dramaturgo Ariano Suassuna como rapsodo nordestino, aquele que – depois de recolher as histórias de seu povo – reconta-

as pelas vias do teatro. A análise da rapsódia em seu teatro é importante porque permite construir uma ligação entre técnicas de escrita dramaturgica da antiguidade e formas de construção teatral da modernidade brasileira. Mas antes de elaborarmos uma percepção sobre o teatro rapsódico, é importante que tenhamos em mente que esse teatro tem sua origem na reunião de formas teatrais que já estavam presentes no teatro antes do surgimento do teatro moderno, tal como a epicização do drama. Sendo assim, é importante analisar esse recurso – que é muito expressivo na dramaturgia suassuniana – para, depois, alcançar o teatro rapsódico.

A epicização teatral, que esteve presente no campo dramaturgico desde a antiguidade grega que contava com a presença de um coro, passou pelo teatro grego através do coro, prólogo e epílogo, do teatro shakespeariano com personagens que narravam e quebravam a quarta parede para dialogar diretamente como o público e, tendo se reconfigurado, alcançou o teatro moderno. Pavis observa que

Um teatro épico – ou pelo menos um teatro que contém momentos épicos – já existe na Idade Média (para os mistérios e suas cenas simultâneas). O coro da tragédia grega, que desapareceu pouco a pouco, revela que, mesmo na origem, o teatro recitava e dizia a ação em vez de encarná-la e figurá-la a partir do momento em que houve diálogos entre pelo menos dois protagonistas. Do mesmo modo, os prólogos, interrupções, epílogos, relatos de mensageiros são igualmente restos do épico na forma dramática, meios para deixar adivinhar quem está falando e a quem ele se dirige. (PAVIS, 2008, p.130)

Parece haver uma diferença fundamental entre a construção desse épico da Antiguidade e da Idade Média e o épico que encontramos na modernidade. O épico antigo é um resto que não parece ter sido incorporado ao texto teatral na impossibilidade de construí-lo apenas com recursos e elementos estritamente dramáticos, o épico da modernidade parece ser agregado ao texto dramático como um recurso intencional com vistas a ser utilizado como um elemento desencadeador da crítica do leitor/espectador através do prólogo e epílogo, da personagem narradora, da interação direta com o público, de comentários e interrupções. A presença do elemento épico no teatro significa a possibilidade de lançar um olhar objetivo sob a personagem e a criação de um distanciamento entre o palco e o público que proporcionaria a oportunidade de reflexão para o espectador. Nas peças *Auto da compadecida* e *A pena e a lei*, as personagens responsáveis pela narração da história são detentoras de uma visão mais ampla em relação às outras personagens ao longo de toda a ação. Por conseguinte, elas são capazes de realizar antecipações e comentários, principalmente durante os entreatos.<sup>47</sup> Esses entreatos são espaços

---

<sup>47</sup> Os entreatos não foram assim categorizados por Suassuna, essa nomenclatura foi adotada para facilitar o estudo. O que aqui chamamos de entreato é a junção do final de um ato e do início de outro quando as personagens envolvidas na história ainda não estão presentes e quem fala são os narradores.

na dramaturgia que promovem o distanciamento identificado por Peter Szondi como uma das marcas de um teatro epicizado.

O jogo cênico como um todo pode ser distanciado mediante prólogo, prelúdio ou projeção de títulos. Como algo explicitamente apresentado, ele não tem mais o caráter absoluto que possuía o drama e passa a referir-se ao momento, agora posto a descoberto, da “apresentação” – na qualidade de seu objeto. (SZONDI, 2015, p. 118)

Outro elemento apontado por Szondi como manifestação da epicidade de uma peça é a projeção de títulos, que termina por antecipar a ação e criar certa expectativa no leitor/espectador. Esse recurso se faz presente em *A pena e a lei*, quando as personagens narradoras Cheiroso e Cheirosa apresentam, antes do início de cada ato, seus títulos.

É importante observarmos que a inserção do elemento épico no teatro não faz com que ele deixe de ser uma forma dramática, apenas permite que essa forma se expanda para comportar outros elementos e linguagens.

Epicizar o teatro, portanto, não é transformá-lo em epopeia ou romance, nem torná-lo puramente épico, mas incorporar-lhe elementos épicos no mesmo grau que lhe incorporamos tradicionalmente elementos dramáticos ou líricos. Logo, a epicização (ou epização, segundo o modelo do alemão *Episierung*) implica o desenvolvimento da narrativa sem ser uma simples narrativização do drama. (BARBOLOSI, PLANA, 2012, p. 77)

Ainda sobre a epicização do drama, Matos, ao comentar sobre as peças cômicas longas de Suassuna, observa que “as peças maiores rompem com a ‘pureza’ dos gêneros defendida pelos clássicos e se inscrevem na vanguarda do palco moderno” (MATOS, 1988, p. 83). A epicização do teatro, que rompe com a pureza dos gêneros, se aproxima da classificação de “romantização” proposta por Bakhtin.

A “romantização” da literatura não significa a aplicação aos demais gêneros do cânone de um gênero que não é o seu. Pois o romance não possui qualquer cânone! Por sua própria natureza, ele é acanônico, completamente flexível. É um gênero que se procura eternamente, se analisa, reconsidera todas as suas formas adquiridas [...] Também a “romantização” dos demais gêneros não significa sua submissão a cânones que não são seus. Ao contrário, trata-se de uma libertação de tudo o que é convencional, necrosado, pomposo, amorfo, de tudo o que freia a sua evolução e os transforma em estilização de formas decrépitas. (BAKHTIN apud SARRAZAC, 2017, p. 255-256)

Essa romantização apresentada por Bakhtin se aproxima dos recursos presentes no teatro suassuniano tais como a presença de prólogo e de personagens narradoras e a projeção de títulos, que são originalmente características do gênero romance. Lígia Vassallo corrobora essa ideia de teatro épico apresentada por Pavis anteriormente ao observar que

A base épica de Suassuna não decorre de Claudel ou de Brecht, mas de fonte imediata (regional) e mediata ou livresca: das formas do teatro ocidental, desde a comédia de

Plauto às manifestações medievais, quinhentistas e seiscentistas, como o mistério, o milagre, a moralidade, a farsa, o auto vicentino, a comédia italiana e o auto sacramental, todas marcadas pelo cunho épico. A dramaturgia de Suassuna obedece principalmente aos moldes medievais, portanto, além de épica, entrecruza as oposições entre religioso e profano com as de sério e cômico. (VASSALLO, 1993, p. 31-32)

Desse ponto de vista, estamos analisando um teatro fundamentado em uma base épica medieval que, ao unir essa base épica a outras manifestações como a comédia italiana, a farsa e a outras linguagens acaba por se configurar como uma forma teatral múltipla e híbrida, portanto rapsódica. Nesse contexto, o teatro idealizado por Suassuna propõe a construção de uma voz que seja representação do coletivo, que se fundamenta na utilização da lenda nacional, do passado como fonte de sabedoria para o futuro, tal como eram vistos os contos maravilhosos, as lendas e os mitos pelos antigos. Ariano Suassuna diz o seguinte: “Eu tenho a maior convicção de que, com elementos da chamada arte arcaica, a gente pode fazer uma arte que se projeta até para o futuro” (SUASSUNA, 2000, p. 25). Nos textos suassunianos há uma retomada do “mundo dos pais”, da tradição, da ancestralidade, em consonância com o que Bakhtin já havia dito sobre o discurso épico:

O discurso épico é enunciado sob a forma de lenda. O mundo épico do passado absoluto, por sua própria natureza, é inacessível à experiência individual e não admite pontos de vista e apreciações pessoais. Não se pode vê-lo, senti-lo, tocá-lo, não pode ser considerado sob nenhum ponto de vista, não se pode experimentá-lo, analisá-lo, mostrá-lo ou penetrar suas entranhas. Ele é dado somente enquanto lenda, sagrada e peremptória, que envolve uma apreciação universal e exige uma atitude de reverência para consigo. (BAKHTIN 2002, p. 408)

O traço épico se destaca na conformação rapsódica presente na dramaturgia de Ariano Suassuna através de um rapsodo – sendo o rapsodo aquele que organiza as estruturas do drama – que retorna como uma figura eminente na reformulação dos mecanismos teatrais e agrega as linguagens presentes na peça. O rapsodo é responsável por potencializar, nas peças suassunianas, a linguagem metateatral uma vez que a presença de uma voz diferente da voz das personagens aponta para discussões acerca da construção o próprio texto. Na peça *A pena e a lei*, nos deparamos com um recuso que se assemelha à uma peça dentro da peça<sup>48</sup> e com uma discussão sobre o fazer teatral através das personagens narradoras. Essa construção potencializa uma reflexão sobre a arte dramática no próprio texto e no palco uma vez que o leitor/espectador acompanha Cheiroso, uma personagem que desempenha o papel de diretor. O leitor/espectador é incluído nessa tentativa de pensar o teatro a partir do momento em que a

---

<sup>48</sup> “Tipo de peça ou representação que tem por assunto a representação de uma peça de teatro: o público externo assiste a uma representação no interior da qual um público de atores também assiste a uma representação.” (PAVIS, 2008, p. 385)

quarta parede se torna menos maciça e um diálogo é estabelecido. Para tanto, devemos ter a figura do rapsodo, a personagem rapsódica e a voz rapsódica como engrenagens principais do teatro rapsódico.

### 3.2.2. *O rapsodo revisitado*

A palavra *rapsodo*,<sup>49</sup> com a qual nos propomos a investir Ariano Suassuna, remonta à antiguidade, época em que a literatura era essencialmente falada e as narrativas eram passadas de geração em geração, de forma coletiva e oral. Em praças, teatros, feiras e outros lugares públicos, o povo se reunia para ouvir os *aedos* e os *rapsodos* que percorriam as cidades e povoados narrando grandes feitos heroicos, comédias, histórias míticas etc. As narrativas eram adaptadas de acordo com o público, assim, uma mesma história era contada de diferentes formas em lugares diferentes através do acréscimo de um episódio, da ênfase em um verso em lugar de outro, da inclusão ou exclusão de personagens etc. (MATTOSO, 2008)

Para entendermos Ariano Suassuna como rapsodo e sua dramaturgia como rapsódica, é necessário retornar então à Grécia da antiguidade: “Na Grécia e Roma antigas esteve a arte em constante comunhão com o Povo. A história apresenta Homero como figura muito popular. Teria sido ao fim da vida um rapsodo, já cego, a andar de cidade em cidade recitando versos” (MATOS, 1988, p. 32-33). Suassuna não vai ele próprio de cidade em cidade, mas seus textos e espetáculos percorrem os mais diversos espaços disseminando as histórias e a cultura do sertão nordestino. O teatro suassuniano busca reconstruir essa comunhão entre a arte e o povo que existia na antiguidade.

Como na cultura grega a literatura era transmitida de forma oral ao povo por meio de cantadores, para os fins desse estudo, vamos considerar inicialmente duas categorias de cantadores da antiguidade: os *aedos* e os *rapsodos*. Os *aedos* eram poetas que recitavam para o povo textos autorais, podendo realizar a cada performance modificações e adaptações; já os *rapsodos* eram cantadores que decoravam o texto de outrem e transmitiam palavra por palavra buscando não alterar o texto prévio. (MATTOSO, 2008). O que liga esses dois tipos de artistas, é a transmissão da narrativa de forma oral para o povo.

Ariano Suassuna se aproximaria da figura do aedo por ser o criador do texto, mas se aproximaria também do rapsodo por criar textos que reúnem traços de outros textos preexistentes. Aqui escolhemos nomear Suassuna como rapsodo por caracterizarmos suas

---

<sup>49</sup> Rapsodo do grego *rhapsodós*, na definição do dicionário Aurélio é: 1 Na Grécia antiga, cantor ambulante de rapsódias: “Para d’Annunzio, qualquer credence de camponeses da sua terra não é inferior às lendas que os rapsodos gregos iam cantarolando pelas ilhas do Egeu” (Agrisino Grieco, Estrangeiros, p. 234). 2 Poeta, vete, aedo. Segundo Aurélio, *aedo* seria um sinônimo de rapsodo.

peças como textos rapsódicos, nomenclatura já consagrada pela literatura dramática e porque, na contemporaneidade, as palavras ‘aedo’ e ‘rapsodo’ parecem convergir para um mesmo significado. Reconhecemos que Ariano Suassuna seria, a um só tempo, a junção do aedo e do rapsodo. Para evitar equívocos, nessa pesquisa a palavra ‘rapsodo’ reunirá tanto a ideia de rapsodo quanto a de aedo de acordo com as teorizações propostas por Sarrazac.

O rapsodo que participa do teatro, aquele apresentado pela teoria sarrazaquiana, concentra em si a essência da modernidade e da experimentação. O autor acredita que a voz do rapsodo – banida do drama durante um certo período de tempo, por sua ideia de impureza incompatível com a tragédia – retorna ao teatro moderno sutilmente, mas potencializada; o rapsodo moderno, mesmo que algumas vezes invisível, é onipresente.

Vinte e cinco séculos depois que a voz do aedo se estilhaçou, refazemos a conta dos pedaços e constatamos que, nos teatros moderno e contemporâneo, alguns desses pedaços não correspondem a personagens individuados. Incontestavelmente, nessa distribuição da voz do aedo, do rapsodo, subsiste *um resto*. Um resto no próprio seio do texto dramático e da representação teatral moderna, da voz do rapsodo. (SARRAZAC, 2017, p. 239)

Ainda segundo o pensamento de Sarrazac (2017), a modernidade ressuscita o rapsodo para que ele guie o drama a uma experiência que converse diretamente com o homem e com a sociedade modernos, uma vez que a polifonia característica do campo dramaturgic pressupõe a necessidade de uma figura que a organize e sintetize. Portanto, no drama, o rapsodo parece ser a figura que tem a incumbência de orientar essas vozes, conduzindo o jogo cênico.

Sarrazac observa que a interferência de apregoadores ou narradores parece ser a forma mais objetiva de evidenciar a presença da rapsódia no drama. Mais uma vez fica claro aqui que a rapsódica não pressupõe desordem, mas um texto que é capaz de comportar inúmeras manifestações formais.

A intervenção do princípio rapsódico no drama é bastante variável: ela se conjuga de várias maneiras. A mais evidente e a mais objetiva é a dos coros ou anunciadores, cujas falas ao público vão escandir o desenvolvimento da fábula, não sem nela introduzir algumas turbulências. (SARRAZAC, 2017, p. 261)

Um dos elementos que pode exemplificar essa intervenção rapsódica da qual fala o autor é o próprio rapsodo, uma figura plástica – tal como a própria dramaturgia rapsódica –, que pode se apresentar de inúmeras formas no drama.

A figura do rapsodo conhece, no drama moderno e contemporâneo, múltiplas metamorfoses. Às vezes um pregoeiro, às vezes uma didascália sendo expressa por meio de um teatro de vozes, às vezes uma personagem-rapsodo, podendo ainda assumir um papel mais abstrato de “operador”, no sentido de Mallarmé. Para este, o autor se projeta em “operador”, quer dizer, para retomar uma fórmula de Alice Folco,

em “alguém que sabe perceber as equações do real e reproduzi-las artificialmente (e não mimeticamente) no laboratório de sua obra”. (SARRAZAC, 2017, p. 271)

Sarrazac aponta para um narrador-rapsodo que exerce, além da função narrativa, também a função de comentarista e crítico, o autor observa ainda que

O que impressiona na intervenção do rapsodo é que ela é marginal, em relação a intervenção massiva das personagens, e, no entanto, decisiva não apenas quanto à construção do relato, mas também, e sobretudo, porque carrega um comentário sobre a ação, e assim convida o espectador a se interrogar, conforme o desejo brechtiano, sobre os “porquês” da ação. (SARRAZAC, 2017, p. 262)

O rapsodo não apenas interfere na fábula ao realizar comentários sobre o enredo, interfere também na forma dramática, uma vez que provoca uma descontinuidade da estrutura da peça. Sarrazac (2017) aponta para essa descontinuidade como um espaço de pausa, espaço esse que é utilizado para analisar as ações e o desenvolvimento do drama. Tendo como base as colocações propostas por Sarrazac, observamos que a dramaturgia suassuniana apresenta esse espaço de reflexão e análise. O entreato parece ser, apesar de ao longo de todo o texto existirem momentos de reflexão e quebra, o espaço que convoca com mais intensidade leitor/espectador para um movimento crítico em relação ao drama.

### 3.2.3. *Traços rapsódicos na dramaturgia suassuniana*

Tendo analisado a figura do rapsodo, passamos agora à análise da rapsódia como recurso para a construção do texto teatral rapsódico. A ideia de rapsódia no teatro nos remete instantaneamente à forma, mas o conteúdo não deve ser excluído da análise jamais. No campo dos estudos dramáticos, a rapsódia é um

Conceito criado e desenvolvido por Jean-Pierre Sarrazac em *O futuro do drama*, no início dos anos 1980, a rapsódia corresponde ao gesto do rapsodo, do “autor-rapsodo”, que, no sentido etimológico literal – *rhypstein* significa “costurar” –, “costura ou ajusta cânticos”. Através da figura emblemática do rapsodo, que se assemelha igualmente à do “costurador de *lais*” medieval – reunindo o que previamente rasgou e despedaçando imediatamente o que acaba de juntar –, a noção de rapsódia aparece, portanto, ligada de saída ao domínio épico: o dos cantos e da narração homéricas, ao mesmo tempo que a procedimentos de escrita tais como a montagem, a hibridização, a colagem, a coralidade. Situada na origem de um gesto de criação poética, bem como na confluência dos principais dados do drama moderno, a rapsódia afirma-se como um conceito transversal importante, que se declina em uma série de termos operatórios, desembocando na constituição de uma verdadeira constelação rapsódica. (...) As características da rapsódia, tais como Jean-Pierre Sarrazac as formula, são ao mesmo tempo “recusa do ‘belo animal’ aristotélico, caleidoscópio dos modos dramático, épico, lírico, inversão constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e épica (ou visionária)”. (HERSANT; NAUGRETTE, 2012, p. 152-153)

Sarrazac apresenta como características essenciais da rapsódia dramatúrgica a recusa do drama absoluto e, por conseguinte, a construção de um texto que apresente uma forma mais aberta, uma forma híbrida que comporte a interseção entre o dramático, o lírico e o épico; combinações entre o trágico e o cômico; aceitação de formas externas ao drama e, sobretudo uma voz que congregue esses elementos.

Seguindo essa linha de pensamento, podemos dizer que o teatro é uma arte essencialmente rapsódica porque, desde a antiguidade, é híbrido e recorre a fontes distintas como lendas, mitos, canções, personagens históricas, poemas, formas narrativas etc. Sarrazac pontua que “(...) o drama, em suas origens, era bem pouco aristotélico, e, sobretudo, não era *uniformemente dramático*.” (SARRAZAC, 2017, p. 249). O estudo do drama rapsódico nada mais é que o reconhecimento desse hibridismo que sempre esteve presente na construção do teatro, mas que parece aparecer com mais expressividade em algumas obras dramatúrgicas.

Sendo a dramaturgia suassuniana intertextual e híbrida, uma vez que congrega diversas vozes, podemos dizer que se faz espaço propício para a manifestação do rapsódico e é, em certa instância, um texto palimpséstico porque cita textos anteriores. É interessante perceber que, quando estamos diante de um texto que cita outro – se o segundo texto é minimamente ‘fiel’ ao primeiro –, somos imediatamente remetidos a esse texto anterior: temos nesse caso um texto palimpséstico. No caso do teatro suassuniano, podemos observar que o leitor/espectador que conheça previamente os folhetos de cordel ou narrativas das quais Ariano Suassuna se vale para construir seus textos, ao ler ou assistir à peça, imediatamente será remetido a esse texto popular anterior. Gérard Genette explica o que seria um palimpsesto:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2010, p. 9)

O mesmo autor observa ainda que “(...) toda citação já é paródica” (GENETTE, 2010, p. 35). Desse ponto de vista, o teatro suassuniano é inegavelmente paródico, palimpséstico e se abre para uma infinidade de outras classificações, sendo sobretudo, um teatro rapsódico construído sobre uma base popular. Quando lemos um texto suassuniano, ouvimos vozes do teatro medieval, do teatro italiano, dos folgedos populares do Brasil etc.

As personagens de *Auto da Compadecida* e *A pena e a lei* possuem uma dimensão plural, podendo ser caracterizadas como sujeitos rapsódicos, livres para falar no e do drama, dialogando com a multiplicidade de vozes e temas propostos pela modernidade. O teatro rapsódico que aqui discutimos não é um teatro sem forma, mas um teatro que expande suas fronteiras e arranja dentro de si inúmeras formas. Como já foi observado, a voz que ouvimos no teatro suassuniano é um coro que reúne inúmeras vozes: a do povo, a de autores populares de cordel, a de cantadores e repentistas, a da Igreja, a de obras literárias canônicas, a do próprio dramaturgo. Juntas se tornam o que chamamos aqui de voz rapsódica.

Aliado a seu caráter rapsódico, o teatro suassuniano possui também uma linguagem universal que é capaz de dialogar com diversas tradições sem perder a essência nordestina e regional, que é característica marcante de seus textos. Dessa perspectiva, não temos apenas um rapsodo nordestino, temos um texto que sobrevive ao seu autor e assegura a sobrevivência dessa voz nordestina popular, a sobrevivência da memória coletiva.

#### 3.2.4. *A personagem e a voz rapsódicas*

Analisar a personagem rapsódica não é uma tarefa simples, primeiro porque é um recurso dramaturgicamente sobre o qual os estudos são relativamente recentes e, segundo, por seu caráter múltiplo e maleável. Ao analisarmos a presença rapsódica no teatro, estamos diante de um mecanismo dramaturgicamente que parece autônomo e que estará sempre empenhada em costurar as cenas, atos e quadros que compõem o drama, uma vez que esse é seu papel.

Jean-Pierre Sarrazac apresenta o rapsodo no drama moderno e contemporâneo como uma figura múltipla e sujeita a metamorfoses e, ao apontar para as muitas formas de manifestações possíveis para essa personagem, cita – entre outros exemplos – o pregoeiro e a personagem-rapsodo (SARRAZAC, 2017), toda essa gama de variações característica da presença dessa personagem torna quase impossível construir uma definição que apresente uma delimitação clara de quem possa ser ou como deva se comportar essa personagem em todas as ocasiões em que se apresenta. Sendo assim, parece mais eficiente analisar essa personagem de acordo com a forma com a qual ela se manifesta nos textos dramaturgicamente em estudo e, a partir dessa observação buscar delimitar algumas de suas características.

Nas peças suassunianas, encontramos o que parece ser a junção de uma espécie de pregoeiro (principalmente quando observamos as personagens narradoras que se aproximam do circo e do teatro popular de rua) com a personagem-rapsodo descrita por Sarrazac, a essa

junção escolhemos nomear nesse estudo personagem rapsódica.<sup>50</sup> A personagem rapsódica é aquela que, através de suas intervenções ao longo da peça, convida o leitor/espectador a adentrar ao universo dramatúrgico enquanto, em um movimento que parece inverso, reúne elementos que não fazem parte desse universo – tais como a linguagem metateatral – no corpo do drama. Essa personagem termina por se tornar então uma espécie de ponte entre o público e o drama e o drama e o mundo.

Em *Auto da Compadecida* e *A pena e a lei*, as personagens rapsódicas se revelam através de narradores, anunciadores, comentadores, etc. Essas personagens estão investidas de uma caracterização que já as identifica como engrenagens que conectam o espetáculo ao público: na peça de 1955 temos um palhaço e João Grilo e na peça de 1959 temos o dono de um mamulengo, sua assistente e Benedito. Observando as ações dessas personagens rapsódicas ao longo do desenvolvimento do drama, é possível identificar em que medida as peças suassunianas se aproximam da teoria sarrazaquiana e em que medida essas personagens apresentam convergências entre si e entre os dois textos teatrais do autor paraibano.

A voz rapsódica parece ser a categoria mais essencial e mais abrangente do teatro rapsódico, talvez por isso, delimitar esse conceito não seja uma empreitada simples. Sarrazac apresenta a voz rapsódica, a essência do drama rapsódico, como “(...) Uma voz anterior à do autor. Voz que retoma a oralidade das origens. Voz do rapsodo, que retorna, que se imiscui na ficção” (SARRAZAC, 2017, p. 257). Mas o que seria essa voz que vem do passado, das origens, e o que carregaria consigo? Essa voz originada na antiguidade, ao percorrer um caminho desde essa matéria oral antiga até modernidade, a voz rapsódica parece se apropriar e se investir de elementos, rastros e resquício de diversas vozes, épocas, culturas e manifestações que encontra durante esse percurso. Desse ponto de vista, a voz rapsódica que encontramos na modernidade é uma voz que remonta tanto às origens quanto ao presente, se tornando uma voz híbrida.

A ideia de voz rapsódica, nesse contexto, dialoga diretamente com a formulação da dramaturgia aqui estudada, uma vez que o teatro de Ariano Suassuna está associado à oralidade e às origens da cultura popular sertaneja e se apropria de recursos que estiveram presentes no teatro de diferentes períodos históricos, elementos do teatro religioso medieval, da *commedia dell'arte*, do palco shakespeariano, dos teatros populares de rua, etc. O texto teatral suassuniano, por meio de todos os elementos da cultura popular costurados ao drama, busca a

---

<sup>50</sup> Optamos pelo termo personagem rapsódica porque parece ser uma classificação mais abrangente e que engloba os outros sentidos que serão somados à ideia sarrazaquiana de personagem-rapsodo.

reconstrução da comunhão com o popular que existia na antiguidade. Suassuna se preocupa em criar um texto que seja universalmente legível e inteligível para proporcionar uma comunhão entre o povo e a arte.

A voz rapsódica parece ser uma espécie de entidade que insiste em não se corporificar em uma ou outra personagem, mas que a todo momento se manifesta no drama reafirmando sua presença. Como essa voz ancestral não se limita a uma única personagem, é difícil demarcar seus limites, assim sendo, podemos dizer que nem mesmo o drama é capaz de conter essa voz que é anterior ao próprio dramaturgo e, conseqüentemente anterior ao texto dramático. Sarrazac observa que

Que voz é essa, de qualquer forma *a mais*, que se faz ouvir não *sobre*, mas antes *ao lado* das personagens? Não a do autor, no sentido de *auctoritas*. (...) Uma voz anterior à do autor. Voz que remonta à oralidade das origens. Voz do *rapsodo*, que retorna, que se imiscui na ficção. (SARRAZAC, 2017, p. 257)

Sarrazac aponta para uma voz que retorna de uma tradição anterior e se integra do drama de tal forma que, ao invés de revesti-lo ou se tornar um elemento à parte, se torna parte essencial do texto dramático. Nesse contexto, a voz e as personagens rapsódicas são importantes objetos de análise quando se trata do estudo de um teatro rapsódico porque é por meio dessas manifestações que o rapsódico se faz visível.

#### 4. DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL<sup>51</sup>

Há uma mentira com asas e uma mentira com chifres e rabo  
 Há uma mentira de Deus e outra do diabo  
 Ariano Suassuna<sup>52</sup>

O presente capítulo se dedica à leitura e à análise dos textos dramáticos *Auto da Compadecida* (1955) e *A pena e a lei* (1959)<sup>53</sup>, tendo como base os conceitos teóricos discutidos no capítulo anterior. Dentre as seis peças longas – são chamadas peças longas as peças divididas em três atos – de Ariano Suassuna, essas duas aqui elencadas são as que mais se assemelham entre si: ambas contam com personagens narradoras, possuem entreatos, têm o episódio do julgamento das almas no terceiro ato, dentre outros aspectos. Além de apresentarem essa série de convergências tanto na fábula quanto na forma, são os dois textos dramáticos suassunianos que mais se aproximam, em nosso entendimento, de um teatro rapsódico.

O teatro rapsódico que aqui analisamos é um teatro que se configura como rapsódico por unir o dramático característico do gênero peça teatral por excelência a outras manifestações e gêneros presentes nas peças em questão. Essa análise será, portanto, focada sobretudo nesse aspecto híbrido dos textos dramáticos suassunianos e nos entrelaçamentos entre linguagens que daí decorrem.

Nas duas peças, nos deparamos com personagens narradoras que atuam também como apresentadores e até mesmo se desdobram em outras personagens: elas são as que aqui chamamos de personagens rapsódicas porque, ao longo da peça, realizam comentários que podem ser de ações presentes ou também se estender a retrospectões e antecipações. Essas antecipações e retrospectões permitem que o leitor/espectador se atente para a estrutura formal da peça e perceba o desvelamento das engrenagens do drama e construa seu ponto de vista sobre as ações teatrais (SARRAZAC, 2017). Quando nos detemos nas falas do Palhaço e de Cheiroso, parece que a peça está sendo montada no momento mesmo da ação, já que essas

<sup>51</sup> Esse título foi inspirado no título de um filme homônimo do cineasta carioca Glauber Rocha.

<sup>52</sup> Fala de Ariano Suassuna retirada de uma aula espetáculo ministrada no Teatro Nacional de Brasília em junho de 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=QahBKz9Jz5Y/>> Acesso em 21/02/2020.

<sup>53</sup> É interessante perceber que, no universo literário suassuniano, as peças teatrais – em sua maioria escritas na década de 1950 – serviram como ponto de partida para o que viria a ser a literatura proposta pelo Movimento Armorial. Não há como afirmar com certeza, mas como os textos dramáticos de Ariano Suassuna aparecem antes de ele se tornar romancista e, depois de escrever narrativas longas o autor deixa de se dedicar ao teatro, é possível que Suassuna tenha utilizado a dramaturgia como espaço de experimentação de sua escrita e suas ideias para depois se lançar a obras que exigissem um fôlego maior.

personagens conversam sobre os recursos dramáticos que serão empregados: estamos diante de uma linguagem metateatral, linguagem essa que extrapola o universo do drama absoluto.

A linguagem metateatral é um elemento que potencializa o distanciamento e, juntamente com o narrador – que aqui é personagem rapsódica – permite que o leitor/espectador se lance a uma reflexão acerca do fazer teatral e da própria construção dramática. Esse discurso sobre o teatro no teatro aparece, não por coincidência, nas falas das personagens rapsódicas.

Sobre a formação do rapsódico, a teoria sarrazaquiana que observa que “A um drama que se fechou em sua forma canônica, a um drama com perda total da abertura, sobrevém uma forma rapsódica, que pratica a alternância dos modos dramático, épico e lírico, permitindo ao drama retomar contato com o mundo.” (SARRAZAC, 2017, p. 255). Seguir os passos das personagens rapsódicas, parece ser o melhor caminho para entrar em contato com os entrelaçamentos de linguagens e manifestações presentes nas duas dramaturgias, porque é através dessas personagens que o amálgama de linguagens é construído. São elas, em grande parte, as responsáveis por entrelaçar o dramático dos diálogos entre as personagens, o cômico, o épico, o maravilhoso, o picaresco e uma infinidade de fontes populares agregadas ao texto dramático.

O texto rapsódico seria então um texto que dialoga entre si, além desses gêneros apontados por Sarrazac (dramático, épico e lírico), outros recursos literários e estéticos, em suma, um texto híbrido e conjugador de vozes e linguagens. Não devemos, contudo, nos esquecer que, anterior ao texto dramático, temos a presença da voz rapsódica que é a grande agregadora de vozes e se faz presente ao longo de todo o texto.

#### 4.1 Auto da Compadecida (1955)

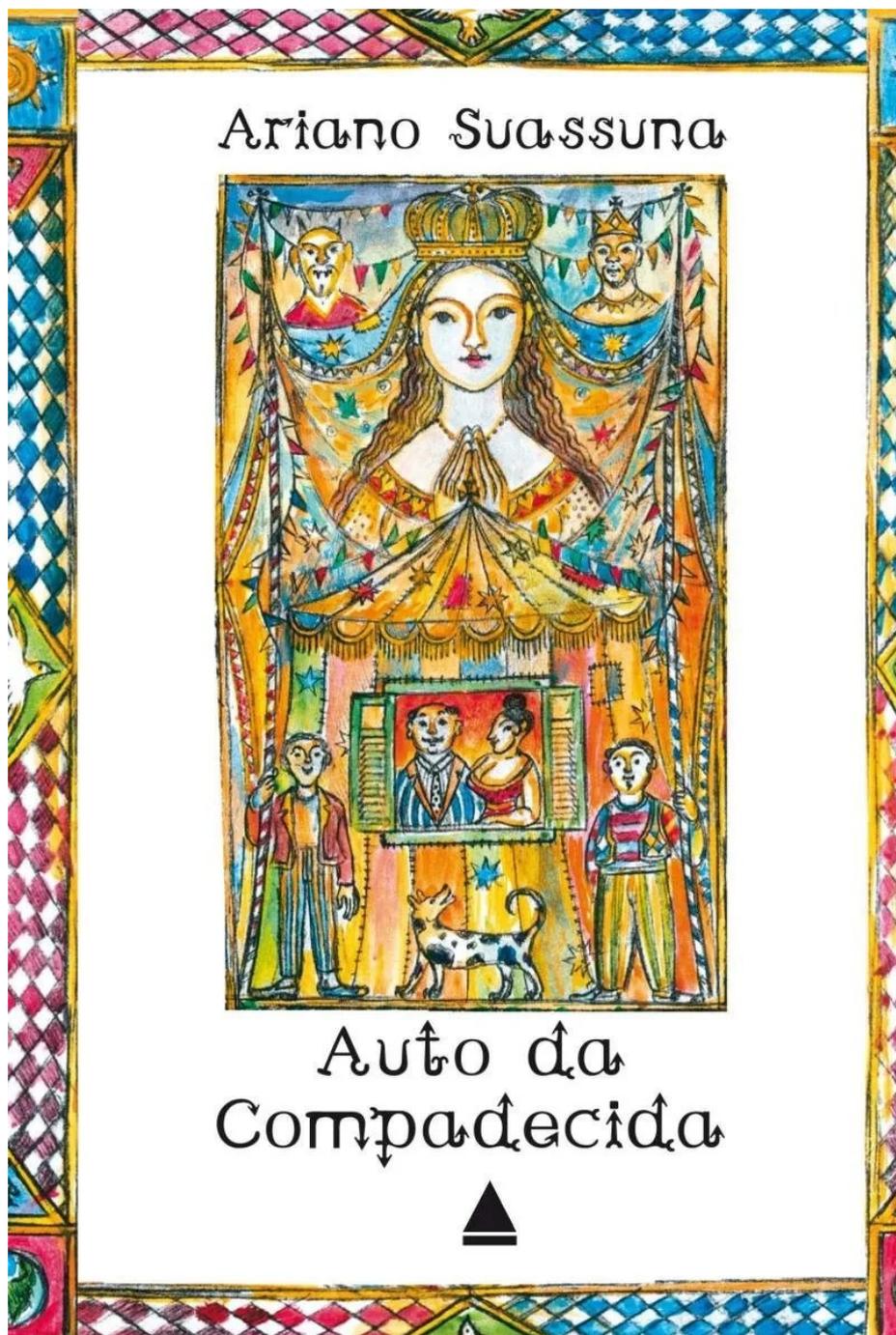


Figura 2 - Capa do Livro *Auto da Compadecida* com pintura de Romero de Andrade Lima<sup>54</sup>

Fonte: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/27399-principais-obras-de-ariano-suassuna>

<sup>54</sup> Romero de Andrade Lima foi um dos artistas apadrinhado por Ariano Suassuna. Ainda adolescente, teve oportunidade de presenciar as reuniões que Suassuna promovidas na década de 70 quando da formação do Movimento Armorial. Sofreu influência de pintores armoriais como Francisco Brennand, Samico, Miguel dos Santos e Aluísio Braga.

#### 4.1.1 Origens da história

*Auto da Compadecida*, o próprio nome da peça já agrega ao texto dramaturgico uma referência a um gênero teatral medieval: o auto sacramental<sup>55</sup>. É interessante notar que esse gênero teatral medieval era, já na Idade Média, um texto híbrido que mesclava ao elemento religioso, manifestações populares. Ariano Suassuna, ao colocar essa referência no título, antecipa o caráter múltiplo de sua obra.

A peça *Auto da Compadecida* é construída em três atos adaptados, ou melhor, reescritos a partir de dois folhetos de cordel e de um entremez. O primeiro ato foi baseado no folheto *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros. Em um capítulo intitulado *A compadecida e o romanceiro nordestino*, do livro *Almanaque Armorial*, Ariano Suassuna destaca a origem múltipla do primeiro ato da peça ressaltando a ideia de que uma narrativa não deixa de pertencer ao povo sertanejo por ter se originado em um outro território. A história do cachorro que deixa um testamento ao morrer é regional sem, contudo, abandonar o caráter universal que está em sua origem, que remonta ao universo da fábula e dos bestiários.

O primeiro ato de *O auto da Compadecida* é baseado no folheto *O enterro do cachorro*, folheto do ciclo cômico, satírico e picaresco, publicado por Leandro Mota sem indicação de autoria. Revelou-me recentemente Evandro Rabelo – outro pesquisador dedicado, atualmente trabalhando no Nordeste – que o folheto publicado por Leonardo Mota, é um fragmento de outro, *O dinheiro*, de autoria de Leandro Gomes de Barros. De fato, porém, como demonstrou agudamente o Professor Henrique Martínez López – professor de Literatura hispânica na Universidade da Califórnia –, a história do testamento do cachorro, que aparece no *Auto da Compadecida*, é um conto popular de origem moura e passado, como os árabes, do norte da África para a Península Ibérica, de onde emigrou para o Nordeste. Quando escrevi a peça ignorava esse fato que, aliás, é comum na Literatura popular e na erudita que ela se origina, e que nada significa contra o caráter perfeitamente nordestino e brasileiro da versão de Leandro Gomes de Barros na qual me baseei: quem diz brasileiro e nordestino diz ibérico, mouro, negro, vermelho, judeu e mais uma porção de coisas que seria longo enumerar. (SUASSUNA, 2008, p. 180)

A história do testamento do cachorro<sup>56</sup> é, então, uma narrativa que faz parte não exclusivamente da tradição de um país específico, mas da tradição de diferentes povos porque a história migra, traça caminhos e deixa rastros. Idelette Muzart realiza um mapeamento dos caminhos percorridos pela narrativa, para além da fala de Ariano Suassuna, que se concentra em sua escrita.

<sup>55</sup> “Peças religiosas alegóricas representadas na Espanha ou em Portugal por ocasião do Corpus Christi e que tratam problemas morais e teológicos (o sacramento da eucaristia). O espetáculo era apresentado sobre carroças, e mesclava farsas e danças à história santa e atraía o público popular. Elas se mantiveram durante toda a Idade Média, conheceram seu apogeu no Século do Ouro, até sua proibição em 1765. Tiveram grande influência sobre dramaturgos portugueses (GIL VICINETE) ou espanhóis (LOPE DE VEGA, TIRSO DE MOLINA, CALDERON, etc.).” (PAVIS, 2008, p.31)

<sup>56</sup> A referência mais antiga à história de um animal parece ser francesa no *Testament de l'âne* de Ruteboeuf (século XIII).

Os estudos de Girodon (1960) e Martinez-Lopez (1964) mostram a universalidade do tema, com variantes de diversas épocas: um testamento de cão, publicado por Herbelot, na *Bibliothèque Orientale*, no verbete *cadhi*, a partir de Lamai, autor de uma coletânea de contos turcos dedicados a Solidan, filho de Selim I; a 36ª facécia de Poggio Bracciolini; a 96ª das *Cem novas novelas*; o *Testamento de l'Ane*, de Rutebeuf; o *fabliau*, de mesmo título, que alude ao texto de Rutebeuf (Scott, 1977, p.218). No *Gil de Blas de Santillane* (Livro V, cap I), de Lesage, a tradição oriental da narrativa continua evidente, bem como nas compilações em verso, como *Le singe*, de La Fontaine, com o título de *testament cynique*, publicado em Florença, em 1773, ou nas *Cryptadia* e na *Art de désopiler la rate* (1752), com o título de *Obséquios do cão* etc. O tema popularizou-se na Península Ibérica graças às numerosas edições de *Isopo o Isope hisptoriado*. Em torno de 1822, publica-se em Córdoba um *Testamento del asno, donde se refiere su enfermedad, las medicinas que le aplicó un doctor de bestias, las mandas que hizo en su testamento a todos sus amigos y parientes, con el llanto que los jumentos hicieron por su muerte* (Pérez Vidal, 1947). encontra-se ainda, na literatura de cordel portuguesa, uma “Coleção de Testamento de Aves e de Animães”, publicada pela Biblioteca Popular de Fernandes Possas ou Livraria Portuguesa Religiosa, no Porto, em torno de 1900. Inclui testamentos de boi, burro, cão, carneiro, cavalo, coelho, galinha, galo, gato, etc., mas a intenção satírica inicial transforma-se em lamento sobre a dureza da vida animal e o egoísmo dos homens. (SANTOS, 1999, p. 226-227)

Já o segundo ato é uma reescritura do folheto *História do cavalo que defecava dinheiro*, de autoria desconhecida, que foi registrado por Leandro Gomes de Barros. Na peça, o cavalo é substituído por um gato, mas o enredo empresta muito da narrativa do folheto de cordel. O terceiro ato retoma o folheto *O castigo da soberba*, escrito por Leandro Mota a partir da história contada pelo cantador Anselmo Vieira de Souza, e do folheto *A peleja da alma*, escrito por Silvino Pirauá Lima. É através da combinação dessas duas histórias que Suassuna escreve o entremez *O castigo da soberba* (1953)<sup>57</sup> para, dois anos depois, aperfeiçoar a escrita e criar o terceiro ato de *Auto da Compadecida*. Conhecendo a origem da fábula, é perceptível ao longo da peça o entrelaçamento de histórias universais e, finalmente, temos um texto dramático entremeado de intertextos constituídos a partir da transposição de narrativas populares.

A construção das personagens, desde o nome até as características físicas e psicológicas, está ligada a textos populares anteriores e à uma tradição teatral. O nome da *Compadecida* não é uma invenção de Suassuna, foi retirado do folheto *A peleja da Alma*, a própria aparição da santa é uma reescritura desse folheto e de um entremez escrito por Ariano Suassuna. Curiosamente, a comparação entre os três textos evidencia uma redução na fala da personagem diabólica nas reescrituras.

FOLHETO  
Os diabos quando foram vendo  
A Virgem para a partida,  
Lúcifer dizia aos outros:

<sup>57</sup> Há duas versões do entremez *O castigo da soberba*. A primeira aparece na Revista DECA (Departamento de Extensão Cultural e Artística, Recife, 2 (2): 39-50, 1962) e a segunda em *Seleta em prosa e verso* (1974), organizada por Silviano Santiago. (VASSALLO, 1993, p. 88) A primeira versão é mais elaborada que a primeira.

-Lá vai a Compadecida!  
 Pelo jeito que estou vendo  
 esta sentença é perdida  
 Lá vem a Compadecida!  
 Mulher em tudo se importa!  
 (SANTOS, 1999, p.230)

ENTREMEZ (1953)  
 Mulher em tudo se mete:  
 lá vem A Compadecida!  
 Pelo caminho que vai  
 a sentença está perdida!(...)  
 Pelo jeito que estou vendo  
 a sentença vai ser torta!  
 (SANTOS, 1999, p.230)

PEÇA (1955)  
 Lá vem a compadecida! Mulher em tudo se mete!  
 (SUASSUNA, 2014, p.146)

Ao trocar o chamamento Maria ou Nossa Senhora por Compadecida – que já está presente no texto popular –, o texto coloca a característica da santa, ou a ação que ela realizará acima de seu nome e de quem ela é. A virgem Maria, mãe de Manuel, passa a ser a que terá compaixão das personagens e por elas intercederá. O nome Manuel nada mais é que a popularização de um dos nomes pelos quais o Cristo é conhecido: Emanuel. Ao colocar um nome popular no Cristo, Suassuna aproxima a figura da divindade tanto das personagens quanto do leitor/espectador.

O nome Encourado foi escolhido por Suassuna para aproximar a figura diabólica das crenças populares do sertão nordestino que associam o diabo a um vaqueiro ou a animais como cães e bodes (como acontece na peça Farsa da boa preguiça em que os seres demoníacos são cachorros).

Quanto ao Encourado e ao Demônio, secretário dele, são recriações teatrais dos diabos do Romanceiro – principalmente o Demônio que aparece no auto popular O castigo da soberba (...) O nome “Encourado” é de criação minha, mas alusivo à crença sertaneja de que o Diabo costuma se vestir de Vaqueiro em suas andanças pelas estradas e encruzilhadas sertanejas. Aliás, no Bumba-meu-boi e no Mamulengo, são frequentes a aparições de diabos, ora mais, ora menos convencionais. (SUASSUNA, 2008, p.185)

Dentre as personagens do clero, apenas o padre – João – recebe um nome, as demais personagens são chamadas pelo cargo: bispo, frade e sacristão, tal como o padreiro e sua esposa que dão nome a seus animais, mas permanecem inominados. Todas essas caracterizações, parecem se aproximar das personagens tipo da *commedia dell'arte* quando as ocupações e ações das personagens se sobrepõem ao nome ou características individuais.

As origens da peça, permitem entrever o caráter múltiplo das histórias que o escritor paraibano escolheu como base de sua obra. Tal como o rapsodo da antiguidade, que era capaz

de modificar a narrativas de acordo com o público ao qual elas eram endereçadas, Ariano Suassuna realizou adaptações em narrativas já popularmente consagradas. Essas histórias, mesmo após reunidas e adaptadas para uma obra dramaturgica, ainda conservaram seu caráter universal e seu tom regional. A partir desse percurso de escrita trilhado por Ariano Suassuna, já é possível entrever o rapsódico: a junção dessas três histórias populares, que estão associadas ao folclore sertanejo, com outras estratégias estéticas dramaturgicas, literárias e de outras artes, culmina em uma obra rapsódica.

#### 4.1.2 *O Palhaço: personagem rapsódica*

Como nos propomos a uma análise rapsódica da estrutura da peça, é importante nos atermos à didascália inicial e às indicações que Ariano Suassuna realiza para além das falas das personagens ao longo da peça, porque nesses elementos é possível identificar traços que marcam a composição múltipla do texto. A rubrica inicial indica que a abertura da peça deve ser similar à abertura de um espetáculo circense – nesse ponto, a voz do circo se une à lista de vozes e elementos que compõem essa peça –, e descreve também como deve acontecer a movimentação dos atores que, antes de se colocarem propriamente como personagens, devem aparecer no palco acompanhando o Palhaço como que em uma procissão circense em que cada artista mostra o que sabe fazer.

Ao abrir o pano, entram todos os atores, com exceção do que vai representar Manuel, como se tratasse de uma tropa de saltimbancos, correndo, com gestos largos, exibindo-se ao público. Se houver algum ator que saiba caminhar sobre as mãos, deverá entrar assim. Outro trará uma corneta, na qual dará um alegre toque, anunciando a entrada do grupo. Há de ser uma entrada festiva, na qual as mulheres dão grandes voltas e os atores agradecerão os aplausos, erguendo os braços, como no circo. A atriz que for desempenhar o papel de Nossa Senhora deve vir sem caracterização, para deixar bem claro que, no momento, é somente atriz. Imediatamente após o toque de clarim, o Palhaço anuncia o espetáculo. (SUASSUNA, 2014, p. 17)

Já nesse texto inicial, há uma personagem em destaque: o Palhaço. Para além dele, o leitor/espectador notará uma atriz descaracterizada: a atriz que atuará no papel da Compadecida. Essa escolha já é um primeiro indício de transbordamento para além dos limites do drama, uma vez que temos um elenco misto de personagens e uma atriz descaracterizada, que constrói uma ponte que liga a encenação ao que está fora e para além do palco.

Voltando ao Palhaço, logo no início do primeiro ato nos deparamos com uma fala em que a personagem se identifica como o representante do autor no drama. Já nesse primeiro contato com o leitor/espectador, o narrador Palhaço fala sobre o caráter popular da peça e sobre como o autor vê o povo sertanejo que pretende retratar através da dramaturgia.

PALHAÇO Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre, é um povo salvo e tem direito a certas intimidades. *Toque de clarim.* (SUASSUNA, 2014, p. 18)

Nessa espécie de prólogo, o Palhaço ultrapassa o limite que separa o universo dramático do mundo exterior, uma vez que se refere ao autor, que está para além do universo da peça. Ao longo do texto dramatúrgico, inúmeras vezes nos deparamos com cenas em que personagens ultrapassam as fronteiras do que seria o universo da peça teatral conectando-se a algo que está fora. Aqui então, o Palhaço se coloca no papel de personagem rapsódica ao congregar em uma mesma personagem o narrador épico e o sujeito dramático. Além de ser um narrador que conta a história, o Palhaço se permite também fazer intervenções e comentários, analisar ações e personagens e trazer para o universo da peça, referências de outros textos.

Ainda sobre essa primeira fala da personagem rapsódica, o leitor/espectador deve estar atento, porque a personagem Palhaço procurará se mostrar sempre um passo à frente das outras personagens em se tratando do desenvolvimento da fábula: o Palhaço narra partes da história e realiza antecipações, indicações e comentários. Ele parece saber de antemão como será o desfecho do drama e guia cada personagem a seu respectivo destino. Em relação ao desfecho, essa peça se desenvolve, desde seu início, de forma linear, caminhando sempre em direção a um final que, não resolvendo todos os conflitos apresentados e sob alguns aspectos gerando ainda outros, parece deixar para o leitor/espectador uma ideia de continuidade.

Ainda tendo como base a primeira fala do Palhaço, podemos estabelecer aqui um paralelo com a observação que Sarrazac realiza acerca da intervenção do princípio rapsódico no drama ao dizer que essa intervenção pode se dar por meio de anunciadores “cujas falas ao público vão escandir o desenvolvimento da fábula, não sem nela introduzir algumas turbulências” (SARRAZAC, 2017, p. 261). Tendo em vista a colocação realizada por Sarrazac, uma análise sobre a estrutura da peça poderia partir inicialmente das manifestações dessa personagem rapsódica que, em geral, aparece apenas entre os atos, já que é através dela que temos acesso a comentários e observações que apontam para algo que está além do que as outras personagens sugerem em seus diálogos.

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!  
*Toque de clarim*

A COMPADECIDA A mulher que vai desempenhar o papel desta excelsa Senhora, declara-se indigna de tão alto mister.

*Toque de clarim.*

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

*Toque de clarim.*

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

*Toque de clarim.*

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

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

PALHAÇO Auto da Compadecida! *Cantando.* Tombei, tombei, mandei tombar!

ATORES *respondendo ao canto* Perna fina no meio do mar.

PALHAÇO Oi, eu vou ali e volto já.

ATORES *saindo* Oi, cabeça de bode não tem que chupar.

PALHAÇO 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. *(Essa fala dará idéia da cena, se adotar uma encenação mais simplificada e pode ser conservada mesmo que se monte um cenário mais rico.) O resto é com os atores. Aqui pode -se tocar uma música alegre e o Palhaço sai dançando.*

(SUASSUNA, 2014, p. 17-19)

Esse excerto que ainda parece fazer parte do prólogo, podemos perceber que o início da peça se dá por meio de uma narração e não de diálogos entre as personagens ou ações por elas realizadas. O Palhaço é aqui um anunciador que, diante do público, apresenta informações referentes ao texto dramático, tais como o título da peça, as ideias que o autor pretende discutir, a razão de um palhaço narrar a peça e sua identificação com a figura do autor. Além disso, também faz comentários sobre o cenário, realiza antecipações ao dizer que o sacristão, o padre e o bispo (canalhas, segundo o Palhaço) serão julgados. É interessante perceber também, que, e ao apresentar as duas personagens divinas o Palhaço incorre em um paradoxo: antecipa uma informação para o público – que haverá a aparição do Cristo – mas acrescenta que a personagem divina não vai aparecer de imediato para não roubar do leitor/espectador a surpresa de sua aparição. Há nesse ponto uma intervenção rapsódica, a apresentação realizada pelo Palhaço se aproxima de um prólogo que expõe informações prévias sobre a peça que será representada. Essa antecipação, que é acompanhada de comentários, direciona o leitor/espectador para a formação de uma ideia prévia sobre as personagens antes que tenha assistido aos diálogos e às ações por elas praticadas.

Sarrazac observa a intervenção do rapsodo, nesse caso o Palhaço, da seguinte forma: “O que impressiona na intervenção do rapsodo é que ela é marginal, em relação a intervenção

massiva das personagens, e, no entanto, decisiva não apenas quanto à construção do relato (...)” (SARRAZAC, 2017, p. 262). O Palhaço é uma personagem marginal e aparece apenas em momentos estratégicos, mas sempre que está presente age como alguém que orienta o drama. Depois da aparição no início da peça, as outras participações mais expressivas dessa personagem ocorrem nos entreatos, que merecem então nossa atenção.

No entreato que sucede o enterro do cachorro, o Palhaço realiza uma retrospectiva e comentário irônico sobre os acontecimentos do primeiro ato. O narrador alterna momentos de narração/épicos – espaço de comunicação com o leitor/espectador – e diálogo/dramáticos, que servem como espaço de comunicação com as demais personagens. Então, nesse caso, a personagem rapsódica assume duas funções: sua função principal como narrador e uma função que pode ser vista como secundária, a função dialógica de um personagem que conversa com as demais personagens.

Ainda nesse excerto, o narrador Palhaço é capaz de transportar o leitor/espectador do cemitério para uma outra cena: a conversa entre Antônio Moraes e o bispo, conversa essa que o leitor não acompanha e é informado dos fatos apenas através da narração realizada. A extensão das falas do narrador é um fato que merece ser observado porque, uma vez que são textos mais extensos, podem ser vistos como espaços que transmitem informações que, de outra forma, estariam contidas em diálogos entre as personagens. A narração do Palhaço costuma apresentar uma extensão maior se comparada com a extensão do diálogo entre as outras personagens. O Palhaço realiza também um comentário sobre como é possível “conseguir as coisas” nesse cenário de troca de favores e ainda narra para o leitor/espectador o que se passa com as personagens que não estão em cena como é o caso do Bispo e de Antônio Moraes. Há ainda uma ironia quando o Palhaço apresenta o bispo e faz uma reverência a essa figura descrita “ilustre” mas que fisicamente aparenta exatamente o contrário.

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. Em primeiro lugar, não pode desprestigiar a Igreja, que o padre, afinal de contas, representa na paróquia. Mas tem também que pensar em certas conjunturas e transigências, pois Antônio Moraes é dono de todas as minas da região e é um homem poderoso, tendo enriquecido fortemente o patrimônio que herdou, e que já era grande, durante a guerra, em que o comércio de minérios esteve no auge. 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. *Curva-se profundamente e o Bispo entra pela direita, acompanhado pelo Frade.* O Bispo é um personagem medíocre, profundamente enfatado, enquanto o Frade, a quem todos tratam com desprezo mal disfarçado, é a alegria e bondade em pessoa. *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 bizarria.

*Enquanto fala, vai fazendo as graças ingênuas de palhaço, pendurando o chapéu e o paletó, que caem ao chão, num cabide imaginário. Já em mangas de camisa, dirige-se ao Bispo com os braços largamente abertos, como quem vai abraçá-lo, mas o Bispo ergue a mão num gesto de desprezo e o Palhaço ri amarelo, parando à espera.*

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.*

BISPO É horrível ter de viver com um débil mental às costas, mas meu antecessor gostava dele e não quis desprestigiá-lo, porque afinal de contas ele era meu colega, de modo que conservei essa lesma no lugar em que a encontrei.

*O Palhaço concorda, fazendo uma grande curvatura, e vem falar ao público.*

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. Curvaturas do Palhaço e do Bispo.

*O Palhaço sai e, no mesmo instante, o Frade volta com o Padre.*

PADRE *nervoso* Não esperava Vossa Reverendíssima aqui agora, de modo que...

(SUASSUNA, 2014, p. 59-61)

Existe também, nessa fala, uma descrição do caráter do bispo e do frade: o leitor/espectador não tem a oportunidade de julgar por si mesmo o caráter dessas personagens apenas através da observação de seus atos, uma vez que é informado previamente sobre o que deve esperar de cada uma delas. Mas esse julgamento prévio apresentado pelo narrador pode causar outro efeito: através dessas informações prévias que recebe através da narração, o leitor/espectador será levado a, ainda assim, observar o comportamento das personagens a fim de comprovar se são verdadeiras as informações do narrador.

No segundo entreato, fica evidente que não estamos diante apenas da fábula que será construída através do diálogo entre as personagens. As discussões suscitadas pela personagem rapsódica Palhaço são relativas à encenação, portanto, de natureza metateatral. O Palhaço se encarrega de deixar expostas as fissuras do drama ao reorganizar as personagens para a próxima cena no palco – diante do leitor/espectador – e não nos bastidores. É interessante também perceber que, enquanto todas as personagens seguem as ordens do Palhaço sobre a encenação, João Grilo negocia com o narrador para escolher em que posição se colocará no palco.

PALHAÇO, *entrando* Peço desculpas ao distinto público que teve de assistir a essa pequena 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.

CHICÓ Senhor Bispo, Senhor Padre, Senhor Padeiro!

*Aparecem todos.*

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. É claro que essas falas serão cortadas ou adaptadas pelo encenador, de acordo com a montagem que se fizer.

PALHAÇO 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.

JOÃO GRILO Um momento.

PALHAÇO Homem, morra, que o espetáculo precisa continuar!

JOÃO GRILO Espere, quer mandar no meu morredor?

PALHAÇO O que é que você quer?

JOÃO GRILO Já que tenho de ficar aqui morto, quero pelo menos ficar longe do sacristão.

PALHAÇO Pois fique. Deite-se ali. E você, Chicó?

CHICÓ Eu escapei. Estava na igreja, rezando pela alma de João Grilo.

PALHAÇO Que bem precisada anda disso. Saia e vá rezar lá fora. Muito bem, com toda essa gente morta, o espetáculo continua e terão oportunidade de assistir 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, ótimos patrões, excelentes empregados, sóbrios, castos e pacientes. E basta, se bem que seja pouco. Música.

(SUASSUNA, 2014, p. 134-136)

O Palhaço conversa com as outras personagens para montar o cenário para o terceiro ato e para que elas se coloquem em seus devidos lugares para que a encenação possa seguir adiante. Para tanto, após se inteirar da situação, o Palhaço assume o papel de uma espécie de guia, um diretor de cena. Além de organizar as personagens antes que a cena tenha início, o Palhaço se comunica com o leitor/espectador chamando atenção para o julgamento que está por vir e indicando que lições o público deve retirar da história que vai presenciar. Mais uma vez, estamos diante de uma personagem rapsódica que guia a interpretação para um ponto de vista pré-determinado.

A penúltima intervenção do Palhaço como personagem rapsódica acontece em outro momento de desconstrução e construção de cena, logo após o julgamento das almas no final do terceiro ato. É interessante perceber que o Palhaço se refere a Manuel e à Compadecida como atores e não pelos nomes de suas personagens quando convoca os dois a participarem da reorganização do cenário: mais uma vez estamos diante de um momento em que a metateatralidade se torna evidente. Na cena seguinte existe mais uma transição, agora entre o espaço em que teve lugar o julgamento e o espaço que servirá de cenário para o enterro de João Grilo. Essa transição é, tal como no entreato anterior, realizada através da narração da

personagem rapsódica. Há ainda o anúncio de que esse é o último quadro da peça, ou seja, o narrador antecipa essa informação, criando a expectativa de um desfecho.

PALHAÇO *entrando* Aqui, sinto interromper a conversa de dois atores tão importantes, mas é preciso arrumar novamente a cena para o enterro de João. Estamos novamente na terra. Levem seus tronos, por favor, enquanto se ajeita o resto do cenário e o espetáculo continua [*Depois da saída dos dois atores.*] Chicó arranhou uma rede e colocou nela o corpo do amigo. Vamos enterrá-lo, ele e eu. Vai começar o quadro final da peça.  
*O palhaço sai a volta logo, segurando um dos punhos da rede em que João vai se enterrar. Segurando o outro punho, entra Chicó.*  
 CHICÓ Ai, ai, nunca pensei que João fosse tão pesado!  
 PALHAÇO Vamos descansar um pouco, que o cemitério é longe.  
 (SUASSUNA, 2014, p. 163)

Temos nessa cena, mais uma vez, a presença da narração de uma ação quando o Palhaço explica: “Chicó arranhou uma rede e colocou nela o corpo do amigo. Vamos enterrá-lo, ele e eu”. Chicó ainda não está em cena, mas já se sabe, através de mais uma antecipação, que ele reaparecerá. Outro ponto a ser observado é que Chicó não parece se assustar ao perceber a presença do Palhaço, como se seu aparecimento fosse corriqueiro. Aqui nesse ponto, é notável a atuação da voz rapsódica que, segundo Sarrazac (2017) está ao lado dos atores e permeia todo o drama mesmo que pareça uma presença marginal.

O Palhaço tem a primeira e a última fala da peça no final do terceiro ato, quando ele alude ao romance, ou melhor, ao folheto popular que serviu como inspiração para o enredo da peça. Através dessa intertextualidade, ele constrói uma ligação com um universo exterior ao do drama e ainda dá ao leitor/espectador uma informação metateatral ao apresentar um texto precursor da dramaturgia.

*Entra o Palhaço.* PALHAÇO A história da Compadecida termina aqui. Para encerrá-la, nada melhor do que o verso com que acaba um dos romances populares em que ela se baseou:  
 “Meu verso acabou-se agora,  
 Minha história verdadeira.  
 Toda vez que eu canto ele,  
 Vêm dez mil-réis pra a algibeira.  
 Hoje estou dando por cinco,  
 Talvez não ache quem queira. ”  
 E se não há quem queira pagar, peço pelo menos uma recompensa que não custa nada e é sempre eficiente: seu aplauso. *Pano.*  
 (SUASSUNA, 2014, p. 174-175)

Dessa forma, como observado aqui, o Palhaço realiza uma conexão entre o excerto do romance popular que ele acaba de declamar e sua última fala ao se dirigir ao público, referindo-se ao pagamento que espera receber em troca da história que acabou de narrar. Depois de todas as falas endereçadas ao público ao longo da peça que ficam sem resposta, é interessante notar

que dessa vez o espectador terá a chance de responder ao narrador através dos aplausos. O narrador que pede aplausos pode ser encontrado em diversos textos dramaturgicos anteriores, como é o caso da peça *Bem está o que bem acaba* de William Shakespeare:

EPÍLOGO O rei é um mendigo agora que a peça acabou. E tudo acabou bem se esta foi uma causa bem defendida... para que no fim vocês expressem o seu contentamento. Esse contentamento nós retribuiremos com esforço sempre redobrado para agradar aos senhores e às senhoras, dia pós dia. Será nossa a vossa paciência em ouvir, e será vossa a nossa parte ao atuarem: ao nos darem uma salva de palmas, nós vos damos os nossos corações agradecidos. (SHAKESPEARE, 2016, p. 143)

Estamos diante de um recurso que aproxima a dramaturgia suassuniana do teatro popular de rua, do teatro medieval e do teatro shakespeariano, mais uma vez se torna evidente um diálogo entre as peças de Ariano Suassuna e a tradição teatral que o antecede.

#### 4.1.3 *João Grilo, o costura-atos e Chicó, o narrador de maravilhas*

Depois do Palhaço, João Grilo é a personagem que merece destaque como protagonista da peça, porque é a responsável por arquitetar a maior parte das interações entre as demais personagens e por ser a única a estar presente em todas as cenas da peça. Como já observamos, o Palhaço realiza a amarração dos acontecimentos e conduz as personagens, mas João Grilo parece ser um catalisador de ações, aquele que faz com que a peça não perca seu ritmo porque, tal como o Palhaço, emenda os atos. João Grilo realiza o mesmo movimento em menor escala: costura as cenas.

Para que o espectador tenha a impressão de que as personagens atuam de forma improvisada, surgindo quando são necessárias, existe um texto teatral muito bem elaborado que sustenta essa aparente improvisação. Suassuna, longe de improvisar na escrita, mostra ao longo de toda a sua dramaturgia um elaborado trabalho estético. É interessante perceber que João Grilo é a única entre as personagens que está presente em todas as cenas do início ao fim da peça. Todas as personagens são importantes para o desenvolvimento da trama, mas João Grilo parece ser a mais essencial entre elas porque na falta dele as cenas não se emendariam de uma forma tão orgânica.

João Grilo é a personagem chave da maior parte dos acontecimentos decisivos: é ele quem cria o quiproquó entre o padre e o major, inventa o testamento do cachorro, vende o gato à mulher do padeiro, trama a morte de Severino, salva as personagens do inferno e, utilizando artimanhas, convence a Compadecida e o Cristo a permitirem seu retorno à vida. Enquanto algumas personagens de peças teatrais convencionais nos dão a impressão de estarem confinadas a um único ambiente, situação ou mesmo destino, e parecem sempre depender de

servos e outras personagens de menor protagonismo para que seus propósitos se realizem, João Grilo, em companhia de Chicó, nos transmite uma ideia totalmente diferente: a do homem desprovido de condições econômicas, mas perspicaz que, em meio a dificuldades, encontra sempre uma forma de agir. Temos em João Grilo um pícaro protagonista em contraste com grande parte das comédias tradicionais, em que o pícaro costuma ser o servo que se empenha em realizar tarefas para que seu senhor, o protagonista, alcance seus objetivos ao final da peça.

Em *Auto da Compadecida*, algumas personagens se julgam superiores a outras em entendimento e mais bem relacionadas, mas é João Grilo quem parece realmente conhecer os laços que ligam as personagens umas às outras, suas fraquezas, vícios e desejos. Dessa forma, ele é o único capaz de enredá-las em seus planos. Até mesmo quando se encontra com as personagens divinas, que conhece só de ouvir falar, é – entre todas as outras personagens – a que mais se comunica e se torna mais rapidamente íntima da divindade. João Grilo é, dessa perspectiva, uma personagem transgressora.

Qual seria a diferença entre João Grilo e as demais personagens? Esse questionamento nos leva a observar que João Grilo é a personagem que mais se comunica com o Palhaço. Logo no início da peça, quando o narrador ainda faz suas observações iniciais sobre a trama, João Grilo o interrompe para realizar um comentário.

PALHAÇO *Auto da Compadecida!* Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia.

JOÃO GRILO Ele diz “à misericórdia”, porque sabe que, se fôssemos julgados pela justiça, toda a nação seria condenada. (SUASSUNA, 2014, p. 17)

Desse ponto de vista, teríamos duas forças rapsódicas presentes nessa peça: o Palhaço, narrador e João Grilo, o protagonista que parece ser o representante de uma potência rapsódica que está inserida entre as personagens e que atua interligando as cenas. O Palhaço seria a força mais visível e amarraria os atos e a peça como um todo, enquanto João Grilo seria uma força menos evidente que amarraria as cenas, ou seja, atuaria em uma escala menor. Mas, diferentemente do Palhaço, observamos que João Grilo não ultrapassa o limite do dramático e não constrói conexões para além do universo da peça – não é ele quem quebra a quarta parede, narra ações ou se comunica diretamente com o leitor/espectador –, está, tal como as outras personagens, restrito ao universo da peça.

Se comparamos as personagens João Grilo e a personagem Chicó percebemos que são facetas de uma personagem picaresca: enquanto Chicó é um bobo e medroso contador de causos, João Grilo é ardiloso e criador de intrigas. A personagem Chicó, ao longo de toda a peça, é encontrado narrando histórias maravilhosas. Dessa forma, o leitor/espectador é levado

para um tempo que não é o da peça: Chicó nos transporta para o passado, um passado do qual ele afirma ter participado, mas que está associado a um passado ainda mais anterior, um passado em que peixes pescam homens, mulheres dão à luz cavalos e cães têm alma penada.

Se o grande narrador de *Auto da Compadecida* é a personagem Palhaço, Chicó é também uma personagem narradora mesmo que em menor escala. O Palhaço é o narrador de todo o drama e, por vezes, dialoga com elementos que estão para além do universo dramático, já a personagem Chicó conta causos que, mesmo dialogando com lendas e causos populares como é o caso da alma penada do cachorro que é uma narrativa que pertence ao universo do folheto de cordel, estão restritos ao universo teatral. O Palhaço é narrador para o leitor/espectador e, em alguns momentos para as personagens, narra o e no drama. Chicó é um narrador que conta histórias direcionadas às personagens do drama, ele constrói, de forma geral, uma narrativa restrita a seu universo de personagem, narra no drama.

Essa é a primeira entre as peças longas de Ariano Suassuna, a trazer para o universo dramático a figura do narrador como elemento épico, essa experimentação que foi bem acolhida pelo público e pela crítica estaria presente em duas outras peças: *A pena e a lei* (1959) e *Farsa da boa preguiça* (1960). A dramaturgia suassuniana parece se abrir aos poucos ao agregamento de fontes, de modo que se pode notar uma certa progressão da hibridização se analisamos o percurso de escrita dessas três peças entre 1955 e 1960.

## 4.2 A pena e a lei (1959)

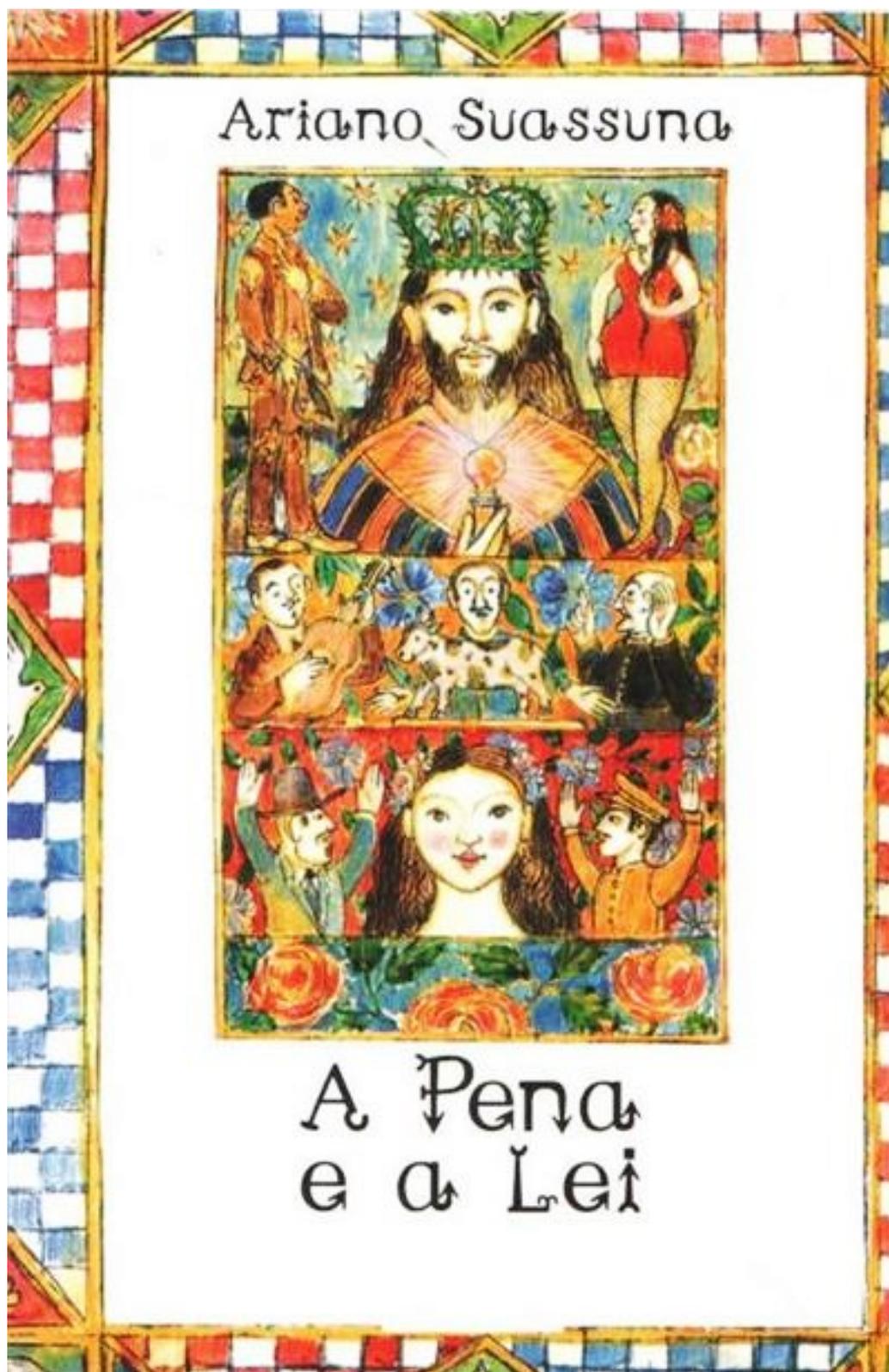


Figura 3 - Capa do Livro *A pena e a lei* com pintura de Romero de Andrade Lima

Fonte: <<https://www.skoob.com.br/livro/resenhas/2642/mais-gostaram>>

#### 4.2.1 *Origens da história*

*A pena e a lei* tem sua origem em 1951, antes mesmo de *Auto da Compadecida* se tornar conhecida: depois de se graduar em direito, Ariano Suassuna estava em Taperoá para se recuperar de uma infecção pulmonar quando soube que receberia a visita da namorada Zélia. Para recebê-la, decidiu escrever um entremez para mamulengo chamado *Torturas de um coração* ou *Em boca fechada não entra mosquito*<sup>58</sup>. Esse entremez serviria mais tarde como base para o primeiro ato da peça. Essa referência ao teatro de mamulengo, manifestação cultural típica do Nordeste, remete à infância do dramaturgo paraibano, que teve contato com esse tipo de encenação teatral quando morava em Taperoá.

Diferentemente do que acontece em *Auto da Compadecida*, a peça de 1959 não é construída diretamente a partir de histórias de folhetos de cordel, mas é resultado da junção de entremezes escritos por Suassuna ao longo da década de 50. A estrutura formal de *A pena e a lei* deixa aparente essa colagem entre histórias através dos diálogos entre as personagens rapsódicas nos entreatos. Sendo uma releitura de textos anteriores do próprio autor, talvez apresente uma estrutura mais elaborada principalmente em relação às personagens e aos entreatos; outra observação é que, além de serem dois narradores, Cheiroso<sup>59</sup> e Cheirosa são personagens mais complexas que o Palhaço da peça anterior.

A peça está dividida em três atos e dois entreatos. Assim como na peça anterior, os entreatos funcionam como uma espécie de amarração entre os atos, mas também como um espaço para que o público tire suas próprias conclusões sobre a ação dramática. Ou seja, são ponte tanto para a fábula quanto para o pensamento crítico. É importante perceber que peça de Suassuna acontece também nos entreatos, que não são uma simples lacuna na fábula, mas uma oficina em que a peça parece estar sendo construída em conjunto com o público. Nesse entre lugar, é possível ler a fábula a partir de outro ponto de vista.

O primeiro ato da peça intitulado *A inconveniência de ter coragem* foi escrito a partir do entremez para mamulengo *Torturas de um coração*. Para além do enredo, a estrutura formal

---

<sup>58</sup> *Torturas de um coração* ou *Em boca fechada não entra mosquito* foi a primeira peça cômica escrita por Suassuna. Essa peça foi reelaborada e existe em duas versões: uma de 1951 publicada em 1966 por Hermilo Borba Filho no livro *Fisionomia e espírito do mamulengo* e outra versão publicada em 1974 no livro *Seleta em prosa e verso*.

<sup>59</sup> Cheiroso foi um mestre de mamulengo que se tornou conhecido por esse nome porque, além de artista, comercializava perfumes após as apresentações teatrais de rua. Sobre Cheiroso, Hermilo Borba Filho diz: “Cheiroso foi o sucessor de Doutor Babau. Era magro, muito alto e feio, morava no Alto do Pascoal e seu apelido lhe veio do fato de fabricar ‘cheiros’ (perfume), essências baratas extraídas das flôres e metidas em frasquinhos para venda às pessoas de sua classe.” (BORBA FILHO, 1966, p.100). Ariano Suassuna parece se inspirar no nome nesse artista popular nordestino para caracterizar sua personagem narradora em *A pena e a lei*, um evidente diálogo com a tradição do teatro popular de mamulengo.

desse ato também é inspirado na tradição do teatro de mamulengo. Esse entremez já trazia em sua composição as personagens principais da peça. Nesse ato inicial, Benedito, Vicentão Borrote e Cabo Rangel/Rosinha disputam o amor de Marieta. No final, apesar de todos os quiproquós organizados por Benedito para enganar os valentões e conquistar a amada, Marieta escolhe ficar com Pedro, amigo de Benedito que não participou da disputa mas de quem ela havia sido noiva no passado: há aí uma inversão cômica, Benedito vence os valentões e perde para o amigo que ele não considerava um adversário. O segundo ato, *O caso do novilho furtado*, foi escrito como uma peça curta intitulada *O caso do novilho roubado* e se inspira, em parte, na manifestação popular do bumba-meu-boi,<sup>60</sup> o nome da personagem Mateus, por exemplo, parece ter sido inspirado no nome de uma personagem típica do bumba-meu-boi. Nesse ato, um novilho do fazendeiro Vicentão Borrote desaparece e o culpado parece ser seu empregado Mateus, que vai até a delegacia pedir ajuda do irmão Joaquim, ajudante do delegado Cabo Rangel/Rosinha. Antes mesmo que o réu seja julgado, Cabo Rosinha se manifesta mostrando sua parcialidade em relação ao irmão de seu subordinado e Marieta diz: “(...) Pode contar com a imparcialidade da justiça a seu favor!” (SUASSUNA, 2005, p. 65). Surgem testemunhas para acusar Mateus, mas ele é salvo graças à esperteza e malandragem de Benedito. Depois do caso resolvido descobrimos que o verdadeiro ladrão é Joaquim e que ele queria se vingar de Vicentão. Esse conflito judiciário do segundo ato já funciona como um anúncio do julgamento que acontecerá no terceiro ato. No terceiro ato, que segundo Suassuna é baseado no terceiro ato de *Auto da Compadecida*, as personagens estão mortas e ocorre um julgamento das almas.

Tendo analisado *Auto da Compadecida*, serão perceptíveis, na análise desta segunda peça, algumas semelhanças que são interessantes para observar o movimento de criação teatral de Suassuna. Em *A pena e a lei*, nos debruçamos sobre os elementos que o autor escolhe conservar da peça anterior e nas alterações realizadas nesta, de acordo com o desenvolvimento de seu pensamento e a evolução de sua prática de escrita dramaturgica. *A pena e a lei*, escrita quatro anos depois, seria uma peça em que Suassuna parece ter procurado aperfeiçoar sua técnica de narrativa teatral apurando a complexidade e a participação das personagens rapsódicas na trama. Na peça de 1955, temos a personagem Palhaço que, como narrador e

---

<sup>60</sup> “Bumba-meu-boi é o termo genérico pelo qual é conhecida a manifestação cultural popular brasileira que tem o boi como principal componente cênico e coreográfico. Há registros de brincadeiras de boi em todas as regiões do Brasil, com as especificidades que dão conformidade diferente a uma mesma expressão cultural cuja denominação pode variar de acordo com o lugar de ocorrência. Bumbameu-boi, Boi-bumbá, Boi Surubi, Boi Calemba, Boi-de-mamão, Boi Pintadinho, Boi Maiadinho, Boizinho, Boi Barroso, Boi Canário, Boi Jaraguá, Boi de Canastra, Boi de Fita, Boi Humaitá, Boi de Reis, Reis de Boi, Boi Araçá, Boi Pitanga, Boi Espaço e Boi de Jacá são algumas das terminologias que a brincadeira do boi, com suas diferenças e similitudes, recebe nos mais diferentes estados do Brasil.” Disponível em <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie\\_bumba\\_meu\\_boi\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_bumba_meu_boi(1).pdf)> Acesso em 02/09/2020.

representante do autor, aparece ao longo da trama para antecipar ou comentar acontecimentos; já na seguinte, percebemos o que se pode chamar de uma evolução na estratégia de escrita: não temos um narrador personagem, mas duas personagens que ora são narradores, ora personagens convencionais.

#### 4.2.2 *Cheiroso e Cheirosa: personagens rapsódicas*

Antes de nos determos sobre as intervenções de Cheiroso, devemos direcionar a atenção para a didascália apresentada por Ariano Suassuna no início da peça. Nesta rubrica, Suassuna explica ao leitor algo que só será mostrado ao espectador no segundo entreato, quando o narrador Cheiroso explicar os movimentos das personagens em cada um dos atos.

*O Primeiro Ato de A pena e a lei denomina-se “A inconveniência de ter coragem”. Deve encenada como se se tratasse de uma representação de mamulengos, como os atores caracterizados como bonecos de teatro nordestino, com gestos mecanizados e rápidos. No Segundo Ato – que se chama “O caso do novilho furtado” – os atores já representam nem meio-termo entre boneco e gente, com caracterização mais atenuada, mas ainda com alguma coisa de trôpego e grosseiro, que sugira a incompetência, a ineficiência, o desgracioso que, a despeito de sua condição espiritual, existe no homem. Somente no Terceiro Ato é que os atores aparecem com rostos e gestos teatralmente normais – isto é, normais dentro do poético teatral – para indicar que só então, com a morte, é que “nos transformamos em nós mesmos” (SUASSUNA, 2005, p. 9)*

Há nessa rubrica inicial uma discussão metateatral que analisa a relação entre os movimentos que serão executados pelas personagens que atuam como bonecos de mamulengo e a ideia de que o homem só se torna quem ele realmente é após a morte. Essa ideia é retomada por Cheiroso antes do início do terceiro ato, ato em que as personagens são confrontadas com a morte e o julgamento divino.

Tal como o Palhaço em *Auto da Compadecida*, as aparições da personagem Cheiroso merecem destaque porque permitem, através dos diálogos, que o leitor/espectador desvende parte da estrutura formal da peça e se informem sobre as ações que se seguirão.

CHEIROSO Atenção respeitável público, vai começar o espetáculo!  
 CHEIROSA Vai começar o espetáculo!  
 CHEIROSO Vai começar o maior espetáculo teatral do País!  
 CHEIROSA Vai começar o maior espetáculo músico-teatral do universo!  
 CHEIROSO O presente presépio de hilaridade teatral denomina-se *A pena e a lei* porque nele se verão funcionando algumas leis e castigos que se inventaram para disciplinar os homens. E, como era de se esperar, tudo isso tem de começar por algumas transgressões da lei, pois quando se traçam normas e sanções, aparece logo alguém para transgredi-las e desafiá-las!  
 CHEIROSA Pedante não, aqueles pipocos!  
 CHEIROSO Cachorra!  
 CHEIROSA Safado!  
 CHEIROSO Sai daí! O “Mamulengo de Cheiroso” tem o prazer de apresentar...  
 CHEIROSA A grande tragicomédia lírico-pastoril!

CHEIROSO O incomparável drama tragicômico em três atos!  
 CHEIROSA A excelente farsa de moralidade!  
 CHEIROSO A maravilhosa facécia de caráter bufonesco soberbamente denominada...  
 CHEIROSA *A pena e a lei!*  
 CHEIROSO Isso é uma desgraça! Você não vai fazer o papel de Marieta, peste?  
 CHEIROSA Ah, vou! Eu gosto! Eu gosto porque Marieta é uma mulher assim, dessas da rede rasgada, todos os homens gostam dela e eu sou louca por isso!  
 CHEIROSO Então entre aí no mamulengo e deixe de conversa que o negócio vai começar! (*Cheirosa entra no mamulengo e se oculta por trás do pano, onde se veste de boneca de mamulengo.*) Vai começar! Este Primeiro Ato denomina-se “A inconveniência de ter coragem” e nele se demonstra, de modo insofismável, que a coragem é coisa improvável e carga pesada neste mundo de surpresas e disparates. Vai começar!  
 CHEIROSA *erguendo-se por trás do pano* Vai começar!  
 CHEIROSO Essa peste só vai no catolé (*Dá-lhe um “catolé”, e Cheirosa arreia.*)  
 Música! Mete os peitos maestro!  
 (SUASSUNA, 2005, p. 11-12)

Cheiroso e sua assistente Cheirosa iniciam a fala anunciando o espetáculo tal qual o Palhaço, mas aqui as outras personagens não estão presentes no palco, então a fala é dirigida exclusivamente para o público. Há nesse diálogo inicial uma série de informações que remete ao discurso metateatral: Cheiroso e Cheirosa listam os diversos gêneros teatrais que compõem a peça e ainda acrescentam a informação sobre sua extensão (três atos). Esse movimento de costurar narrativas diversas, realizado por Suassuna, é a maior evidência do rapsódico em suas obras dramatúrgicas.

Outro ponto a ser ressaltado a partir dessa fala, é a apresentação, para o público, de um título para o primeiro ato: *A inconveniência de ter coragem*. Esse título se configura como uma antecipação em relação ao enredo do ato, o leitor/espectador entende que deve esperar uma história sobre coragem. O título está posto como uma forma de, para além de criar uma expectativa, direcionar a interpretação do leitor/espectador e apurar sua atenção para as ações das personagens.

Esse direcionamento de leitura está presente em quase todas as falas da personagem rapsódica Cheiroso, mas o tom com que ele é apresentado é variável: a introdução de um título na abertura do ato é um direcionamento quase imperceptível para o leitor, já a música que aparece no encerramento do ato e resume a história em um tom moralizante é uma forma mais perceptível de direcionamento da interpretação da fábula. Nessa canção, enquanto Cheiroso apresenta um resumo do ato, Cheirosa é a responsável por apresentar a moral: a inconveniência de ter a fama de valente. Desde esse ato, há uma alusão à morte que só terá lugar no terceiro ato, mas já está posta para o leitor/espectador antecipadamente.

CHEIROSO A vida traiu Rosinha/traiu Borrote também./Ela trai a todos nós,/quando vamos, ela vem,/ quando se acorda, adormece,/quando se dorme, estremece,/que a vida é morte também.

CHEIROSA Os três procuraram tanto/sua coragem provar!/Perdeu-se a pouca que tinham/ e a mulher pra completar./Provei que é inconveniente/ter a fama de valente,/difícil de carregar! (SUASSUNA, 2005, p. 52)

Ainda nesse sentido, no primeiro entreato, Cheiroso apresenta para o espectador mais uma informação, dada na primeira rubrica por Ariano Suassuna, que é importante para uma compreensão mais aprofundada da encenação: ele explica o significado dos movimentos mecanizados dos atores. Observa-se aqui, mais uma vez, a presença da linguagem metateatral.

CHEIROSO Os atores fingiram de bonecos, porque a história foi escrita com esse cunho popular do mamulengo nordestino. Agora, porém, representarão como gente, mas imitando bonecos, para indicar que, enquanto estivermos aqui na terra, somos seres grosseiros, mecanizados, materializados. (...) (SUASSUNA, 2005, p. 55)

Ainda nesse entreato, tal como no começo do primeiro ato, Cheiroso adianta para o leitor/espectador de forma didática o que o enredo do segundo ato vai “ensinar”. Aqui temos um direcionamento explícito do que o público deve aprender e perceber durante esse ato. Essas informações que são apresentadas pelas personagens rapsódicas, os narradores, mais uma vez antecipam acontecimentos como a presença da polícia no segundo ato.

CHEIROSO Muito bem, com alguns dos atores já vistos, mostraremos: letra *a*: que os homens têm que viver com medo da polícia e do inferno; letra *b*: que, se não houvesse a justiça, os homens se despedaçariam entre si; letra *c*: que existem casos em que a justiça acerta seus julgamentos. (SUASSUNA, 2005, p. 56)

No segundo entreato, a personagem Cheiroso realiza uma retrospectiva a respeito dos acontecimentos do ato anterior e anuncia que agora os atores vão representar como humanos e não mais com movimentos mecânicos como nos atos anteriores. Nesse excerto, há também um diálogo entre Cheiroso e Cheirosa que é muito significativo porque podemos reconhecer traços rapsódicos. Cheiroso e Cheirosa aparecem como narradores na e da peça, mas Cheirosa ocupa uma função secundária em relação a Cheiroso: enquanto ele se coloca como o autor da peça e dono do mamulengo, Cheirosa é submetida ao que ele determina. Durante o segundo ato Cheiroso manda que Cheirosa prepare o cenário e, no segundo entreato, no início do terceiro ato, Cheirosa tenta negociar com Cheiroso seu papel. Cheirosa quer assumir o papel do Cristo no lugar de Cheiroso mesmo não estando apta para tal, segundo Cheiroso, mas por ser mulher. Na impossibilidade de ver seu desejo atendido, Cheirosa ameaça não participar do próximo ato e comprometer todo o andamento da peça.

Essa cena tem uma ligação direta com outra, a cena de *Auto da Compadecida* em que a personagem João Grilo não segue a ordem do Palhaço e negocia a posição em que se colocará

no palco. No caso de Cheirosa, é interessante perceber que a personagem narradora construída por Suassuna não se legitima como desordeira porque acaba sendo convencida a voltar atrás, não concretiza sua ameaça. A relação entre Cheiroso e Cheirosa poderia ser vista como uma representação da relação autor e personagem: o dramaturgo Cheiroso é quem define quais serão as funções da personagem Cheirosa. Esse diálogo favorece a ideia de improviso porque pode ser lido como se no palco houvesse duas forças contrárias que se digladiam: a tentativa de apresentar o espetáculo e a dificuldade de representá-lo graças às divergências de ideias e vontades.

CHEIROSO Muito bem, respeitável público! Afinal de contas, seja pela porta da frente, seja por portas travessas, o fato é que a justiça se faz! E se é possível ver isso agora que nós somos cegos, quanto mais depois, quando tivermos bons olhos para enxergar! É de certa forma o que quero dizer, ao anunciar que, agora, vamos representar como gente! E, modéstia à parte, desta vez eu entro diretamente no jogo para representar o papel do Cristo!  
 CHEIROSA Deixe eu fazer o papel dele, deixe!  
 CHEIROSO Eu não digo! Você não é mulher, Cheirosa?  
 CHEIROSA Mas eu quero, eu sou estrela, eu sou vedete!  
 CHEIROSO Não pode ser não!  
 CHEIROSA Então eu não entro mais nesta porcaria desse Terceiro Ato, e como ninguém sabe meu papel, estrago seu espetáculo!  
 (SUASSUNA, 2005, p. 97)

Há, no segundo entreato, um momento em que Cheiroso realiza uma conexão entre as peças *Auto da Compadecida* e *A pena e a lei* ao se identificar como autor das duas. Existe ainda outra ligação que é entre Ariano Suassuna e a personagem rapsódica Cheiroso, porque enquanto Suassuna é o autor da peça no universo extradramatúrgico, Cheiroso se identifica como autor no universo dramatúrgico, um desdobramento do dramaturgo dentro da peça.

No início do terceiro ato temos novamente a apresentação de um título: *Auto da virtude da esperança*, título esse que estabelece um diálogo direto com a peça de 1955 por se valer da palavra “auto”, que designa uma obra dramatúrgica de cunho religioso e moralizante tal como discutido quando apontamos para a mesma alusão que está também presente no título de *Auto da Compadecida*. Ainda no início do terceiro ato, há um diálogo entre as personagens Cheiroso e Cheirosa sobre os acontecimentos que serão apresentados. Esse diálogo realiza mais uma conexão entre os últimos atos das duas peças: ambas têm a presença do Cristo e se passam no céu. Nesse excerto, há ainda uma referência à peça suassuniana que foi escrita em sequência quando Cheiroso fala sobre a próxima peça ele descreve parte do enredo de *Farsa da Boa preguiça* (1960), mais uma vez extrapolando as fronteiras do universo dramatúrgico de *A pena e a lei*.

CHEIROSA (...) Nesse seu terceiro ato tem Cristo?

CHEIROSO Tem.  
 CHEIROSA E ele se passa no céu, é?  
 CHEIROSO É por ali por perto!  
 CHEIROSA Pois vão dizer que você não tem mais imaginação e que só sabe fazer, agora, o *Auto da Compadecida*!  
 CHEIROSO Isso é fácil de resolver: na próxima peça, em vez do personagem ser sabido, é besta, e, no terceiro ato em vez de tudo se passar no céu, se passa no inferno! Aí que quero ver o que é que eles vão dizer!  
 (SUASSUNA, 2005, p. 98)

No terceiro ato há uma quebra de expectativa porque encontramos todas as personagens mortas. Observamos que o segundo ato não está totalmente desligado da peça porque conta com personagens que já foram apresentados no primeiro ato e retornarão no terceiro, mas é perceptível um movimento de colagem que coloca esse ato entre dois que dialogam entre si de forma mais orgânica. Se em *Auto da Compadecida* o leitor/espectador acompanha a morte das personagens, em *A pena e a lei* nos deparamos com personagens que já estão mortas e têm a tarefa de descobrir como morreram. Nessa cena, o público é colocado em uma situação similar à das personagens, porque também desconhece as circunstâncias das mortes e tanto quanto as personagens deseja descobrir o que aconteceu. É neste momento que se abre mais um espaço para que ações que não serão mostradas sejam narradas: a morte de cada uma das personagens é narrada pelas outras que têm conhecimento. Então, ao invés de presenciarmos a ação propriamente dita da morte, assistimos a uma série de narrativas.

Talvez por ser, desse ponto de vista, o ato que parece, em comparação com os outros dois, mais descolado do enredo da dramaturgia – além de todas as personagens estarem mortas sem que o leitor/espectador tenha ciência de como ou quando elas morreram, há ainda uma peça dentro da peça representando a paixão de Cristo –, é necessário que Cheiroso e Cheirosa expliquem os mecanismos que serão utilizados. Há ainda uma explicação sobre a caracterização de Cristo e Cheiroso. Preocupado em estar à altura de seu novo papel, ele pergunta a Cheirosa se será convincente no papel de Cristo.

CHEIROSO (...) Mas a peça se passa na Sexta, dia da morte de Cristo.  
 CHEIROSA Que episódios você escolheu para evocar essa morte?  
 CHEIROSO A negação de Pedro, o beijo do jardim, alguma coisa do julgamento e a morte. Acho que basta.  
 CHEIROSA E a morte dos personagens?  
 CHEIROSO Eu vou apagando esta luz aqui: cada vez que eu apago, é um morto. Agora me diga: você acha que eu convenço como Cristo?  
 CHEIROSA Era o que faltava! O Cristo veio como carpinteiro, que era uma coisa muito melhor, ninguém acreditou que ele era filho de Deus, quanto mais aparecendo como dono do mamulengo!  
 CHEIROSO Mas não é isso que ele é? Não é Deus o dono do mamulengo?  
 CHEIROSA É, se bem que toda vez que você me fale nisso, eu me lembro do ditado que o povo diz? “Se o mundo fosse bom, o dono morava nele!” (SUASSUNA, 2005, p. 99-100)

Há um momento, no terceiro ato, em que a personagem Cheiroso, atuando como Cristo, é identificado por Vicentão como o dono do mamulengo. Há nessa cena mais uma vez uma discussão da estrutura teatral e da representação, uma vez que se torna perceptível a peça dentro da peça. Ainda tendo essa cena em vista, é interessante observar que Cheiroso, apesar de interpretar Cristo, não tem seu nome alterado: ele continua a ser Cheiroso. Essa mesma constatação não vale para Cheirosa que ao longo da peça tem seu nome alterado para Marieta sempre que atua como tal. Essa diferença reafirma uma a distância existente entre a posição ocupada pelas duas personagens narradoras: enquanto Cheiroso é o dono do mamulengo, o que dá as ordens, Cheirosa é sua assistente, uma atriz que obedece suas ordens mesmo que a contragosto.

VICENTÃO Mas olhem só de quem a gente estava com medo! Rá, rá! É aquele moleque, dono do mamulengo!  
 PEDRO Levante-se Padre Antônio! Esse barulho todo e é somente o dono do mamulengo!  
 BENEDITO Joaquim, tenha vergonha! Com medo de um palhaço desse?  
 CHEIROSO Acontece, meu filho, que agora eu represento o Cristo, o Salvador do mundo!  
 (SUASSUNA, 2005, p. 139)

Além das duas personagens narradoras, que aqui nomeamos como rapsódicas, existe uma personagem que merece destaque uma vez que exerce a função de protagonista: Benedito. A personagem Benedito está presente em todos os atos e é também a personagem que arquiteta a maior parte das ações das outras personagens. Sendo assim, essa personagem atua como uma espécie de auxiliar das personagens rapsódicas. No terceiro ato é Benedito quem primeiro se dá conta de que ele e Vicentão estão mortos e é também ele quem confronta Cheiroso/Cristo dizendo que a personagem divina é quem deve ser julgada antes de se tornar juiz.

BENEDITO: Então, Vossa Excelência vai me desculpar, mas antes disso, quem deve ser julgado é Vossa Excelência, Vossa Eminência, Vossa Mamulenguência! Antes de nós fazermos qualquer coisa, o senhor criou a gente e inventou o mundo! Foi o senhor quem inventou a confusão toda, de modo que deve ser julgado primeiro.  
 CHEIROSO: Está certo, Benedito, em nome de Cristo vou aceitar o que você diz, se bem que veja que, mais uma vez, não estou sendo levado a sério. Serei então julgado por vocês, que farão um inventário de seus infortúnios e dirão se valeu a pena ter vivido ou não. Será assim julgado o ato que Deus praticou, criando o mundo. Vou eu mesmo servir de acusador, formulando as perguntas fundamentais do processo, tudo aquilo que se pode lançar no rosto de Deus, mais uma vez exposto a multidão.  
 (SUASSUNA, 2005, p. 141-142)

#### 4.2.3 *O metateatro: a peça dentro da peça*

Quando o Cristo passa a ser julgado ao invés de ser o juiz, essa inversão de papéis abre as cortinas para a peça dentro da peça, uma espécie de efeito *mise en abîme*, e é a partir da intervenção de Benedito que tem início a encenação da paixão de Cristo, que conta com

Cheiroso novamente exercendo a função de narrador. Nessa cena, Cheiroso, além de estar atuando como Cristo, se desdobra em narrador; como resultado, temos um Cristo que narra seu próprio julgamento e as ações das outras personagens: Cheiroso não se despe em momento algum de seu papel de narrador.

Na encenação da Paixão de Cristo, é interessante observar que cada uma das personagens se desdobra em uma personagem bíblica: Vicentão é Pilatos, Marieta é Maria Madalena e Pedro atua no papel de São Pedro. Nessa cena, existe, entrelaçada à narração das ações, uma espécie de reflexão acerca da vida que culmina em uma certa carga de lirismo. As perguntas que Cheiroso faz no papel de Acusador são extremamente reflexivas e a última pergunta funciona como um elemento que conecta a peça dentro da peça, com o julgamento das personagens, uma vez que essa pergunta já não é mais direcionada ao Cristo, mas a Joaquim.

CHEIROSO Você me conhece Pedro?

PEDRO Não conheço, não quero conhecer e tenho raiva de quem conhece.

*Benedito canta como galo.*

CHEIROSO Três vezes! O galo acaba de cantar. O Cristo está novamente a caminho de sua Paixão. João, poeta, e Maria Madalena, ex-prostituta, estão a seu lado. Primeira pergunta do Acusador: Vale a pena fazer parte da vida, sabendo que a morte é inevitável? O Cristo é levado perante Pilatos.

*Levam Cristo diante de Vicentão, que se senta em algum lugar, representando Pilatos. Vicentão fala no tom dos recitativos da Paixão, mas com um matiz de escárnio, como se tudo fosse uma palhaçada.*

VICENTÃO Não vejo nele mal algum!

CHEIROSO No Cristo, Pilatos não viu nenhum mal. De que homem se poderia dizer a mesma coisa? Segunda pergunta do Acusador: Vale a pena ser mergulhado nesse espetáculo turvo e selvagem, sabendo que o mal assim marca o sol do mundo? O Cristo é levado diante de Herodes!

BENEDITO *também escarnecendo* Quero que você faça um sinal, alguma coisa que me prove que você é Filho de Deus! Não há coisa que eu mais deseje que ver algum prodígio.

CHEIROSO Herodes queria um sinal, para ter a prova de que há alguma coisa de grave e de sério por trás da enganosa aparência de farsa da vida. Mas o Cristo calou-se, porque muita coisa é preciso deixar em segredo. Terceira pergunta do Acusador: Vale a pena viver, sabendo que a vida é um dom obscuro, que nunca será inteiramente entendido e captado em seu sentido enigmático?

BENEDITO De novo a Pilatos! Conduza o Rei dos Judeus.

VICENTÃO Jesus ou Barrabás?

TODOS Barrabás! Queremos Barrabás!

CHEIROSO Então Cristo foi entregue aos homens para ser crucificado. Era naquele instante quase a hora sexta, e toda a Terra ficou coberta de Trevas até a hora nona. E Jesus, dando um grande brado, disse: “Pai, nas tuas mãos encomendo meu espírito. Tudo está consumado. ” E dizendo estas palavras, inclinou a cabeça e rendeu o espírito. Assim, terminou o maior de todos os acontecimentos. E diz a última pergunta do Acusador: Estão vocês dispostos a aceitar o mundo, sabendo que o centro dele é essa Cruz, que a vida importa em contradição e sofrimentos, suportados na esperança? Que diz você, Joaquim, você pobre retirante que morreu de fome e que tem o nome do avô de Deus? Você acha que valeu a pena? Se pudesse escolher, viveria de novo? (SUASSUNA, 2005, p. 144-146)

Na estrutura formal de *A pena e a lei*, é perceptível uma série de desdobramentos: temos a peça maior, *A pena e a lei*, escrita por Ariano Suassuna; a peça menor, escrita e controlada pelo dono de mamulengo Cheiroso; e, dentro dessa peça, ainda uma terceira, que é a encenação da Paixão de Cristo no terceiro ato. Todas as personagens participam da peça maior e nela temos as didascálias do dramaturgo; a segunda peça conta também com todas as personagens, mas dela estão excluídas as rubricas de Suassuna; na terceira peça temos como elenco as personagens criadas por Cheiroso e Suassuna, que se desdobram em personagens bíblicas para encenar a Paixão de Cristo.

Quando nos deparamos com essa encenação de uma cena bíblica, para além de uma identificação com o teatro medieval, estamos diante de um recurso estético que já faz parte da tradição teatral e foi utilizado por Shakespeare em alguns de seus textos dramáticos: em *Hamlet*, a peça dentro da peça é colocada em cena através de uma peça curta que representa o possível assassinato cometido pelo rei Cláudio e em *A megera domada*, já no início da peça temos uma história maior que engloba o enredo da peça.

#### 4.2.4 De volta ao início

O terceiro ato da peça *A pena e a lei* se liga ao primeiro ato por meio de uma canção que aparece no início do primeiro ato e se repete no final do último ato com algumas alterações. Através da comparação entre as letras dessas canções, é possível perceber o que mudou na vida das personagens ao longo da peça.

TODOS Cadê seus homens Maria?  
 Cadê seus homens, cadê?  
 CHEIROSA Meus homens foram pra guerra  
 ou estão brincando de se esconder.  
 Ai!Ai!  
 (SUASSUNA, 2005, p.10)

TODOS Cadê seus homens Maria?  
 Cadê seus homens, cadê?  
 CHEIROSA Venceram toda a batalha,  
 Não precisam mais se esconder  
 Ai!Ai!  
 (SUASSUNA, 2005, p. 149)

Na primeira vez que a canção aparece, Cheirosa diz que os homens estão ausentes: em guerra ou se escondendo. As personagens Cabo Setenta, Vicentão e Benedito se fingem de valentes e brigam entre si pelo amor de Marieta. Quando a cantiga é retomada, no final da peça, Cheirosa fala de homens presentes, vitoriosos que, tendo vencido a morte e voltado à vida, não precisam mais se esconder. Essa volta ao primeiro ato parece ser uma tentativa do autor de amarrar todas as partes da peça em um texto único.

Há na volta à vida, algo que remete a um olhar para o futuro, como se o passado ficasse enterrado no além e se encerrasse no momento em que o julgamento termina, enquanto as personagens têm a oportunidade de reescrever a vida e viver de modo diferente. Existe aqui uma projeção do que pode vir a ser, uma história que continua a acontecer. A ideia cíclica é reforçada pela segunda chance que as personagens recebem de voltar à vida e escolher viver de forma diferente e melhor. Há nessa fala uma metáfora sobre a própria existência: cíclica e imprevisível que, segundo Cheiroso, só pode ser decifrada por Deus.

CHEIROSO (...) Mas agora mesmo, recomeça. E eu termino dizendo como Inocência Bico-Doce:  
 Ai meu Deus, que vida torta  
 a findar e a começar!  
 Por que ninguém nunca perde  
 vergonha pra ela achar?  
 Ah, mundo doido, esse mundo  
 cujo mistério sem fundo  
 só Deus pode decifrar! *Voltam todos e o “terno” ataca a música de abertura.*  
 (SUASSUNA, 2005, p. 148)

A ideia do cíclico não está presente apenas neste texto. O terceiro ato de ambas as peças evidencia um movimento cíclico ao manter a trama em aberto com a volta de personagens à vida. Essa escolha do dramaturgo nos coloca diante de uma peça que encerra sua ação, mas que continua acontecendo no imaginário: não é uma peça que resolve os conflitos de forma definitiva, mas um texto que dirige a visão do leitor/espectador para as várias possibilidades.

Estamos diante de uma mudança de paradigmas ocorrida no teatro moderno que permite uma reestruturação do drama, partindo da representação do “drama-na-vida” em direção a um teatro que agora representa o “drama-da-vida”, segundo os termos pensados por Sarrazac (2017). Desse ponto de vista, não existe mais um recorte de um momento da vida, mas toda a vida das personagens é tema e discussão daquilo apresentado na peça. Essa ideia é de alguma forma exemplificada por meio dessa peça que se volta sobre si mesma: o leitor/espectador parece ter acompanhado em um curto espaço de tempo grande parte da existência finita das personagens, mas essa vida que parece ter terminado ainda se abre em outros caminhos. Não existe um “felizes para sempre”, nem “mortos para sempre” ou “condenados para sempre”, porque nada é definitivo e absoluto em uma obra ser encerrada, retorna a um início repleto de múltiplas perspectivas e alternativas.

### 4.3 Variações sobre um mesmo tema

As duas peças analisadas apresentam convergências significativas entre si. Talvez *Auto da Compadecida* e *A pena e a lei* sejam, na literatura suassuniana, as obras que mais se

aproximam tanto na fábula quanto na construção formal. Entre os elementos em comum, as peças possuem personagens rapsódicas que costuram o drama e interagem com o leitor/espectador, uma base popular de fontes diversas e o desfecho cíclico que é desencadeado pelo episódio do julgamento das almas, presente no terceiro ato de ambas as peças. Tanto em *Auto da Compadecida* quanto em *A pena e a lei* temos um ato final que reúne as personagens para um julgamento comandado por Cristo/Manuel.

O terceiro ato de *Auto da Compadecida* e o terceiro ato de *A pena e a lei* giram em torno de um mesmo tema, o julgamento das almas, mas a complexidade desses atos varia em cada uma das peças. Na peça de 1955 chegamos ao terceiro ato tendo acompanhado a cena em que as personagens são assassinadas e o Palhaço, no entreato, explica o que vai acontecer em seguida: as personagens quase são enviadas pelo Encourado diretamente para o inferno, mas, salvas pela astúcia de João Grilo, encontram Manuel e, posteriormente a *Compadecida*, para um julgamento justo. A personagem Manuel que aparece no terceiro ato já foi apresentada no início da peça, logo não é novidade para o leitor e é até esperado que ela apareça.

É interessante perceber que se em *Auto da Compadecida* temos uma personagem satânica para acusar e uma divina para julgar, em *A pena e a lei*, temos apenas a presença de uma personagem divina: o próprio Cheiroso que atua como Cristo. Essa diferença na cena do julgamento talvez possa ser explicada porque o Cristo da peça de *A pena e a lei* é Cheiroso, que esteve observando as personagens durante todos os atos e conhece de perto seus defeitos. A peça de 1959 tem – através da personagem Cheiroso que se identifica também como autor de *Auto da Compadecida* e também por meio dessa ligação entre os últimos atos – uma ligação quase que paródica com a peça de 1955. Esse movimento de readaptação de um enredo é também rapsódico, Suassuna se baseia em recursos utilizados na peça mais antiga para criar uma variação que experimenta outros elementos e personagens.

No terceiro ato de ambas as peças há a referência à morte de Cristo: enquanto em *Auto da Compadecida* há apenas um breve comentário em *A pena e a lei*, há uma encenação da morte de Cristo e cada uma das personagens desempenha o papel de uma personagem bíblica: Marieta é Madalena, Pedro é o discípulo Pedro, Benedito representa tanto o galo quanto o rei Herodes e Vicentão desempenha o papel de Pilatos. Temos então, na peça de 1959 em relação à peça de 1955, um diálogo mais conciso com a tradição judaico-cristã e com o teatro medieval através de uma representação de uma narrativa bíblica que em *Auto da Compadecida* é apenas comentada: a paixão de Cristo.

Uma interessante convergência entre as peças é a representação do Cristo: em de *Auto da Compadecida* temos Manuel, um Cristo negro – que suscita uma breve discussão sobre a

aparência da personagem divina e o preconceito racial vigente entre as personagens – e em *A pena e a lei* temos o Cristo representado por Cheiroso um Cristo que, ao ser reconhecido como dono do mamulengo, é desprezado por Vicentão e Benedito. Essa cena é a ponte para o início da representação da paixão de Cristo porque, aos poucos, Cheiroso troca suas roupas para representar a personagem divina e as personagens começam a representar pequenos episódios bíblicos: Benedito bate no Cristo e Vicentão a fim de provar seu poder pede que ele adivinhe quem lhe bateu, Vicentão – tal como o traidor Judas – beija o Cristo na face e pede uma recompensa em troca, nesse caso um cargo público. Sendo assim, o terceiro ato de *A pena e a lei* peça mesmo que inspirado pelo terceiro ato de *Auto da Compadecida*, apresenta variações significativas quanto ao enredo, o que nos leva a observar um empenho de Ariano Suassuna em realizar experimentações tendo como base um mesmo tema, podendo aprofundar ou modificar a discussão quando julgasse necessário.

O diálogo entre essas duas peças reforça ainda mais o caráter rapsódico dos textos dramáticos de Ariano Suassuna. A voz rapsódica, à qual aludimos anteriormente é a responsável por esses diálogos e isso pode ser confirmado pelo fato de que, mesmo na ausência de uma alusão clara sobre a convergência entre as duas peças teatrais – como a que é realizada pela personagem Cheiroso – ainda assim, um leitor/espectador que houvesse tido contato com as duas dramaturgias certamente seria capaz de perceber a semelhança entre o enredo e a forma propostos pelo dramaturgo e reconhecer o diálogo com textos anteriores como a bíblia.

## O RAPSODO NORDESTINO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tenho duas armas para lutar contra o desespero, a tristeza e até a morte:  
o riso a cavalo e o galope do sonho.  
É com isso que enfrento essa dura e fascinante tarefa de viver.  
*Ariano Suassuna*<sup>61</sup>

Um autor rapsodo e um teatro rapsódico foram os objetos dessa investigação, essas últimas palavras não pretendem, de forma alguma, apresentar verdades absolutas ou ideias inflexíveis e que não sejam no futuro alvo de questionamentos. O objetivo é lançar luz sobre alguns pontos da análise que pareceram merecer maior destaque na esperança de que eles suscitem novas questões e estudos.

Ariano Suassuna é, sem dúvida, um narrador que se aproxima da descrição apresentada por Walter Benjamin, porque é capaz de costurar em uma mesma obra o local e o universal, um homem que mesmo conhecendo grandes obras literárias e técnicas de escrita, é capaz de construir narrativas com a simplicidade e o encantamento necessários para que se tornem conhecidas e amadas pelo povo. Suassuna, não sendo membro das classes populares, foi capaz de entender como ler essa classe que o cercava e retratá-la de uma forma que gerasse admiração por suas raízes e sua rica cultura. Sendo narrador, se torna rapsodo por ser aquele que não apenas narra como também é o responsável por criar através da junção de linguagens e manifestações populares e eruditas de épocas distintas uma obra singular.

Sobre o autor rapsodo, não exatamente aquele discutido por Sarrazac, mas uma junção deste com a ideia de rapsodo que se faz presente entre os homens desde a antiguidade, Ariano Suassuna parece exercer as funções de um rapsodo: recolhe os relatos de seu povo e costura essas narrativas em um texto teatral que é capaz de arranjar, através de uma voz rapsódica, essas diversas vozes. Estar diante do texto dramaturgic suassuniano é como estar diante de um quadro que congrega diversas tendências, cores, representações e épocas, mas, ainda assim, é capaz de apresentar um enredo uno e uma história linear, característicos de um teatro absoluto que permanecem nesse teatro híbrido proposto pelo dramaturgo paraibano.

As peças *Auto da Compadecida* e *A pena e a lei* trazem a soma entre o épico, o dramático, a tradição cômica, o picaresco, o maravilhoso e as manifestações e folguedos populares sertanejos. Todas essas vozes são congregadas por uma voz maior, a voz rapsódica que não estando sempre à vista, este sempre presente no drama para guiar as personagens

---

<sup>61</sup> Entrevista concedida por Ariano Suassuna à TV Câmara em 2016. Disponível em <<https://www.facebook.com/MovimentoArmorial/videos/1410781855614432/>> o trecho em questão está disponível em <[https://m.facebook.com/watch/?v=1475426479149969&\\_rdr](https://m.facebook.com/watch/?v=1475426479149969&_rdr)> Acesso 21/02/2020.

durante a encenação e o leitor espectador entre a crítica, a comicidade, a releitura dos textos populares e eruditos anteriores e, por fim, à leitura desse texto final que é a conjunção de todas essas vozes.

Esse teatro construído por Suassuna, por não se restringir apenas ao campo do dramático, sendo uma junção desse registro com outras vozes, formas e elementos, junção essa realizada pela voz rapsódica, se configura como um teatro rapsódico. É interessante perceber que o diálogo com a tradição teatral – a dramaturgia suassuniana possui uma forma hermética como a presença de personagens tipo, a divisão em três atos, o diálogo convencional, a linearidade das ações, etc. – antiga e medieval não é um impedimento para que ocorra a rapsódica teatral, pelo contrário, se torna um catalizador e permite que o texto dramaturgicamente se torne mais aberto.

Apesar de existirem peças vanguardistas ou que rompem de forma mais expressiva com os modelos anteriores, o que devemos ter em mente é que um texto não se torna rapsódico por romper com o antigo ou propor uma forma revolucionária, mas por sua capacidade de agregar vozes e conteúdos em sua estrutura formal. É essa forma aberta que Sarrazac comenta ao observar que “Se a forma dramática pode parecer deserdada no século XX, é que ela não se reproduz de maneira idêntica a um modelo pré-fixado.” (SARRAZAC, 2017, p. 243). O teatro suassuniano não se torna rapsódico por seu um texto que possui uma forma inovadora, mas por agregar em seu interior diversas formas como o cômico e o picaresco característicos da *commedia dell'arte*, as cantigas populares, as apresentações circenses, personagens do folheto de cordel, causos e narrativas sertanejos, a religiosidade popular, as encenações de episódios bíblicos do teatro medieval,

Não procurando ler a obra suassuniana por uma perspectiva biografista e enviesada, mas tendo em mente que Ariano Suassuna utiliza seu teatro como um espaço de explanação de sua visão religiosa, política e social, talvez seja possível entender porque o escritor paraibano insiste em um teatro que conserva traços de épocas tão anteriores à sua: Suassuna é um escritor nostálgico e intimamente ligado à tradição e ao folclore. O dramaturgo encontra prazer em cavar sempre mais fundo à procura das origens, em busca dos modelos literários mais anteriores e que mais convirjam para sua terra e seu povo. Poderíamos nos perguntar o que a dramaturgia suassuniana tem de especial, o que a diferencia das demais. Ariano Suassuna retrata o sertão nordestino em sua dramaturgia de modo a criar um amálgama entre forma e conteúdo: temos um teatro que fala sobre o popular utilizando estruturas populares. O texto de Ariano Suassuna está tão imbricado à tradição popular que se torna difícil, ao ler suas peças, identificar o que foi inspirado por um texto anterior e o que é criação do dramaturgo.

A obra dramaturgica suassuniana é rapsódica porque a intersecção entre textos, vozes e manifestações não é pontual, perpassa todo o drama e se torna uma das principais características do texto. Quem lê o teatro de Ariano Suassuna espera encontrar essa miscelânea própria do espírito popular sertanejo que carrega consigo a tradição e a inovação.

Ariano Suassuna é um rapsodo porque, mesmo depois de – e aqui empresto as palavras de Guimarães Rosa – encantado, continua entre nós. Certa vez o escritor disse: “Eu posso morrer, mas João Grilo, Chicó e Quaderna não” (SUASSUNA, 2000, p. 41).<sup>62</sup> Suassuna acertou ao dizer que suas personagens eram imortais, mas errou ao falar sobre si mesmo, porque ele também não morreu: quem cria personagens imortais nunca morre. A voz de Ariano Suassuna e do povo sertanejo permanece entre nós, seu legado está tão vivo quanto sua obra, obra essa que, se configurando como clássica, ainda é fonte de inúmeras discussões e investigações e está incluída entre os grandes textos da literatura brasileira.

“Arte para mim não é produto de mercado. Podem me chamar de romântico. Arte pra mim é missão, vocação e festa.” (SUASSUNA, 2016).<sup>63</sup> A literatura rapsódica pode ser resumida nessa tríade apontada por Ariano Suassuna: missão, porque se empenha em perpetuar a literatura popular, o folclore, as raízes de um povo e diversos textos e vozes ancestrais; vocação, porque necessita de um rapsodo que lhe dê voz através da construção de narrativas investidas de multiplicidade e de obras que sejam capazes de potencializar a voz rapsódica; e festa, porque o que for rapsódico sempre será festa, carnaval, mistura, que congrega povos, formas, linguagens, se abre ao novo e está disposto a abrigar o que ainda está por vir.

---

<sup>62</sup> CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Ariano Suassuna. Recife: Instituto Moreira Sales, n.10, novembro de 2000. p.41.

<sup>63</sup> Entrevista concedida por Ariano Suassuna à TV Câmara em 2016. Disponível em <<https://www.facebook.com/MovimentoArmorial/videos/1410781855614432/>> o trecho em questão está disponível em <[https://m.facebook.com/watch/?v=1475426479149969&\\_rdr](https://m.facebook.com/watch/?v=1475426479149969&_rdr)> Acesso 21/02/2020.

## REFERÊNCIAS

### Obras de Ariano Suassuna

SUASSUNA, Ariano. **A pena e a lei**. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

\_\_\_\_\_. **Almanaque Armorial**. Org. Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

\_\_\_\_\_. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

### Referências sobre Ariano Suassuna

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito do mamulengo**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Ariano Suassuna. Recife: Instituto Moreira Sales, n.10, novembro de 2000.

LINS, Juliana; VICTOR, Adriana. **Ariano Suassuna: um perfil bibliográfico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MATOS, Geraldo da Costa. **O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano Suassuna**. Tese de doutorado. Juiz de Fora, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Esdeva Empresa Gráfica, 1988.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **Ariano Suassuna arte como missão**. Recife: Caixa Econômica Federal, 2014.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **O Cabreiro Tresmalhado – Ariano Suassuna e a universalidade da cultura**. São Paulo: Palas Athena, 2002.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. São Paulo: UNICAMP, 1999.

SUASSUNA, Ariano. Cabras e Mamulengos versus Super-homem. **Continente Multicultural**. Recife, ano II, nº20, agosto de 2002.

TAVARES, Bráulio. **ABC de Ariano Suassuna**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

VASSALLO, Lígia. O grande teatro do mundo. In: **Cadernos de Literatura Brasileira. Ariano Suassuna**. Recife: Instituto Moreira Sales, n.10, novembro de 2000. p. 155.

\_\_\_\_\_. **O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

### Referências gerais

ARÊAS, Vilma. **Iniciação à Comédia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ARISTÓTELES. **Poética.** Tradução Paulo Pinheiro. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

\_\_\_\_\_. Epos e Romance. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance.** Tradução Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002. p. 408.

BARBOLOSI, L.; PLANA, M. Épico/Epicização In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno.** Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.76-79.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. **O riso.** Tradução Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018.

DA MATTA, Roberto Augusto. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ELIAS, Joaquim. **No encaço dos bufões.** Belo Horizonte: Javali, 2018.

FAUSTO, Boris. A revolução de 30. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). **Brasil em perspectiva.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. p.227-255.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste.** 7. ed. São Paulo: Global Editora, 2004.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos a literatura de segunda mão.** Tradução Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Belo Horizonte, UFMG: Viva voz, 2010.

GONZÁLEZ, Mario Miguel. **O romance picaresco.** São Paulo: Ática, 1988.

GUZIK, Alberto. A dramaturgia moderna. In: FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas.** vol. 2. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2013.

HELIODORA, Bárbara. **Caminhos do teatro ocidental.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

HERSANT, C.; NAUGRETTE, C. Rapsódia. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno.** Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

- KIST, Ivete Susana. A tragédia e o melodrama. In: FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. vol. 1. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2012.
- MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Editora Global, 2004.
- MATTOSO, Antonio. Aedos e Rapsodos - o oral e o escrito. **Jornal Plástico Bolha**. ano 3, nº20, abril/2008. Oráculo, p.10. Disponível em: <<http://www.jornalplasticobolha.com.br/pb20/oraculo.htm>> Acesso em 01/06/2020.
- MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução J. Ginsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução J. Ginsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PIRANDELLO, Luigi. O humorismo. In: PIRANDELLO, Luigi. **O teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p.147.
- PRADO, Décio Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PONTES, Joel. **O teatro moderno em Pernambuco**. São Paulo: São Paulo Editora, 1966.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno de Ibsen a Koltès**. Tradução Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SHAKESPEARE, William. **Bem está o que bem acaba**. Tradução Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução Raquel Imanishi Rodrigues. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.