

A COMICIDADE DO MISERÁVEL EM ARIANO SUASSUNAⁱ

Elen de Medeiros

Professora de Literatura e Teatro

Faculdade de Letras/UFMG

Resumo: Propomos no artigo uma leitura da comicidade na obra de Ariano Suassuna, construída particularmente a partir da representação do miserável do sertão nordestino. Menos distante do que a tradição crítica supõe, a comicidade se aproxima do referencial trágico inerente à vida sofrida do sertanejo, ponto fulcral do teatro de Suassuna, e é justamente a partir de uma ideia de sobrevivência que o dramaturgo elabora seus principais dispositivos cômicos, marcando dessa forma a ‘prova dos nove’ da existência. Para tanto, duas obras serão tomadas como exemplos e referências para o argumento do texto: *O auto da compadecida*, peça que consagrou o dramaturgo, e *Farsa da boa preguiça*, escrita em 1960 e encenada em 1961, pouco tempo depois do sucesso da primeira.

Palavras-chave: comicidade, teatro brasileiro, Ariano Suassuna.

Abstract: The article proposes a reading of the comicalness in the work of Ariano Suassuna, constructed particularly from the representation of the miserable ones of the Brazilian Northeast "sertão". Less distant than the critical tradition supposes, the comicalness approaches the tragic referential that is part of the hard life of the "sertanejo", the focal point of the Suassuna theater, and it is precisely from an idea of survival that the playwright elaborates his principal comic devices, marking in this way the litmus test of existence. For this, two works will be taken as examples and references for the argument of the text: *O auto da compadecida*, piece that consecrated the playwright, and *Farsa da boa preguiça*, written in 1960 and staged in 1961, shortly after the success of the first one.

Keywords: comicalness, Brazilian theater, Ariano Suassuna.

Um cômico do sertão

Em 2017, Ariano Suassuna completaria 90 anos. O autor, falecido em 2014 aos 87 anos, é reconhecido como uma figura irreverente, contador de causos e defensor do sertanejo e da cultura popular, sem jamais perder de vista sua fé cristã que embasa uma parte considerável de seu teatro, na medida em que coloca nas falas de seus personagens aspectos moralizantes do mundo moderno em confronto com os princípios cristãos. Marca sua trajetória dramaturgica a força da alegria, do riso, enquanto profanadores da dor e do sofrimento do sertão, o que lhe assegura uma alegria como prova dos nove da existência.

De maneira muito evidente, Ariano Suassuna faz um elogio ao povo e à arte popular em seu teatro, voltando os olhos para o sertanejo, o boiadeiro, o contador de histórias, o repentista, o cordelista e tudo o que envolve a cultura do sertão nordestino. É nela que ele finca suas raízes, busca a base de suas histórias e também é a partir dela que ele cria grande parte de sua comicidade. Suassuna é, antes de tudo, um contador de causos – haja vista suas várias palestras “narrativas” e bastante cômicas –, e se aproveita disso para a elaboração de seu teatro. Além dele, outro caráter muito forte do escritor e que tem forte influência na elaboração de seus textos é a fé católica, que se torna mote de desenvolvimento da narrativa em muitas peças, valendo-se aí da tradição da moralidade dos autos medievais. Tudo isso, claro, amparando-se amplamente na comédia e em suas principais convenções.

Tendo feito parte do Teatro do Estudante de Pernambuco, o TEP, quando ainda era estudante de Direito, sua trajetória está profundamente ligada à proposta de disseminar o teatro entre o povo, base que fundamentava as práticas do grupo. Para isso, Suassuna, juntamente com seus colegas de teatro, se pautava amplamente nos estudos da literatura dramática universal, mas fincava-se nas raízes da realidade brasileira, especialmente a nordestina. Nesse sentido, sua vivência em parte da infância no sertão pernambucano permitiu conhecer a fundo a linguagem e os temas próprios deste lugar, e que vão reverberar fortemente na sua dramaturgia (especialmente, as referências à cidade de Taperoá, onde viveu sua infância).

Desde *O auto da compadecida*, escrita em 1955, até *A farsa da boa preguiça*, de 1960ⁱⁱ, Suassuna dedicou-se inteiramente ao teatro cômico, aliando

suas peças à tradição do gênero popular, explorando para isso a presença forte do palhaço e das duplas de *zanni*, tal como na *commedia dell'arte*, as referências às novelas de cavalarias e às novelas picarescas – em que o pícaro é aquele personagem astuto que faz de tudo para comer. Seriam várias as possibilidades de explorar a elaboração desse teatro – e cada uma delas poderia ser destrinchada com calma e rigor nos seus detalhes. Que suas peças sejam repletas de jogos cômicos inerentes ao gênero, como quiproquós e reviravoltas, isso é bastante claro e o autor faz menção às suas influências nos prefácios que escreve. Ele deixa sempre às claras todas as fontes em que bebe para escrever sua literatura, cruzando as referências imediatas à sua vivência com a tradição cômica e literária:

Na invenção de certos personagens, por exemplo, o que fiz foi um processo clássico de recriação de tipos já existentes numa comédia popular, no caso a tradição do Romanceiro Popular Nordeste. No mesmo sentido – se bem que em outra medida, é claro, porque se tratava de dois gênios – Molière e Goldoni recriaram os tipos da comédia popular mediterrânea. (...)

Repito, assim, que, quando aproveito de um romance popular, a ideia de João Grilo – que apresento em minha peça recriado como tipo e não como transposição direta do mito – sei perfeitamente o que estou fazendo. Como sei também o que estou fazendo quando recrio do mesmo modo outro 'amarelinho', outro 'quengo' (pessoa astuta, sabida), o Cancão, de *O casamento suspeito*.

A mesma coisa acontece na criação de outros personagens, estes partidos não mais de uma tradição oral, mas da realidade. O Chicó, do *Auto da compadecida*, foi baseado num personagem real, já morto, cujas histórias são conhecidíssimas em Taperoá, pela geração anterior à minha. O mesmo acontece com Manuel Gaspar, baseado num serviçal de minha família, ainda vivo, com o mesmo nome, gago e não muito corajoso, para quem quiser ir ver. Quando juntei o primeiro a um amarelinho astuto (João Grilo) e o segundo a outro (Cancão) sabia que estava incorrendo na incompreensão de toda essa gente. Mas isso não me interessava: o que me interessava era novamente recriar a tradição do teatro popular, esta circense: a que apresenta sempre ao lado de um palhaço astuto, meio maldoso e valente, um outro, bobo, ingênuo, moralista e covarde. (SUASSUNA, 1979, p. 87)

O que realmente marca aqui a nossa breve observação é que ele construa esses jogos tendo como base a miséria do sertão nordestino, interpondo aí as múltiplas traquinagens dos sertanejos para a sobrevivência em oposição à situação financeira privilegiada dos coronéis. Ou seja, a maneira como o

dramaturgo se apropria das convenções do gênero, aliando-as à conjuntura do sertão e à cultura popular brasileira, particularmente a nordestina, provoca uma dicotomia entre suas personagens, que estão ou representando o sertanejo, no espaço do sertão, de um lado, ou o coronel, no espaço urbano, por outro. Suassuna, por meio das saídas astutas de seus “amarelinhos” ou “quengos”, como gostava de chamar, coloca em evidência uma certa comicidade trágica, sobre a qual vamos nos deter adiante. Mas, sobretudo, ele dá forças à gente sofrida do nordeste brasileiro utilizando-se de uma tradição cômica do teatro ocidental.

Dispositivos de comicidade

Faz parte da convenção da comédia a oposição entre o bem e o mal, porque o gênero, sempre recebido com receio pela tradição literária e teatral, lida com aspectos marcadamente superficiais das situações e das ações. Sabendo dessas premissas do gênero, Suassuna esclarece suas escolhas na construção dos tipos presentes em suas peças, e com isso defende-se igualmente das acusações de ser repetitivo quanto à construção de seus personagens.

Se pode parecer inicialmente uma divisão maniqueísta essa oposição entre bons e maus na dramaturgia de Suassuna, o próprio autor esclarece tal escolha, que nem de longe é algo simplista ou rasteiro em sua composição dramaturgica, mas usada como resposta às classes mais altas que veem o pobre como preguiçoso e ladrão:

Estou perfeitamente consciente de que, na *Farsa*, podem ter se refletido os ressentimentos e as indecisões de um escritor de origem rural, exilado, por força de circunstâncias alheias a sua vontade, no meio da burguesia urbana. Um escritor indeciso e mesmo meio desesperado com as opções políticas que seu confuso e perturbado tempo lhe oferece. Mas, de qualquer modo, não me arrependo de ter feito a distinção sem sutilezas e sem marcar as chamadas ‘honrosas exceções’. Isso era necessário, porque um dos chavões de que a classe burguesa urbana mais se vale, no Brasil, para falar mal do nosso grande Povo, é o da preguiça e da ladroeira. (SUASSUNA, 2008, p. 24)

Bem se observa nesses prefácios a tônica do pensamento do dramaturgo, preocupado na representação de uma vida sofrida do sertanejo sem projetar a ela as maledicências das classes privilegiadas, da mesma forma que enaltece a

arte e o pensamento engenhoso. No prefácio que escreveu para *A farsa da boa preguiça*, uma resposta às críticas sofridas, o dramaturgo aponta para o que o moveu a escrever a peça, um elogio ao ócio criativo dos poetas e dos artistas:

Atualmente, a nossa situação é esta: de um lado, uma minoria de privilegiados, com direito ao ócio, quase sempre mal aproveitado, danoso e danado; do outro, o Povo, colocado entre duas cruzes: a cruz do trabalho escravo, intenso e mal remunerado, e a cruz pior de todas, a do ócio forçado, a do *lazer a pulso* do desemprego. (SUASSUNA, 2008, p. 29)

Ariano Suassuna faz das mazelas do sertanejo instrumento de comicidade, tornando-as dispositivos do cômico, ao mesmo tempo em que enaltece, com isso, a luta desse povo pela sobrevivência. Para isso, o sertão apresentado nas peças é o da fome (João Grilo ficou três dias doente sem comer), da miséria (não se pode ter criança e nascem cavalos), do coronelismo explorador (“a velha ociosidade senhorial”) e de desolação (“João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades numa terra seca e pobre como a nossa”) – um meio, uma certa condição social que delega aquele povo à miséria sem nenhuma alternativa, o que dá uma certa dimensão de fatalidade trágica inerente à sobrevivência daquela gente.

Cleise Furtado, em um interessante estudo sobre a comédia, em *A gargalhada de Ulisses* (2008), retoma uma clássica convenção do gênero a partir de uma ideia topográfica de baixeza da comédia (ela sempre se manteve *ao rés-do-chão*):

Creio que já se vai tornando evidente o que *está em jogo* nessa topografia ideal, que reservou à comédia um estranhíssimo *locus*, inferior, subjacente, subliminar, sub-reptício e ao mesmo tempo epidérmico, superficial, supérfluo. Seguindo as mais diferentes trajetórias de investigação, no meio do caminho topamos com esse obstáculo incontornável: o cômico reivindica e reinstala incessantemente a fisicalidade, a materialidade, a espessura da vida. (FURTADO, 2008, p. 62)

Este é, aliás, um jogo sobre o qual podemos refletir um pouco, porque há uma dubiedade do local assumido pela comédia: se de um lado ela pode apresentar essa fisicalidade, essa materialidade da vida, porque lida com aquilo que está próximo ao nosso campo de visão, por outro talvez possa ser apressado dizer que isso dá uma superficialidade às questões, haja vista seu caráter na

maior parte das vezes crítico. Talvez tenhamos de lidar com uma comédia que é, aparentemente, superficial, mas que vai proporcionar um jogo de esconde-esconde dos olhares mais críticos daquilo que busca representar. Isso porque seria uma perspectiva apenas parcial dizer que o que Suassuna traz do sertão nordestino seja *epidêmico*. É, sobretudo pela própria convenção que segue, uma formulação de lugares mais ou menos demarcados, mas com uma observação aguda da vida do sertanejo. Certo que não há uma análise psíquica profunda dos personagens, mas Suassuna desloca alguns lugares estabelecidos.

Joaquim Simão, poeta e repentista de *A farsa da boa preguiça*, almeja viver de sua arte, embora nas condições em que se encontra não exista possibilidade: ser poeta no sertão? Nevinha, sua esposa, tenta convencê-lo de arranjar algum trabalho para comprar comida.

NEVINHA

Está certo, meu filhote:
para o jantar, isso dá!
Mas a sobremesa? É possível
que os pobres dos nossos filhos
não tenham direito nem a uma coisinha
para adoçar o jantar?
Vamos ali ao angico:
Hoje, eu passando por lá,
Vi na terra um capuxu
Que é o mel melhor que há!
Mel doce, limpo, cheiroso,
na terra, pra se tirar,
mel de ouro, favo claro,
e a cera, pra se guardar!
Ali, perto duma pedra,
Dentro da terra a zoar,
está esse capuxu
– cera, mel e samburá!
Vamos, então, ao angico
para esse enxu arrancar!

SIMÃO

Eu não vou não, molecota:
você vai só se quiser!
Só como coisa salgada:
coisa doce é pra mulher!
E eu não entro nesse jogo!
Capuxu é uma desgraça,
é a abelha que mais morde!

O ferrão dela tem fogo!
Eu tenho medo do acaso,
este Mundo é um perigo,
a Morte vigia todos,
o Tempo é nosso inimigo
e quem se abre para isso
não tarda a ter o castigo!
Em cada lugar do Mundo
Caetana nos espreita,
nos olha a Morte vermelha:
quem sabe se ela não chega
no ferrão dessas abelhas?
(SUASSUNA, 2008, pp. 169-170)

Todo o longo diálogo entre marido e mulher, com as desculpas mais estapafúrdias do marido para não se dar ao trabalho de ir atrás de comida, traz todo o gracejo de Suassuna com a dubiedade da preguiça a que se refere a farsa. Torna-se provocador do riso pela repetição das desculpas do marido à esposa, que se esquivava o máximo que pode do trabalho. Mas subjacente a todo o diálogo, aos poucos, entre os jogos cômicos elaborados pelo autor, vai-se desvelando uma vida miserável do sertão – numa espécie de “dor no riso” de Molière.

Henri Bergson (1980), em seu ensaio sobre o riso, observa que o cômico, efeito de um gesto mecânico calcado no vivo. O riso repousa sobre o exagero e a deformidade, sobre uma semelhança mecânica e artificial da vida, que faz das diferenças algo de risível. É a vida colocada no limite, lá onde ela não é mais a vida, mas uma ampliação de seus mecanismos. Esse aspecto mecânico se encontra na mímica, no *clown*, naquele distraído que não percebe uma porta de vidro e bate. Mas ao mesmo tempo, o riso é provocado pelo estranhamento, o que pode gerar um distanciamento crítico, da mesma forma como Brecht também se aproveitou das convenções da comédia para a formulação de seu teatro épico. Em Suassuna vemos potencial semelhante de observação das mazelas daquela sociedade segregada, que reiteradas e colocadas à prova da repetição, tornam-se dispositivos de comicidade: ao se utilizar da miserabilidade do povo sertanejo para criar seus efeitos risíveis, Suassuna está dando a voz e a vez àquele povo, enaltecendo sua luta diante das benesses sociais dos ricos.

Para dar relevo a este povo, existe, em relação às personagens ricas, uma certa ridicularização: assim é com Aderaldo e Clarabela, o casal cheio de pompas e dispendioso de *A farsa da boa preguiça*:

CLARABELA

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

NEVINHA

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

CLARABELA

Não sei, Simão é quem decide!
O artista, pra mim, é sagrado!
Vamos respeitar a integridade do Poeta!
Não vamos violentá-lo!
(SUASSUNA, 2008, p. 92)

Um breve trecho em que se opõem as visões dos dois polos de personagens no que diz respeito à arte, à poesia e, por extensão, ao modo de vida. O comumente considerado *elevado* é ridicularizado, enquanto a arte dita *singela*, popular, recebe o elogio a que a peça se dedica. Já em *O auto da compadecida*, vemos a ridicularização de personagens como o coronel, o bispo, o padre e o sacristão, o padeiro e sua esposa, em oposição às agruras de João Grilo e Chicó, ou ao sofrimento de Severino.

JOÃO GRILO

Eu não lhe disse que a fraqueza da mulher do patrão era bicho e dinheiro?

CHICÓ

Disse.

JOÃO GRILO

Pois eu vou vender a ela, para tomar o lugar do cachorro, um gato maravilhoso, que descome dinheiro.
(...)

JOÃO GRILO

Para uma pessoa cuja fraqueza é dinheiro e bicho, não vejo nada melhor do que um bicho que descome dinheiro.

CHICÓ

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

JOÃO GRILO

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

(SUASSUNA, 2001, pp.88-89)

Já conhecemos todos as traquinagens da dupla João Grilo e Chicó e as embrulhadas feitas pelos dois para sua sobrevivência e a que isso os leva. E como são vistos, na peça, as figuras do padeiro e de sua esposa, caricatos, e a subserviência em que são colocados diante dos poderes dos coronéis.

São, portanto, personagens privilegiados, mas que são postos ao risco quando, ao torná-los objetos das traquinagens de seus *zanni*, Suassuna não esconde de que lado está. São marcas sociais que imprimem às ações das personagens uma certa comicidade, seja pelo reconhecimento do ridículo, seja pelo oposto que criam com os heróis cômicos.

Heróis às avessas

A princípio, sabemos que a comédia é um gênero que não possibilita a configuração do herói, caráter restrito às tragédias. Cleise Furtado, ao retomar algumas categorias e condições do herói na moderna literatura dramática propostas por Northrop Frye, aponta para o quanto esse tipo de personagem tem “descido” em relação ao público, tornando-se gradativamente “rebaixado” (um rebaixamento, bom notar, que se dá pela força de ação do herói, mas não pela sua moral).

Seja no sentido cômico ou trágico da ação, o que se move sempre para baixo através dos cinco degraus estabelecidos com base na “altura” do olhar da plateia, o que “desce” ou “descreve” de modo inexorável (historicamente falando) é o poder do herói, que de ser divino chega a ser quase sub-humano, representado como autômato, marionete de “forças inescrutáveis” ou simplesmente jogado no palco de um mundo vazio. (...) Os comediógrafos contemporâneos só fizeram confirmar a visão do heroísmo “descendente” e chegaram a tematizá-la em muitas de suas obras. (FURTADO, 2008, pp. 64-65)

Sem nos determos precisamente em uma análise pormenorizada nesse perfil de personagem – o que exigiria outro rumo argumentativo –, pensamos que os sertanejos das peças de Suassuna despertam no público uma empatia com sua luta pela sobrevivência e pela sua esperteza nos jogos cômicos, sempre passando para trás os mais endinheirados, com o que imediatamente nos regozijamos. Seriam eles os heróis nordestinos (o que os deslocaria do mero jogo dos *zanni*), que invertendo as funções convencionais dos gêneros dramáticos se sobrepõem às condições sociais e libertam seu povo das agruras e do sofrimento? Um tipo de herói, sem dúvida, às avessas, na medida em que joga não apenas com o rebaixamento desse olhar de que fala Furtado, mas também porque lidaria aí com uma moral reversa para esse perfil.

Suassuna se consagrou como um dos mais importantes autores do moderno teatro brasileiro, e nos parece que ele alcança este lugar por estar em um ponto de cruzamento: entre a longa tradição popular (na literatura, no teatro, na cultura) e a modernidade (a representação da vida do sertão nordestino e a própria elaboração de uma comédia popular brasileira). O dramaturgo faz desse cruzamento um aliado, sobre o que alicerça em grande medida sua comicidade – em um encontro aparentemente paradoxal com as agruras trágicas do sertanejo – e faz disso, então a sua *prova dos nove* da existência.

Referências bibliográficas:

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1980.

FURTADO, Cleise. **A gargalhada de Ulisses**. São Paulo/Salvador, Perspectiva/Fundação Gregório de Mattos, 2008.

SUASSUNA, Ariano. **A farsa da boa preguiça**. 6. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008.

SUASSUNA, Ariano. **O auto da compadecida**. 37. ed. Rio de Janeiro, Agir, 2001.

SUASSUNA, Ariano. **O santo e a porca – O casamento suspeito**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979.

ⁱ Palestra proferida na II Jornada do LIDIS – Grupo de Pesquisa em Literatura e Dissonâncias, na UFF, coordenado pelo Prof. Dr. André Dias, em 11 de outubro de 2017, cujo tema era exatamente *A alegria como prova dos nove da existência*.

ⁱⁱ Entre uma e outra, escreveu *O santo e a porca* (1957), *O casamento suspeito* (1957) e *A pena e a lei* (1959).