

O PALCO DESCOMEDIDO DOS ANTI-HERÓIS EM AUTO DA COMPADECIDA: COMÉDIA, SÁTIRA E IRONIA

Wilbett Rodrigues de Oliveira

Resumo: Este estudo analisa no texto *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, o processo de estilização, meio pelo qual o autor tece suas críticas à sociedade. Fundamenta-se nos estudos realizados por Afonso Romano de Sant'Anna sobre a estilização, a partir das ideias de Tynianov e Mikhail Bakhtin, que entende o discurso como espaço de inter-relações, tendo a enunciação como ato verbal e extraverbal, produto que, enquanto processo, reitera em si as marcas de sua tessitura. Sustenta a ideia de que o texto suassuniano, recorrendo-se à sátira, à comédia e ao humor, não se prende única e exclusivamente aos autos vicentinos, visto que as especificidades do gênero encontram disseminadas no próprio fazer-literário, e que a criatividade da obra estilizada tem o dialogismo como gesto semântico e não como gesto destruidor. Conclui que a pluralidade de textos presente em *Auto da Compadecida* emerge de um processo de revitalização do romanceiro nordestino.

Palavras-chave: Estilização, dialogismo, comédia, sátira, ironia.

Introdução

Este artigo tem como ponto de partida os estudos propostos por Afonso Romano de Sant'Anna sobre paródia, apropriação, paráfrase e estilização ao ampliar os postulados de Bakhtin e Tynianov. Dessa forma, pretende analisar o processo de intertextualidade na obra *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna com os textos do romanceiro popular nordestino. Faz-se uma incursão nos conceitos de comédia, sátira e humor propostos por Aristóteles, Linda Hutcheon, Telarolli e Bergson para compreender como a obra suassuniana contrasta com o “sabor arcaico” e se torna o melhor texto do teatro brasileiro.

A análise consiste na leitura da obra de Ariano Suassuna sob a perspectiva da estilização, processo bastante estudado por Afonso Romano de Sant'Anna. Tal análise considerará a relação/apreensão dialética entre texto e autor e também a liberdade que ele (o autor) tem de apresentar a sua própria versão a partir do exercício puro e simples da imaginação ou pesquisas documentais. A análise da inserção dos romances populares nordestinos em *Auto da Compadecida* permitiu

observar como o autor se utiliza da comédia, da sátira e da ironia para tecer críticas à sociedade.

Aspectos históricos e conceituais da comédia, da sátira e da ironia

Em *Arte e retórica*, Aristóteles construiu uma hierarquia que privilegia a tragédia em detrimento da comédia. Para o filósofo grego, “a comédia [...] é imitação de maus costumes, não contudo de toda sorte de vícios, mas só daquela parte do ignominioso que é o ridículo” (ARISTÓTELES, 1979, p. 56). O pensador grego atribui ao ridículo o sentido de defeito ou tara que não tenha caráter doloroso ou corruptor.

A comédia fora menos estimada que a tragédia e só tardiamente se lhe atribuiu um coro, e, ó quando assumiu certas formas, começou a citar os seus pseudoautores. A autoria das primeiras intrigas são de Epicarmo e Fórmis (ARISTÓTELES, 1979).

A comédia é o uso de humor nas artes cênicas. Também pode significar um espetáculo que recorre intensivamente ao humor. De forma geral, comédia é o que é engraçado, que faz rir. Para Telarolli (1999, p. 66), “[...] o espírito satírico já existia na Grécia Antiga, como bem demonstram as comédias de Aristófanes”.

Massaud Moisés (1981, p. 205) afirma que “a comédia gira em torno do ridículo e da alegria decorrente. Quando o ridículo e a alegria são levados às últimas consequências temos a farsa”. O cômico pode ser entendido como uma forma de se apaziguar o mundo trágico e de reconciliar com ele o ser humano” (JOZEF 1986, p. 277). Depreende-se que tal exercício de reconciliação se vale de um instrumento intrínseco ao ser humano, visto que “não há comicidade fora do que é humano” (BERGSON, 1987, p. 12).

Assim, pode-se entender a comédia, a sátira, a ironia e o humor como formas de explicar as experiências humanas que emanam do próprio homem e de que o artista lança mão.

Ainda, seguindo o pensamento bergsoniano temos que “o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura” (BERGSON, 1987, p. 13).

O tema do cômico, segundo Frye, reside na aceitabilidade do anti-herói pela sociedade ao final de sua jornada (apud JOZEF, 1986).

Sátira (do lat. *satira*) é uma “composição poética que visa a censurar ou ridicularizar certos vícios ou defeitos.” (FERNANDES; LUFT; GUIMARÃES, 1998, s.p.). Etimologicamente, associa-se a sátira à figura mítica do sátiro, fac à irreverência que se transmitia na comédia antiga.

Percebe-se, na definição acima, uma aproximação muito grande ao conceito de comédia postulado por Aristóteles: a ridicularização como meta principal para se criticar a sociedade.

A sátira é utilizada por aqueles que demonstram a sua capacidade de indignação, de forma divertida, para fulminar abusos, castigar, rindo, os costumes, denunciar determinados defeitos, melhorar situações aberrantes, vingar injustiças. Às vezes é brutal, outras sutil. É uma técnica literária ou artística que ridiculariza um determinado tema (indivíduos, organizações, Estados), geralmente como forma de intervenção política ou outra, com o objetivo de provocar ou evitar uma mudança.

A partir do século XIX, a sátira se configura como um novo olhar, uma ação, que se manifesta noutra forma textual pelos meios mais distintos e não mais como um gênero. O palco descomedido dos anti-heróis em *Auto da Compadecida*: comédia, sátira e ironia (TELAROLLI, 1999). Por se tratar de ficção poética, Hansen (2004) diz que não há interpretações verdadeiras da sátira. Telarolli, retomando Hodgart, reitera que “a técnica básica do satirista é “[..] o despojamento das características pessoais e de classe do satirizado, desferindo um golpe mortal contra ‘a crença de que somos únicos, livres em nossas obras’” (1999, p. 67).

Ao retomar as ideias de Hutcheon, Cândido (2002) reitera que a sátira em particular se volta para a ironia como um meio de ridicularizar e, implicitamente, corrigir os vícios e as loucuras da humanidade. Assim, o humor satírico tenta, muitas vezes, obter um efeito cômico pela justaposição da sátira com a realidade. O humor satírico tende, pois, para a sutileza, ironia e uso do efeito cômico do *deadpan* (impossibilidade do humorista, como se não percebesse o ridículo das situações que apresenta).

Pode-se estabelecer uma aproximação entre a paródia e a sátira. A paródia re-apresenta outra obra de arte, de forma exagerada e re-cria um efeito cômico, agredindo o tema e estilo da obra parodiada. Mesmo que as técnicas próprias da sátira e da paródia se sobrepujem elas não são sinônimas. A sátira nem sempre tem o humor como centro; às

vezes chega a ser trágica. Entretanto, a paródia é, essencialmente, de caráter cômico.

O que caracteriza a irreverência satírica é o seu caráter denunciador e moralizador. Por seu caráter denunciador, a sátira é essencialmente paródica, pois se constrói por meio do rebaixamento de personalidades (reais ou fictícias), instituições e temas que, segundo as convenções clássicas, deveriam ser tratados em estilo elevado. Ou seja: a sátira ri de assuntos e pessoas “sérias”, para denunciar o que há de podre por detrás da fachada nobre impingida à sociedade.

Portanto, o riso satírico é diametralmente oposto à idealização épica. A sátira antiga se caracteriza pela apropriação paródica de textos literários diversos gêneros, incluindo uma heterogeneidade estilística em que prosa e verso encontravam misturados no mesmo texto.

Adorno já afirmava que a sátira aparecia como o florete agudo da distinção virtuosa dos melhores. Dessa forma, a sátira produz a perversão como exemplaridade da regra. Para tanto, apropria-se da retórica de Quintiliano, Cícero e Aristóteles; emula a poesia de Juvenal, cantigas de escárnio e maldizer; Cancioneiro Geral, de Resende; Camões, Suarez, Gracián, Quevedo, Góngora etc. aplicando padrões coletivos e anônimos (HANSEN, 1996).

Chesterton (2006) afirma que:

En los más arriesgados géneros literarios, y en la sátira particularmente, se pueden notar las mismas características de desconcierto y de fracaso. La sátira podrá ser tan caprichosa y anárquica como se quiera, pero presupone siempre la superioridad de algunas cosas sobre otras; presupone un modelo ideal. Cuando los chicos de la calle se burlan de la obesidad de cierto distinguido periodista, están reconociendo, inconscientemente, los cánones de belleza fijados por la escultura griega: su burla sólo se explica referida al Apolo de mármol. Y esa curiosa desaparición paulatina de los géneros satíricos que se advierte en nuestra literatura, no es más que uno de tantos ejemplos de cómo va desapareciendo la acometividad cuando se borran los principios que podrían justificarla.

A sátira é a leitura como reconhecimento de tópicos e preceitos técnicos aplicados à sua invenção e, ainda, como o conhecimento dos modos autorizados de sua interpretação teológico-política (HANSEN, 1999, p. 173).

Apesar de o humor ser largamente estudado, teorizado e discutido por filósofos e outros, permanece extraordinariamente difícil de definir, quer na sua vertente psicológica quer na sua expressão, como forma de arte e de pensamento.

A ironia socrática possuía um carácter purificador na medida em que permitia aos discípulos que se julgavam certos e clarividentes confessar suas próprias contradições e ignorâncias. Para Merleau-Ponty,

A ironia de Sócrates é uma relação distante, mas verdadeira, com outrem, que exprime este dado fundamental de que cada um, sendo inelutavelmente ele próprio, no entanto se reconhece no outro, e procura desligar um do outro pela liberdade. Como na tragédia, ambos os adversários estão justificados, e a verdadeira ironia usa de um sentido duplo que se funda nas coisas. Não há aqui qualquer vaidade, pois é tanto ironia para com os outros como para consigo. É inocente, como muito bem disse Hegel. A ironia de Sócrates não está em dizer menos para ferir mais, mostrando força de ânimo ou fazendo supor qualquer saber esotérico (1986, p. 50-58).

A ironia (do grego *eironeia*, perguntar fingindo ignorar) é simultaneamente disfarce, mas também comunicação. Na primeira, um significado explícito, mencionado, joga contra significados implícitos, não mencionados, mas sempre com alguma aresta avaliadora, que a faz ser deliberada ou não, corporificando-se por meio de alguns tipos de marcadores culturalmente acordados no contexto enunciativo, para sinalizar que a ironia está funcionando e o modo como se deverá interpretá-la (CÂNDIDO, 2002). A ironia é uma simulação sutil de dizer uma coisa por outra, não pretende ser aceita, mas compreendida e interpretada. Para Sócrates, a ironia é uma espécie de *docta ignorantia*, ou seja, ignorância dissimulada, que questiona por meio de pergunta retórica e se orienta para o que quer que esta seja. Em Aristóteles e em S. Tomás de Aquino, tem-se que a ironia é uma forma de obtenção de benevolência alheia que se dá por meio do fingimento de falta de méritos próprios. São Tomás de Aquino afirma que o humor surge de um vício excessivo, ou seja, pela falta de controle no uso deste.

Auto da Compadecida: misto de comédia, sátira, humor e ironia

Ariano Suassuna (AS)¹ nasceu em João Pessoa, PB, 1927. No ano seguinte ao seu nascimento, seu pai, João Suassuna, deixa o governo da Paraíba e a família passa a morar no sertão, na Fazenda Acauan. Em Taperoá, AS faz seus primeiros estudos e assiste pela primeira vez a uma peça de mamulengos e a um desafio de viola, cujo caráter de improvisação seria uma das marcas registradas também de sua produção teatral.

Em quase todas as suas obras, AS se mostra completamente envolvido com a realidade de sua época, criticando problemas sociais como a falta de virtudes, a preocupação com a aparência e dinheiro, as diferenças sociais determinando a ação dos religiosos, além de criticar, é claro, a prática da simonia, um “presente recusado”, uma “imprecação contra o aqui e o agora”, no dizer de Bosi (1977, p. 92 -141).

A marca registrada do teatro suassuniano é a improvisação mesclada à obediência, ora ao romanceiro popular, ora à tradição ibérica cujo paradigma parece ser a atuação de João Grilo, protagonista de *Auto da compadecida*, misto de personagens convencionais, como o arlequim ou o ícaro, como um malandro tão cheio de artimanhas que consegue, inclusive, escapar do Inferno (COUTINHO, 1990).

Segundo Pinheiro (2006), AS classifica seus tipos heroicos pertencentes aos ciclos cômico, satírico e picaresco, cujos personagens são variantes do pícaro ibérico de origem popular, dos graciosos do teatro de Calderón de la Barca e de Lope de Vega, do Sancho Panza e do *Don Quijote*. Tipos que se entrelaçam a outros da Literatura de Cordel, do Bumba-meu-boi, do Mamulengo, da oralidade, dos desafios dos Cantadores e dos autos populares religiosos publicados em folhetos no Nordeste.

O *Auto da compadecida* pertence ao gênero dramático e a sua contemporaneidade aborda temas regionais e faz referência à escritura social nordestina. Ariano Suassuna incorpora muito bem essa cultura no seu texto.

Sábato Magaldi afirma que *Auto da Compadecida* “aproxima-se dos autos vicentinos de Nossa Senhora, e, contrastando com o sabor arcaico, dá ao diálogo a espontaneidade da improvisação e à estrutura dramática a ideia de que algo se constrói à vista do público, para só no

¹ * Usaremos AS sempre que nos referirmos a Ariano Suassuna.

final sentir-se a solidez arquitetônica”. (apud COUTINHO; SOUZA, 2000, p. 1380). Apesar de o Auto da Compadecida “aproximar-se dos autos vicentinos de Nossa Senhora e apresentar influência de Calderon, a obra “não contém profundas discussões teológicas, nem faz propriamente apologética, o que seria absurdo. O seu apostolado é feito através da sugestão de um espírito cristão, de uma visão cristã da vida, apresentado com a simplicidade do espírito popular, da fé simples, sem complicações, do povo, quase sempre a mais autêntica”. (OSCAR, 2002, p. 12).

O autos sacramentais procedem diretamente da liturgia da festividade do “Corpus Christi” (parecido a como sucedeu com os tropos medievais), assim como do teatro religioso de

Juan del Encina (procedente do *Officium Pastorum*) e de certas obras pastoris do Natal de princípios do século XVI. aproximação aos autos vicentinos se dá em pequena porção, como um desfecho, uma “purificação”, onde o religioso ou a religiosidade suplanta todos os erros dos personagens. Estado que denota a diferença entre o plano terreno e o plano divino, que servem para sedimentar o enlevo cristão do autor. O distanciamento de Auto da Compadecida da comédia tipicamente sacramental se dá por ser o auto sacramental, variedade teatral originária da Espanha, diferente da comédia religiosa, que procede do teatro religioso.

AS centra o enredo do texto nas aventuras *non sense* de Chicó e nas falácias de João Grilo, que, em suas deambulações, envolve as pessoas com o único objetivo de despojá-las de sua “intimidade”. Daí, surge a ironia, pois “a sátira em particular se volta para a ironia como um meio de ridicularizar , implicitamente, corrigir os vícios e as loucuras da humanidade” (CÂNDIDO, 2002, [s.p]).

Dos personagens que permeiam o texto, Chicó é o mais inventivo, porém mentiroso, gosta de falar contando vantagens. Chicó é visto como uma pessoa sem confiança porque mente, inventa histórias nas quais é difícil de acreditar. É lógico que se tem de associar o contar história de Chicó com o costume popular nordestino. João Grilo pertence ao imaginário popular nordestino, cantado por violeiros e cordelistas. Nessas cantorias, sempre vence os mais ricos e os mais fortes pela esperteza e de intrigas bem elaboradas. João Grilo significa, segundo uma letra de samba, Viramundo, Malazartes. De acordo com os estudos críticos propostos por Marlyse Meyer, o texto de João Ferreira de Lima, em que Suassuna se baseou, pertence ao romance de anti-heróis “[...] com personagens do folclore, sempre muito pobres, do tipo Pedro

Malasartes, que se transforma no mito nordestino, ‘amarelinho’ (habitante do Nordeste, de cor amarelada pela desnutrição): João Grilo, João Leso, Cancão de Fogo” (AUTORES DE CORDEL, 1980, p. 97).

Assim como Malasartes, João Grilo pode ser entendido como “personagem malandro que, numa série de episódios, consegue sagazmente usar as regras inventadas e controladas pelos opressores contra eles mesmos, demonstrando um dado-chave: que embora alguns possam controlar as leis, todos estão necessariamente sujeitos ao mesmo conjunto de normas”. (DAMATA, 1993, p. 53).

Tanto João Grilo quanto Malasartes são tipos que “derrotam padrões mas não criticam a estrutura de um mundo social feita de padrões e clientes. [...] não criticam a relação englobante entre patrão/cliente, mas a ação desonesta de tal ou qual patrão” (DAMATA, 1993, p. 55)

Tanto o malandro quanto o pícaro são anti-heróis, a quem não se deve dar credibilidade, mesmo quando juram que estão dizendo a verdade (o que é sempre difícil de constatar) ou quando se regeneram ou se arrependem de seus atos. O pícaro “não luta por uma causa social. Apesar de ser um rebelde e recusar-se a permanecer na condição inferior em que nasceu, não busca uma ascensão social [...]” (SILVA, 2001, p. 119)

Embora haja diferenças acentuadas entre o pícaro, o malandro e o arlequim, neste estudo preferimos referir a João Grilo como um misto daqueles, visto que, em nossa literatura, ele assume, características de “pícaro com ares de malandro” (apud SILVA, 2001, 119).

O objetivo maior da sátira é atacar os males da sociedade, o que deu origem à expressão latina: *castigat ridendo moris*, que se pode traduzir livremente como “castigar os costumes pelo riso”. Como o principal objetivo da sátira é político, social ou moral - e não cômico, o desmascaramento e o despojamento já se nos evidencia na fala inicial do Palhaço:

PALHAÇO, grande voz: Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para o exercício da moralidade (p. 22)². [...]

PALHAÇO: Auto da Compadecida! Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia. (p. 23).

² * As citações com apenas número de página se referem à obra em estudo.

Quanto à linguagem, percebe-se que o uso de expressões coloquiais e o jogo de palavras ao longo do texto provocam humor e ironia, como se observa no diálogo em que Chicó, João Grilo e o padre João discutem a legitimidade de benzer um cachorro:

CHICÓ: Mandaram avisar para o senhor não sair, porque vem uma pessoa aqui pra trazer um cachorro que está se ultimando para o senhor benzer.

PADRE: Para eu benzer?

CHICÓ: Sim

PADRE, com desprezo: Um cachorro?

CHICÓ: Sim.

PADRE: Que maluquice! Que besteira!

JOÃO GRILO: Cansei de dizer a ele que o senhor não benzia. Benze porque benze, vim com ele.

PADRE: Não benzo de jeito nenhum.

CHICÓ: Mas padre, não vejo nada de mal em se benzer o bicho.

JOÃO GRILO: No dia em que chegou o motor novo do major Antonio Morais o senhor não benzeu?

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

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

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

JOÃO GRILO: É, Chicó, o padre tem razão. Quem vai ficar engraçado é ele e uma coisa é benzer o motor do major Antonio Morais e outra benzer o cachorro do major Antonio Morais.

PADRE, mão em concha no ouvido: Como?

JOÃO GRILO: Eu disse que uma coisa era o motor e outra o cachorro do major Antonio Morais.

PADRE: E o dono do cachorro de quem vocês estão falando é Antonio Morais?

JOÃO GRILO: É. Eu não queria vir, com medo de que o senhor se zangasse, mas o major é rico e poderoso e eu trabalho na mina dele. Com medo de perder o emprego, fui forçado a obedecer, mas disse a Chicó: o padre vai se zangar.

PADRE, desfazendo-se em sorrisos: Zangar nada, João! Quem é ministro de Deus para ter direito de se zangar? Falei por falar, mas também vocês não tinham dito de quem era o cachorro!

JOÃO GRILO, cortante: Quer dizer que benze, não é?

PADRE, a Chico: Você o que é que acha?

CHICÓ: Eu não acho nada de mais.

PADRE: Nem eu. Não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus.

JOÃO GRILO: Então fica tudo na paz do Senhor, com cachorro benzido e todo mundo satisfeito.

PADRE: Digam ao major que venha. Eu estou esperando. Entra na igreja.

CHICÓ: Que invenção foi essa de dizer que o cachorro era do major

Antonio Morais?

JOÃO GRILO: Era o único jeito de o padre prometer que benzia. Tem medo da riqueza do major que se péla. Não viu a diferença? Antes era "Que maluquice, que besteira!", agora "Não vejo mal nenhum em abençoar as criaturas de Deus!" (p. 31-5)

Sabe-se que entre eles, o que possui a voz credenciada no presente debate é o padre, já que, como sacerdote, lhe cabe por ofício intermediar as relações entre os homens, suas criaturas e Deus. Levando-se em conta as opiniões que circulam durante a discussão, a do padre é contrária a benzer o cachorro, baseando-se na estranheza do fato.

Chicó e João Grilo são favoráveis a benzer o cachorro e argumentam justamente o contrário do padre, isto é, a afirmação de que não é estranho benzer motor. Na conversa, João Grilo apela para uma relação de equivalência como argumento para persuadir o padre a benzer o cachorro. O padre apela para o contra-argumento de que não há equivalência entre motor e cachorro.

Pode-se dizer que, insidiosamente, João Grilo antecipa o argumento de autoridade que vai ser usado posteriormente para

desmascarar a segurança do padre ao dialogar com ele. Esse argumento consiste na alusão à autoridade do major Antônio de Moraes, que, logo a seguir, será anunciado como dono também do cachorro. Até determinado momento, todas as pistas do debate indiciam um padre que dá mostras de star emitindo opiniões baseadas em sua convicção, o que nos leva a depreender sua autonomia em relação às suas ideias. Numa outra intervenção, João Grilo apela de maneira explícita para um argumento de autoridade: a autoridade do major Antônio Moraes. O padre, diante do argumento de João Grilo, reage com embaraço e pede que João Grilo confirme o que acabou de dizer, fazendo duas perguntas seguidas para comprovar o que acabou de ouvir. Ao proceder assim, de maneira evidente, o padre nega a sua autonomia, na medida em que passou a se preocupar com o fato de o cachorro pertencer ao major Antônio Moraes. Em sua penúltima fala, João Grilo revela que não queria vir, mas o fez por pura submissão ao major, pois sabia que o padre ia se zangar. O padre, na verdade, desfez-se em sorrisos e, mais uma vez, afirma sua total submissão ao major, sobretudo quando nega sua opinião.

Em sua estrutura fundamental, o texto opera com dois conceitos opostos: autonomia x submissão. Sem dúvida, a submissão, que é apresentada no texto como uma opção sem fundamento racional é contrária ao debate estabelecido entre os personagens e avaliada como polo negativo. Outro recurso utilizado como forma de despojamento para se chegar ao cômico na obra suassuniana é a ambiguidade, como se observa nas passagens abaixo:

[...]

PADEIRO: Hoje mesmo!

PADRE: Mas até a vaca? Sacristão, sacristão!

JOÃO GRILLO: A vaca também é demais! (Arremedando o padre.)

Sacristão, sacristão!

O Sacristão aparece à porta. É um sujeito magro, pedante, pernóstico, de óculos azuis que ele ajeita com as duas mãos de vez em quando, com todo cuidado. Para no limiar da cena, vindo da igreja, e examina todo o pátio.

JOÃO GRILLO: Sacristão, *a vaca da mulher* do padeiro tem que sair! (p. 54-5 - grifo nosso)

Nota-se ao longo de todo o texto o jogo de palavras tanto como efeito cômico quanto satírico:

[...]

JOÃO GRILLO: Retirando ou não retirando, o fato é que o cachorro enterrou-se em latim.

BISPO: Um cachorro? *Enterrado em latim?*

PADRE: *Enterrado latindo*, Senhor Bispo. Au, au, au.

BISPO: Não sei, não Senhor, nunca vi cachorro morto latir. – Que história é essa? (p. 82 - Grifos nossos).

A repetição ou o automatismo verbal da repetição provoca humor e revela, de forma satírica, a submissão (ou o ponto fraco, segundo João Grilo) do padeiro:

[...]

MULHER: A vaca que eu mandei para cá, para fornecer leite ao vigário, tem que ser devolvida *hoje mesmo*.

PADEIRO: *Hoje mesmo!* (p. 53)

PADRE: Enterro o cachorro? [...]

MULHER: Enterra e tem que ser em latim. De outro jeito não serve, não é?

PADEIRO: É, em latim não serve.

MULHER: Em latim é que serve!

PADEIRO: É, em latim é que serve!

PADRE: Vocês estão loucos! Não enterro de jeito nenhum.

MULHER: *Está cortado o rendimento da irmandade*.

PADRE: Não enterro.

PADEIRO: *Está cortado o rendimento da irmandade!* (p. 60-1 – Grifos nossos).

A estilização em *Auto da Compadecida*

Ao se proceder a uma análise literária sob a perspectiva da intertextualidade, principalmente a que ocorre no plano da estilização, não se pode esquecer que “a obra literária de um autor é destacada tanto por sua visão do mundo como por sua maneira de sentir e entender a linguagem” (OLIVEIRA, 1989, p. 5). Isso denota que, por mais que haja a inserção de um texto em outro, as dimensões ideológicas prevalecem. É preciso também “apreender a real dialética entre texto e autor” (KOTHE, 1981, p. 147). No caso específico de *Auto da Compadecida*, os problemas sociais que se afloram no texto revelam o estilo do autor que “seria identificado com a sua visão do mundo, de modo a confundir a sua escrita e a sua mundivivência [...]” (MOISÉS, 1981, p. 240). Nesse sentido, tem-se que na obra de AS

[...] não existe a intenção de fazer um levantamento artístico sociológico da região nordestina, dentro dos moldes naturalistas, mas antes ele busca uma recriação poética do Nordeste através dos textos do romanceiro popular, graças aos folhetos da literatura de cordel. (SANTIAGO apud COUTINHO, 2001, p. 1238).

De fato, em *Auto da Compadecida*, verifica-se a inserção marcante dos textos do romanceiro popular nordestino como o de João Ferreira de Lima, *O castigo da soberba*, auto popular anônimo, *O enterro do cachorro*, romance popular e *História do cavalo que defecava dinheiro*, citados na epígrafe.

A consciência do processo dialógico que opera entre o texto suassuniano e os romanceiros, passa do processo de escritura para o processo ficcional, como se pode observar na última fala do 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: (p. 203).

Esta revelação mostra a intenção de não se apropriar dos textos, mas estilizá-los, pois, o artista apropriador não revela a propriedade dos textos e objetos (SANT'ANNA, 1988).

Além disso, é necessário entender que todas as formas de expressão folclórica seguem sua própria finalidade e acompanham o próprio homem em sua batalha pela cultura oficial (CÂMARA CASCUDO, 1979). Assim, *Auto da Compadecida* volta “[...] toda atenção ao potencial revolucionário da cultura popular” (BOSI, 1994, p. 387).

Dessa forma, pode-se afirmar que a intertextualidade em *Auto da Compadecida* não se dá por meio de um eixo parodístico, visto que na paródia há um deslocamento de palavras (tragédia, comédia) e, no texto suassuniano, o que se observa é uma convergência, característica da estilização (SANT'ANNA, 1988).

A questão da intertextualidade é algo perfeitamente natural. Já em Vitor Manuel da Silva (1968, p. 53-4) nota-se que toda obra literária “mantém múltiplas e sutis relações com outras obras, com os valores do universo estético, com experiências precedentes”.

Heidegger afirma que, por sua natureza, a linguagem literária não poderia fugir à essência do dialogismo (Apud SILVA, 1969, p. 39-40). Arnold Hauser (2000) reitera quando afirma que o artista retoma a linguagem de seus predecessores”. O dialogismo, visto como “gesto” semântico, pode ser entendido como diferença. Dessa forma, “la historia de temas y formas de artificios y géneros, es, evidentemente, internacional. Aunque la mayoría de nuestros géneros procediera de la literatura de Grecia y Roma, en la Edad Media se modificarán y aumentarán muy considerablemente” (AUSTIN; WELLECK (1959, p. 63).

Assim, quando se fala do processo de estilização em o *Auto da Compadecida* é porque ele não se constitui em apenas uma paródia dos romances populares do Nordeste e dos autos de Gil Vicente, pois devorou, digeriu e assimilou em seu proveito as obras ou a tendência que tomou como referência (KOTHE, 1981). O que se questiona aqui é a dialeticidade das correlações literárias, e não apenas o seu analogismo, pois “o texto segundo não é apenas o ‘devedor’, mas também o responsável pela revitalização do primeiro, e a relação entre ambos, em vez de unidirecional, adquire sentido de reciprocidade, tornando-se, em consequência, mais rico e dinâmico” (COUTINHO, [s.d.], p. 14).

A revitalização e a dinamicidade em *Auto da Compadecida* se explica em função da forma com que Ariano Suassuna retrata, por meio

de seus personagens, a experiência humana misto de pícaro, cangaceiro, major, padre, padeiro, mulher adúltera) retomando de Gil Vicente o estilete satírico com o objetivo de expor as fraquezas do homem e despertar o leitor para os seus vícios e debilidades, por meio da denúncia (MOISÉS, 1994).

AS nos revela o seu mundo, pois “Ao revelar o mundo, o autor se nos revela (e se revela a si): a realidade que nos desvenda na obra permite-nos, a uma, aceder ao seu próprio ser interior, ou/e às matizes mentais com que descortina a realidade” (MOISÉS, 1982, p. 242). Na representação da experiência humana, o humor assume dimensão importante, seja como instrumento de conhecimento do mundo, seja como representação simbólica que desvela a ilusão (JOSEF, 1986).

Considerações finais

Desde a Antiguidade, o texto literário tem sido um tecido simbólico de apreensão da realidade (MOISÉS, 1982). Assim, a experiência humana tem sido captada e materializada na forma/fôrma poética. A comédia, por exemplo, foi o gênero escolhido por autores que viam nele o melhor instrumento de denúncia e despojamento do ser humano. Ariano Suassuna se enquadra exatamente neste grupo, a exemplo de Aristófanes, Cervantes e Gil Vicente que nos deixaram a sua arca indelével realizada num discurso em sua plenitude por meio de várias linguagens simultâneas e interdependentes.

Os textos que se dialogam livremente em *Auto da Compadecida* revelam a consciência crítica com que Ariano Suassuna soube (re)criar e/ou (re)apresentar a cultura popular, conservando e revitalizando os seus matizes.

Parece que a estilização, de todos os processos de intertextualidade estudados por Afonso Romano de Sant’Anna, é o que menos “fere” o texto primeiro. Seja porque não haja necessidade de negá-lo, seja porque sua característica dialógica permite a inserção de uma obra em outra.

Em fim, em *Auto da Compadecida* o dialogismo evidente não é um gesto devorador, mas um gesto semântico da exaltação do mito folclórico e das tradições populares. É uma obra que “fala” com outras obras sem receios, tal como fora concebida por Vítor Manuel da Silva. Ela

(re)cria personagens que saem do imaginário popular e salta para o seio popular.

E despoja a todos.

THE IMMODARATE PALCO OF THE ANTI-HEROES IN AUTO DA COMPADECIDA (TRAGEDY OF THE COMPASSIONATE): COMEDY, SATIRE AND IRONY.

Summary: This study analyses in the Auto da Compadeciada from Ariano Suassuna, the stylization process, through what the author weaves his criticism to the society. The argument being founded on the studies of Afonso Romano de Sant'Anna about stylization based on the ideas of Tynianov and Mikhail Bakhtin, that regard the discussion as an inter-relation space, conceiving the enunciation as verbal and extraverbal act, is a product that, so far as process, reiterates by itself marks of its contecture. It holds up the idea that the text of Suassuna, referring to the satire, the comedy and the irony doesn't stick himself only and exclusively at the vicentinos tragedies , because of the fact that similar especificities are disseminated in the main literay making and because of the creativity of the stylistic work has the dialogism as emantic expression and not as destructive gesture. It follow that the plurality of texts in Auto da Compadecida emerges from a process of revitalization of the romances written by the natives of northeastern Brazil .

Key-words: Stylization, dialogism, comedy, satire, irony.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

AUTORES de cordel. Seleção de textos e estudo crítico por Marlyse Meyer. São Paulo, Abril Cultural Educacional, 1980. (Coleção Literatura Comentada).

BERGSON, Henri. Sobre o cômico em geral: comicidade das formas e dos movimentos, força de expansão do cômico. In: _____. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

CÂMARA CASCUDO, Luis da. *Dicionário do folclore brasileiro*. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos: Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1979.

CÂNDIDO, Edna Parra. *A ironia e a sociedade da imagem em território comanche*: a crônica do lúgubre visitada pelo riso. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, 2002, 152 fls mimeo. Dissertação de Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas.

CHESTERTON, G. K. *Fragmento de ortodoxia*: Nietzsche. Disponível em: <http://www.lainsignia.org/2005/marzo/cul_040.htm>. Acesso em: 13 dez. 2006.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de (Dir.). *Enciclopédia de literatura brasileira*. 2. ed. rev., ampl, atual. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional e Academia Brasileira de Letras, 2000.

COUTINHO, Eduardo. O comparativismo brasileiro dos anos 90: globalização e multiculturalismo. Juiz de Fora, *Ipotesi Revista de Estudos Literários*, v. 4, n. 1 p. 9-6.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DAMATTA, Roberto da. *Conta de mentiroso*: ensaios sobre antropologia brasileira. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

FERNANDES, Francisco; LUFT, Celso Pedro; GUIMARÃES, F. Marques. *Dicionário brasileiro*. 50. ed. São Paulo: Globo, 1998.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. Da alegria e da angústia de diluir fronteiras: o romance histórico, hoje, na América Latina, 5º Congresso da Abralic – *Anais V*. I Cânones e contextos, UFRJ, 1996, p. 479-486.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 17. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. Floretes agudos e porretes grossos. *Folha de São Paulo*, Out. 1996, Caderno Mais.

_____. Leituras Coloniais. In: ABREU, Márcia (org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

KOTHE, Flávio René. Intertextualidade e literatura comparada. In: _____. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1981.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, Difel, 1962.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Elogio da filosofia*. Lisboa. Guimarães Editores. 1986.

- MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1981.
- _____. *A literatura portuguesa através dos textos*. 23. ed. rev. ampl. São Paulo: Cultrix, 1994
- _____. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. Do modernismo ao esperpento: trajetória literária de Valle-Inclán. *Revista de Cultura da Universidade Federal do Espírito Santo*, Vitória, n. 39/40, a. 14, 1989.
- OSCAR, Henrique. *Apresentação*. In: SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2002.
- PAIVA, S. C. O Cômico no Cinema Brasileiro. São Paulo. **A Cena Muda**, 10/01/1952. [s/p].
- PINHEIRO, Suely Reis. O gótico e a picaresca se entrecruzam em cena cinematográfica do *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna. *Anais*. 2. Congresso Brasileiro Hispanistas, Outubro, 2002.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios).
- SILVA, Rita de Cássia Almeida. Entre-literaturas: o lugar da pícaro e do malandro em Galvez, o imperador do Acre: história ou ficção? *Revista Moara*, Belém, n. 16, jul./Dez., 2001, p. 119-141.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1969.
- SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2002.
- TELAROLLI, Sylvia. Entre a fúria e a esperança, o fel e o riso: presença da sátira na literatura brasileira. In: ____SEGATTO, José Antonio; BALDAN, Ude (Orgs.). *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Uneso, 1999. (Prismas)
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Literatura general, literatura comparada y literatura nacional*. In: _____. *Teoría literaria*. 3. ed. Editorial Gredos, 1995.