



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

MARIA MILENE PEIXOTO DE OLIVEIRA

**RESÍDUOS DA PICARESCA ESPANHOLA NO *AUTO DA COMPADECIDA*, DE
ARIANO SUASSUNA**

FORTALEZA-CE

2016

MARIA MILENE PEIXOTO DE OLIVEIRA

RESÍDUOS DA PICARESCA ESPANHOLA NO *AUTO DA COMPADECIDA*, DE
ARIANO SUASSUNA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós –
Graduação em Letras da Universidade Federal
do Ceará, como requisito para obtenção do
Título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Elizabeth Dias Martins.

FORTALEZA
2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- O48 Oliveira, Maria Milene Peixoto de.
Resíduos da picaresca espanhola no Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna / Maria Milene Peixoto de Oliveira. – 2016.
120 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2016.
Orientação: Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins .
1. Residualidade. 2. Picaresca. 3. Romanceiro Popular. 4. Ariano Suassuna. I. Título.
- CDD 400
-

MARIA MILENE PEIXOTO DE OLIVEIRA

RESÍDUOS DA PICARESCA ESPANHOLA NO *AUTO DA COMPADECIDA*, DE
ARIANO SUASSUNA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós –
Graduação em Letras da Universidade Federal
do Ceará, como requisito parcial para obtenção
do Título de Mestre em Letras na Área de
Literatura Comparada.

Aprovada em ___/ ___/ ____

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Stélio Torquato Lima
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Claudia Ramos Carioca
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

Aos meus pais Lucimar e Aloisio, por me orientarem na estrada da vida e por estarem ao meu lado em todos os momentos dessa empreitada.

AGRADECIMENTOS

A DEUS, que todos os dias da minha vida me ilumina e me dá forças para nunca desistir.

Aos meus pais, Lucimar Peixoto e Aloísio de Oliveira, pelos ensinamentos e exemplos fornecidos ao longo da minha vida, que estão sempre ao meu lado.

À minha orientadora Professora Doutora Elizabeth Dias Martins, por seu apoio e amizade, além de sua dedicação, competência e especial atenção nas revisões e sugestões, fatores fundamentais para a conclusão deste trabalho.

Ao Professor Doutor Roberto Pontes, pelo carinho e amizade, e pelas vezes que contribuiu de forma ímpar para o desenvolvimento de minha formação acadêmica.

Aos meus irmãos, Calos Erinaldo e Aloísio Junior, que sempre torceram pelo meu êxito, e, em especial, ao meu irmão Carlos Henrique, que, desde a infância, foi meu companheiro na caminhada dos estudos, auxiliando-me na construção deste trabalho.

Ao meu amigo Denis Lima, pela força transmitida, pela paciência e pelo amor demonstrado durante o tempo de escrita da dissertação.

Às minhas cunhadas, Andréia Oliveira e Erineuda, duas verdadeiras irmãs, pelas palavras positivas de estímulo.

Aos meus sobrinhos, Yasmim e Emanuel, meus filhos do coração, por me proporcionarem momentos intensos de alegrias.

Ao meu tio Jozenir Alves, que, sendo professor, trilhou um caminho exemplar, motivando as minhas escolhas.

À minha Família em geral, tios, tias, primos, primas, que de alguma forma contribuíram no decorrer de minha vida.

Aos professores Doutores Stélio Torquato e Claudia Carioca, que aceitaram compor a minha banca de qualificação e de defesa, pelas sugestões e análises que muito contribuíram para minha pesquisa.

Às minhas grandes amigas Tatiana Pessoa, Cássia Alves e Mary Nascimento, pela amizade verdadeira e por sempre me ouvirem e me aconselharem.

Às amigas do mestrado, Juliane Elesbão e Maria Ferreira, que estiveram comigo durante esses dois anos, compartilhando conhecimentos, e, em especial, à amiga Camille Feitosa, parceira das angústias acadêmicas, pelas palavras de força durante o tempo da escrita da dissertação.

Aos amigos do Grupo Verso de Boca, Carol Sena, Daniel Pereira, Kaio Tillesse, Leonildo Cerqueira, Victória Vasconcelos e Wesley Viana pela amizade verdadeira e pelos momentos de poesia compartilhada.

Às amigas, Gisele Dias, Helaine Câmara, Mariana Martins, Raissa Teixeira, Tamires Carvalho, Tatiana Alves por me proporcionarem momentos de lazer e de descontração durante a pesquisa.

Aos companheiros do Grupo de Estudo de Residualidade Literária e Cultural pelos encontros semanais que muito contribuíram para o meu crescimento intelectual.

À CAPES, pelo apoio financeiro dado a minha pesquisa.

“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

RESUMO

As marcas da influência ibérica são bastante evidentes na formação da cultura nacional brasileira. Essa contribuição pode ser observada, de maneira significativa, na produção literária de diversos escritores, principalmente, de alguns nordestinos. O Nordeste, por conta de sua história peculiar, tornou-se ambiente propício tanto para a observação da permanência de marcas dessa influência como dos processos através dos quais se transformam e alcançam características próprias. Assim, o presente trabalho tem como objetivo investigar a presença do romance picaresco espanhol na literatura do Nordeste brasileiro. O cotejo concentrar-se-á, especialmente, na obra teatral do escritor paraibano Ariano Suassuna e, nesta, na presença recorrente do personagem pícaro, que surge na Espanha do Século de Ouro como protagonista do romance picaresco, natural daquele ambiente e época literárias. A escolha se dá em função de indícios existentes de fortes reminiscências da literatura espanhola do período aludido na obra do dramaturgo, muito especialmente, em algumas de suas obras teatrais. Estas se nutrem, particularmente, do romanceiro popular nordestino, no qual estão presentes os conhecidos amarelinhos ou quengos, versão do pícaro brasileiro. Suassuna é ainda leitor da literatura espanhola picaresca que, por sua vez, também assenta raízes no domínio das tradições populares orais ibéricas. Dessa forma, estabelecer-se-á um cotejo entre uma das obras do teatro popular escolarizado suassuniano, o *Auto da Compadecida*, e obras da picaresca espanhola, entre as quais, destacar-se-á, muito especialmente, o anônimo *Lazarillo de Tormes*, publicado em meados do século XVI. O aporte teórico de nosso estudo é a Teoria da Residualidade, sistematizada por Roberto Pontes.

Palavras-chave: Residualidade. Picaresca. Romanceiro Popular. Ariano Suassuna

RESUMEN

Las marcas de la influencia ibérica son muy evidentes en la formación de la cultura brasileña. Esta contribución puede verse, de manera significativa, en la producción de varios escritores, principalmente, de algunos escritores del nordeste brasileño. Debido a su particular historia, el nordeste brasileño se convirtió en un ambiente propicio tanto para la observación permanente de estas marcas de influencia como de los procesos mediante los cuales, dicha influencia, se convierte y alcanza características propias. Por lo tanto, este estudio tiene como objetivo investigar la presencia de la novela picaresca española en la literatura del nordeste brasileño. La comparación se centrará, particularmente, en la obra del escritor paraibano Ariano Suassuna y, aquí, en la presencia recurrente del personaje pícaro que surge en la España del Siglo de Oro como el protagonista de la novela picaresca, personaje natural de este ambiente y época literarios. Lo hemos elegido a causa de los fuertes indicios que hemos encontrado de la literatura española del periodo mencionado en la obra del dramaturgo, en especial, en algunas de sus obras de teatro. A respecto de los indicios que hemos dicho, los podemos enseñar, particularmente, en relación con el romancero popular, del nordeste brasileño, donde podemos apuntar a los personajes que eran nombrados de “amarelinhos” o “quengos”, que se tratan, en realidad, de una versión brasileña del personaje pícaro. Suassuna era un lector de la literatura picaresca española, que a su vez, también ha echado raíces en el campo de las tradiciones populares orales ibéricas. De esta manera, hemos hecho una comparación entre una de las obras de teatro popular escolarizado de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida* y las obras de la picaresca española, sobre todo, el anónimo *Lazarillo de Tormes*, que se publicó en mediados del siglo XVI. Hay que añadir que también lo hemos hecho bajo el marco teórico de la Teoría de la Residualidad, sistematizada por Roberto Pontes.

Palabras-claves: Residualidad. Picaresca. Romancero Popular. Ariano Suassuna

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	O ROMANCE PICAresco	18
2.1	A sociedade espanhola dos séculos XVI e XVII	18
2.2	Conceito, características e aspectos constituintes do romance picaresco	32
3	DA IBÉRIA À AMÉRICA: a picaresca além da fronteira espanhola	43
3.1	A picaresca no imaginário popular nordestino	49
3.2	O Movimento Armorial: uma estética residual	60
4	OS <i>RESÍDUOS</i> DA PICAresca NA FIGURA DE JOÃO GRILO	68
4.1	As proezas de João Grilo no cordel	77
4.2	João Grilo no <i>Auto da Compadecida</i>	92
5	CONCLUSÃO	114
	REFERÊNCIAS	116

1. INTRODUÇÃO

A cultura ibérica deixou importantes marcas nas manifestações artísticas entre nós produzidas. Os ecos dessa cultura podem ser observados, com evidência, no Nordeste, região que foi berço de acolhida das tradições vindas da Península Ibérica.

Essa influência é um elemento formador da cultura nacional, e, assim sendo, não pode ser considerada como algo estrangeiro, pois se insere no contexto histórico do Brasil.

Mesmo tendo sido o Brasil colônia portuguesa, sua cultura não foi apenas hibridada a partir da tradição lusitana, pois uma contribuição cultural oriunda da Espanha e de outros países concorreram para moldá-la. Nessa perspectiva, por exemplo, a influência espanhola se constata entre nós devido à relação de algumas manifestações culturais daquele país com outras, similares, presentes no Nordeste brasileiro, como é o caso das cavalhadas, em que os ecos ibéricos se fazem sentir.

Para nós, o maior exemplo disso é a presença de características da literatura espanhola nos domínios de nossa criação literária. Basta percorrer os versos do folheto *Artimanhas de Pedro Malazartes e o urubu adivinhão*, de Klévisson Viana, pertencente ao nosso romanceiro popular nordestino. Assim, torna-se possível estabelecer uma comparação da nossa literatura, tão rica em sua tradição, com suas origens ibéricas, especialmente as que remanesceram da Espanha.

Para demonstrar essa influência, lançaremos nosso olhar ao período espanhol referente aos séculos XVI e XVII, também conhecidos como “Séculos de Ouro”, no qual se dá a gênese da produção do romance picaresco, gênero narrativo bastante característico daquele momento, que tem como eixo principal o pícaro, personagem de condição social baixa, artiloso e que usa de artimanhas para se destacar na sociedade.

Os séculos XVI e XVII foram dois períodos muito contraditórios. Nos aspectos político e econômico, a Espanha passa por grandes momentos de transformações, alcançando um grande império em expansão, principalmente durante os reinados de Carlos V e Felipe II, os chamados Áustrias maiores. Já na literatura como nas artes plásticas, esse período caracterizou-se pelo brilho das manifestações literárias e artísticas à altura desses acontecimentos. Porém, o final do século XVI e o decorrer do século XVII foram marcados na historiografia como os séculos da desilusão e do pessimismo, sentimentos predominantes na alma do homem espanhol da época. Com o reinado de Felipe III (1598 – 1621), aparecem os primeiros graves sintomas da crise espanhola. O espírito férreo da monarquia anterior cede

espaço a uma atitude de abandono e complacência. A literatura também registrou as consequências dessa profunda crise, pois revelará os desdobramentos da profunda comoção ideológica.

A Espanha dos Áustrias foi, em boa parte, a projeção de um sistema ideológico já consolidado desde os fins do século XV pelos Reis Católicos. Nesse período, houve a eliminação de vários elementos que poderiam impedir seu avanço (judeus, mouros, protestantes, erasmistas). Nesse momento, fechou-se para Espanha o que ficou conhecido como a “Reconquista”. O prestígio político alcançado durante o reinado de Fernando e Isabel deu continuidade à conquista da América, novo capítulo de uma missão nacional que também se estendeu para o restante da Europa, com a intenção de salvá-la do Protestantismo.

O modelo social dessa época estava pautado no cavaleiro, e o modelo econômico no acúmulo de riquezas por meio da conquista. Isso afetou bastante a classe que estava começando a surgir na Europa, a burguesia, uma vez que, para ela, não havia possibilidades de emergir social e economicamente. Os mecanismos de ascensão social, o trabalho e a especulação, foram excluídos dos ideais da sociedade dos séculos XVI e XVII. Um grande abismo começava a surgir entre a nobreza e o povo, para este só restava seguir por caminhos marginais, em particular os da aparência, requisito de enorme valor para alcançar a ascensão, já que eram poucos os claros caminhos ascensionais para salvar-se da precária situação.

Desse modo, os problemas sociais e o pessimismo histórico proporcionaram uma atmosfera ideal para o aparecimento do romance picaresco. Com um viés bastante realista, o romance picaresco é um gênero¹ tipicamente espanhol que manifesta o tom pessimista e decadente daquela época. O pícaro social surge de um ambiente de baixíssimo nível daquela sociedade para dar origem ao pícaro literário, protagonista de tal gênero narrativo. É através das aventuras pelas quais o personagem atravessa dentro das narrativas que as enfermidades de uma sociedade corrompida são expostas, daí também procede um matiz de crítica presente nesse gênero. Assim, no subtópico “A sociedade espanhola dos séculos XVI e XVII” que compõe o primeiro capítulo, “O Romance Picaresco”, para transcender o âmbito do estritamente literário, promoveremos uma integração deste com aspectos relevantes de outras matérias, adentrando um pouco nos aspectos históricos que consideramos manterem estreita

¹ Género narrativo. Tipo de novela peculiarmente española cuyas características fija la primera de ellas, *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* (anónimo, 1554): autobiografía literaria (narrador autodiegético) en forma de carta exculpatoria de la indigna situación actual, dirigida a un narratario y protagonizada por un personaje vil, el cual blasona de sus orígenes deshonorados, denigra a sus padres y va, de un lado a otro, sirviendo a uno o varios amos (TESENDE, 2000, p. 562). Referimo-nos a ele como *gênero* sem, no entanto, pretender enquadrá-lo dentro da classificação comum dos gêneros literários (épico, lírico, dramático), aqui se trata de um gênero narrativo com características próprias, assim como o são outros textos ficcionais de sequência narrativa. É neste último sentido que usamos essa palavra.

relação com o surgimento da picaresca. Para melhor entender a Espanha que soube dar à luz a anti-heróis picarescos, resulta importante compreender as causas das mudanças vividas no seio daquela sociedade. Para tanto, nos fundamentaremos nos estudos de Mario González (1994) Julio Rodríguez Puértolas (2000) e Menéndez Peláez (2005).

Ainda no primeiro capítulo, no subtópico “Conceito, características e aspectos constituintes do romance picaresco”, faremos um estudo sobre a picaresca, no que se refere a sua conceituação e aos elementos que a compõem. Neste tópico, debruçaremos-nos, em particular, sobre os aspectos que caracterizam a figura do pícaro, com o intuito de evidenciar a mentalidade que substancia o caráter de tal personagem.

De autoria anônima, *Lazarillo de Tormes*, que teve sua primeira publicação em 1554, será a obra que se tomará como base para mostrar tais elementos. Esta narrativa nasceu no meio de um longo período de produção dos livros de cavalaria, rompendo com a estrutura e com a temática destes. Inaugura, assim, o romance picaresco na Espanha. A partir de sua publicação, novas obras foram escritas neste mesmo gênero, entre outras, *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán, e *El Buscón* (1626), de Francisco de Quevedo, constituíram, juntamente com *Lazarillo de Tormes*, o que alguns críticos literários definiram como a tríade clássica da picaresca espanhola.

O elemento principal que caracteriza este tipo de romance é a presença do pícaro. Este personagem usa a astúcia e a esperteza para ascender socialmente, envolvendo-se em aventuras que mostram a realidade de sua baixa condição social, em situações que expõem ao leitor uma visão dos pontos negativos da condição humana. Muitas vezes, porém, o pícaro dá um tom de pilheria e humor ao o que é grave e sério.

Devido ao seu caráter inovador, *Lazarillo de Tormes* tem uma grande relevância para a história da literatura espanhola, alcançou grande sucesso e é, até hoje, uma das mais influentes obras de seu gênero. Sua história, a de um anti-herói que, valendo-se de sua esperteza e astúcia, tenta agregar-se à alta sociedade, também está presente em muitas obras brasileiras, principalmente as que compõem o nosso romanceiro popular nordestino, dentre as quais *A vida de Cancão de Fogo e seu testamento*, de Leandro Gomes de Barros, *Artimanhas de Pedro Malazartes e o urubu adivinhão*, de Klévisson Viana, *As proezas de João Grilo*, de João Ferreira de Lima, *João Grilo, o amarelo que enganou a morte* e *João Grilo, um presepeiro no palácio*, ambos de Zeca Pereira, *João desmantelado enfrenta o grande sábio do rei*, de Serra Azul, *Traquinagens de João Grilo*, de Marco Haurélio e *As artimanhas de João Grilo*, de Erievaldo Viana. Semelhante à Espanha, o pícaro, como personagem literário e

social, também permeia o imaginário da cultura popular nordestina e a realidade social dessa região.

Depois, já no século XX, passam a aparecer naturalmente nos países da América Latina romances reconhecidos como picarescos pela crítica. Seria muito arriscado dizer que os autores desses romances não tiveram consciência de que seus textos tinham aproximações com a picaresca clássica, em função da grande difusão das obras que são consideradas como os modelos exemplares do gênero, *Lazarillo de Tormes* e *El Buscón*.

Nosso foco, no entanto, não será a discussão em torno da consciência ou inconsciência do autor, mas buscar a herança residual picaresca na obra *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, à luz da Residualidade Literária e Cultural, teoria sistematizada por Roberto Pontes.

No segundo capítulo, intitulado “Da Ibéria à América: a picaresca além da fronteira espanhola”, mostraremos a presença do pícaro em obras publicadas em outros países da Europa como também a sua manifestação na literatura produzida na América Hispânica e no Brasil séculos após o seu surgimento na Espanha dos séculos XVI e XVII. Nesta parte, apontaremos as características comuns às obras produzidas na Ibéria e às produzidas na América, expondo as semelhanças que aproximam estas daquelas e que nos permitem enquadrá-las dentro do mesmo gênero romanesco. Ademais, evidenciaremos que, fora da Espanha, mesmo guardando semelhanças com o modelo clássico espanhol, cada obra rumou em direção a uma identidade própria, de acordo com o contexto histórico, social e econômico em que foram concebidas.

Os dois subtópicos que compõem este capítulo são “A picaresca no imaginário popular nordestino” e “O Movimento Armorial: uma estética residual”. No primeiro subtópico, demonstraremos a presença da herança picaresca no romanceiro popular nordestino, corroborando a figura do pícaro nos folhetos de cordéis, nos quais avulta o quengo ou o amarelinho, descendente do pícaro clássico espanhol. Já no segundo subtópico, pretendemos realizar um estudo sobre o Movimento Armorial, do qual Ariano Suassuna foi criador, mostrando que tal movimento é *residual*. Além de evidenciar que a obra de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida*, é fruto da estética armorial. Ao declarar ser o Movimento Armorial um mergulho nas raízes populares da cultura, Ariano Suassuna traz à cena não somente uma literatura que tematiza o veio popular, mas apresenta ao público os pressupostos de seu fazer artístico enquanto projeto de contribuição para a definição da identidade nacional.

Realmente, em 1955, um personagem com características picarescas protagonizou o *Auto da Compadecida*, peça teatral do escritor Ariano Suassuna. Essa obra do autor paraibano aproximou-se em muitos aspectos da literatura espanhola de tema picaresco. Porém, as

marcas dessa influência passaram por um processo de recriação através do qual se transformaram e alcançaram características próprias, processo este chamado *cristalização* dentro do *corpus* conceitual da Teoria da Residualidade. Dentro de outra ambientação, com contornos nitidamente definidos nas tintas de uma realidade local, o pícaro nordestino também mostra características próprias. Assim, verificaremos a presença do pícaro, no *Auto da Compadecida*, como sendo um *resíduo* do pícaro encontrado, tanto no âmbito social quanto literário, na Espanha dos séculos XVI e XVII.

No terceiro capítulo, “O *resíduo* picaresco no *Auto da Compadecida*”, analisaremos tal obra à luz da Teoria da Residualidade, apontando os trechos onde o personagem João Grilo se apresenta como um resíduo do pícaro espanhol. Essa análise irá corroborar a *mentalidade* picaresca dentro da obra teatral do escritor paraibano. Nessa etapa, também nos ocuparemos em investigar o teor popular que a obra apresenta, buscando no *Auto da Compadecida* elementos dos três folhetos nos quais Suassuna se inspira para a produção de sua peça. Assim, além de buscar as remanescências diretas com o pícaro espanhol, analisaremos o personagem João Grilo na perspectiva de um anti-herói típico da linhagem picaresca da literatura de cordel nordestina, cujas histórias são netas das oriundas da Península Ibérica, que chegaram às terras brasileiras e foram incorporadas no imaginário da cultura do nosso povo.

Este capítulo está composto por dois subtópicos, “As proezas de João Grilo no cordel” e “João Grilo no *Auto da Compadecida*”. No primeiro subtópico, analisaremos a figura do pícaro João Grilo no cordel *As proezas de João Grilo* (2007), do autor João Ferreira de Lima, verificando a sua profunda relação com a herança picaresca. Apesar de apresentar-se segundo o imaginário popular nordestino, guarda muitas características dos pícaros espanhóis, o que revela um considerável legado da picaresca espanhola no Nordeste brasileiro. No segundo subtópico, verificaremos as marcas *residuais* da picaresca no *Auto da Compadecida*, sobretudo as que se referem ao pícaro. Examinaremos a figura de João Grilo à luz da *mentalidade* picaresca.

A trama da peça é permeada por peripécias mirabolantes. O anti-herói da peça, o amarelinho João Grilo, se envolve e, ao mesmo tempo, envolve todo mundo em infinitas trapalhadas. Por meio das espertezas de João Grilo, é que se desenvolverão os episódios fundamentais para a sequência do *Auto da Compadecida*.

Todas as tramoias realizadas por João Grilo são baseadas no romanceiro popular nordestino, uma vez que para a elaboração da peça, o próprio Ariano admite haver utilizado essa fonte tão rica em termos de tradição. O autor afirma que “o *Auto da Compadecida* é inteiramente baseada em três cordéis, dois deles escritos por Leandro Gomes de Barros (*O*

enterro do cachorro e *O cavalo que defecava dinheiro*) e *O castigo da soberba*, obra recolhida por Leonardo Mota junto ao cantador Anselmo Vieira de Sousa.

A tradição da picaresca espanhola está presente na cultura popular nordestina, e nela encontramos muitos personagens que encarnam o espírito dessa figura astuta, esperta e sagaz. São eles: O “Pedro Quengo” e o “João Grilo” do Romanceiro, o “Benedito” e “O Negro Preguiçoso” do Mamulengo, o “Mateus” e o “Bastião” do Bumba-meu-boi. Todos esses variantes do mesmo pícaro de herança espanhola. A presença do viés picaresco em obras do Nordeste brasileiro é o resultado de uma hibridação cultural de diversos povos (nativos e europeus) que circularam naquela região. Podemos pensar que Suassuna conseguiu transportar para o *Auto da Compadecida* a tradição picaresca nordestina, uma vez que trouxe para a sua obra as picardias de um anti-herói vindo do universo popular do nosso romanceiro, cujas histórias serviram de fontes para a criação da peça.

Essa relação que Suassuna estabelece entre a sua peça e a cultura popular nordestina nos remete ao Movimento Armorial², do qual foi criador, e cujas premissas orientam a sua criação literária. Com este movimento, o escritor paraibano pretendeu realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da cultura do país. Foi por meio dele que Suassuna buscou, na arte popular, os elementos necessários para a produção de sua obra.

Muitas das histórias do nosso romanceiro têm uma relação direta com a literatura popular ibérica em prosa e em verso, pois foi dessa tradição que nasceu a literatura de cordel nordestina. Entre elas, existem várias que fazem parte da tradição do romanceiro ibérico, pois são o resultado do que, por via oral, veio da Península para o Brasil via colonização.

Segundo o que apresentamos, nosso trabalho concentrar-se-á, especialmente, na obra teatral do escritor paraibano Ariano Suassuna e, nesta, na presença recorrente do personagem pícaro, que surge na Espanha do Século de Ouro como protagonista do romance picaresco, natural daquele ambiente e época literários. A escolha se dá em função de indícios existentes de fortes reminiscências da literatura espanhola do período aludido na obra do escritor paraibano, muito especialmente, em algumas de suas obras teatrais. Dessa forma, estabelecer-se-á um cotejo entre uma das obras do teatro erudito suassuniano, *Auto da Compadecida*, e obras da picaresca espanhola, entre as quais, destacar-se-á, muito especialmente, o anônimo *Lazarillo de Tormes*. A partir dessa comparação com o período e a obra espanhola aludidos, será possível realizar uma análise sob o prisma da mentalidade picaresca.

² O Movimento Armorial, liderado por Ariano Suassuna, na década de 70, almejava produzir uma arte erudita a partir da cultura popular. Com isso, os artistas desse movimento esperavam difundir uma arte que consideravam genuinamente nacional, pois tinha como principal essência o gênio do povo brasileiro. Sua proposta abrangia a literatura, a dança, a música, a escultura, a pintura etc.

Além disso, o nosso estudo visa trabalhar com o aspecto popular, uma vez que a obra suassuniana se nutre, particularmente, do romanceiro popular nordestino, onde circulam os conhecidos amarelinhos ou quengos, versão brasileira do personagem pícaro. Igual ao *Lazarillo de Tormes*, que tem suas bases nas tradições populares orais, o *Auto da Compadecida* tem suas raízes fincadas na cultura popular nordestina, já que muitas das tramas do amarelinho João Grilo são baseadas nas histórias do nosso romanceiro.

O mesmo processo de “eruditização” que as antigas anedotas orais e a matéria folclórica sofreram para alimentar aquela versão literária espanhola também esteve presente na produção do *Auto da Compadecida*, pois Suassuna recorreu às fontes populares reescrevendo os versos dos folhetos do romanceiro popular nordestino, procedimento este próprio do Movimento Armorial. Ao usar e reproduzir as histórias dos folhetos, Suassuna aproxima o seu teatro da arte popular, fá-lo herdeiro de várias tradições, entre elas a picaresca, o que proporciona pensarmos o Movimento Armorial como um processo também residual.

Com isso, a nossa pesquisa tem relevância científica porque comprova a presença recorrente da matéria picaresca em nossa literatura, em especial na obra estudada, pois além de pertencer aos personagens que encarnam o espírito picaresco presentes na nossa arte popular, João Grilo faz parte dos vários tipos regionais presentes na sociedade em que vive. Ele é uma figura típica do sertão nordestino, representa bem um personagem local, o tipo “sertanejo” astucioso, que tenta sobreviver na precária situação social que lhe é imposta. Ademais, porque a tradição picaresca no Nordeste também está presente em seu romanceiro popular, no qual essa caracterização aparece espontaneamente, corroborando também a presença do pícaro no mundo dos folhetos.

Por fim, porque procura trabalhar com uma proposta nova, no que concerne à análise literária, mas a partir da utilização de conceitos já bastante conhecidos pelos historiadores. Estamos nos referindo, aqui, aos estudos da *École des Annales*, acerca do que vem a ser *mentalidade*. Todavia, trabalharemos, também, com as ideias de sociólogos, antropólogos, críticos literários e críticos da cultura, no que diz respeito aos conceitos de *resíduo*, *Residualidade*, *cristalização* e *hibridação cultural*, propostos, por Raymond Williams (1979), Roberto Pontes, Guerreiro Ramos entre outros estudiosos. No final, faremos a conclusão de nosso estudo com as considerações finais de nossa análise.

2. O ROMANCE PICAresco

2.1. A sociedade espanhola dos séculos XVI e XVII

O contexto histórico da picaresca clássica espanhola compreende a segunda metade do século XVI e a primeira do XVII, isto é, o período do reinado do imperador Carlos I da Espanha (V da Alemanha), dos três Felipes (II, III, IV) e de Carlos II, que coincide com a época de maior prestígio no campo das realizações literárias e artísticas espanholas. O conjunto dos séculos XVI e XVII costuma ser denominado, nos manuais de História da Literatura Espanhola, como o “século de ouro” ou, de maneira mais apropriada, os “séculos de ouro”, de modo que destaca o brilho dessa época.

Essa expressão tende a uniformizar toda a produção literária da época e leva a entender que se trata de dois séculos uniformemente caracterizados pelo sucesso em todos os sentidos. No entanto, devemos levar em consideração que estamos estudando um extenso período e um processo histórico muito complexo e carregado de contradição. Nesse período, a expansão do império espanhol alcança o seu apogeu, porém inicia-se um processo de desconstrução que culminou em uma prolongada decadência da nação espanhola.

Com respeito aos aspectos político e econômico, esse período é considerado um momento de grandes transformações para a Espanha, cujos fatos a colocam como um formidável império em expansão, mas, ao mesmo tempo, registrará uma Espanha em declínio, desprovida do privilégio com o qual iniciou o século XVI.

Os fatos históricos que compõem esses dois séculos devem ser analisados e ampliados no sentido de entender a mentalidade da sociedade espanhola dos séculos XVI e XVII. Dessa forma, acreditamos em uma melhor compreensão do surgimento do romance picaresco e de seu conteúdo, uma vez que os aspectos sociais e políticos desse longo período são fatores responsáveis para a construção dessa vertente literária. Assim, “é imprescindível considerar o contexto histórico da picaresca, em função de uma das maiores novidades apresentadas pelo gênero: a forte vinculação da ficção à História” (GONZÁLEZ, 1994, p. 19).

Antes de adentrar precisamente no estudo dos séculos XVI e XVII, é importante expor de forma breve e pontual os fatos que antecederam a monarquia de Carlos I e dos Felipes (II, III e IV). Vários foram os acontecimentos para que a Espanha desse um passo firme na busca

pela hegemonia política, econômica e religiosa que estava se consolidando ainda no final do século XV.

Um desses fatos, ainda sob o governo dos reis católicos, foi a queda de Granada, última ocupação do reino mouro, em janeiro de 1492. Com o ataque final a esse reino islâmico, Espanha toma lugar de prestígio no cenário político-social e econômico europeu. A completa expulsão dos mouros do território espanhol coincide com outros três grandes episódios históricos que também foram relevantes para que os reis católicos, Fernando e Isabel, conquistassem grande parte do domínio da Península ainda no mesmo ano. São eles: a expulsão dos judeus, a chegada de Colombo à América e a publicação da *Gramática Castellana*, de Nebrija, cuja edição foi dedicada à rainha Isabel, dizendo que a língua era a peculiar do império.

Cada um desses fatos foi bastante fundamental para a construção do retrato da Espanha no século seguinte. Em março do mesmo ano, os Reis Católicos assinaram um decreto de expulsão dos judeus caso não se convertessem ao cristianismo. Esse poder foi imposto em prol da unificação religiosa da Península, onde eles não teriam mais espaço próprio. Assim, a expulsão dos mulçumanos e dos judeus, condenados pela Igreja, cravava a cruz da religião católica como símbolo do império. Contra eles, ficou conhecido o episódio final da “Reconquista”, cujo resultado foi o domínio da religião cristã na maior parte da Península sob comando dos Reis Católicos.

Na esfera linguística, com a edição da *Gramática Castellana*, a língua passaria a ser conservada e falada em todo o país, além de ultrapassar suas fronteiras, pois chegaria à América e se estabeleceria nas colônias do novo mundo conquistado. O estado de Castela, no mesmo ano da publicação da gramática emerge como o primeiro e mais poderoso estado moderno. Assim, a criação de normas estatais corresponde à produção das normas linguísticas conforme o que podemos observar na passagem abaixo:

A língua – como já sabemos – é companheira do Império, e se isso é assim, não é estranho que existia uma clara consciência de que a linguagem é, ao próprio tempo que mostra do desenvolvimento de uma cultura, um eficaz instrumento de centralização política³ (PUÉRTOLAS, 2000, p. 241). (tradução nossa)

Em 03 de agosto de 1492, Cristóvão Colombo partia do porto de Palos para chefiar uma expedição que teria por objetivo chegar às Índias. Tempos depois, ficou claro que não

³ La lengua – ya lo sabemos – es compañera del Imperio, y sí ello es así, no es extraño el que exista una clara conciencia de que el lenguaje es, al propio tiempo que muestra del desarrollo de una cultura, un eficaz instrumento de centralización política.

chegara a Ásia, mas sim em um continente ainda desconhecido para os europeus. A descoberta de um novo horizonte (América) oferecia grandes recompensas materiais muito atraentes, como ouro e prata, e a formação de uma nova empresa nacional além-mar, além de ser um berço para a formação de novos fiéis e para a propagação da língua castelhana. Assim, os Reis Católicos começavam a abrir as portas para a formação do maior império já conhecido. Com isso, a monarquia espanhola tinha tudo o que necessitava para se firmar como uma grande potência europeia e impor sua ideologia.

Depois da consolidação interna do poder espanhol e da chegada de Colombo à América, iniciava-se a expansão espanhola pela Europa. Fernando e Isabel terminavam o século com uma conjuntura destinada a fortalecer o poderio da Espanha. Por fim, ao morrer Isabel, a Católica, em 1504, fechava-se para a Espanha, politicamente, o século XV.

Assim, as grandes navegações, a chegada à América, a publicação da Gramática de Antonio Nebrija, a expulsão dos mouros e judeus, a expansão do idioma castelhano entre as classes dominantes da Europa e, finalmente, a unificação dos reinos de Castela e Aragão, a partir do direito de herança, criaram uma das mais fortes dinastias já vistas na Europa: os Áustrias. Os chamados Áustrias maiores, Carlos V e Felipe II, tiveram em suas mãos grande parte do mundo ocidental e fizeram do império espanhol o maior de todo o século XVI.

Nos primeiros anos do século XVI, a nação espanhola passou pelo grande risco de se fragmentar. Nos últimos anos de vida de Isabel, seu marido Fernando, de Aragão, assume aos poucos o trono de Castela. Sua sucessora seria sua filha Juana, casada com Felipe de Borgonha, porém dava sinais de loucura, sendo incapaz de alcançar o trono. Com isso, Felipe assume o poder em 1505 com o nome de Felipe I. No entanto, morre no mesmo ano, deixando Castela novamente nas mãos de Fernando, que governaria, desde aquele momento até sua morte, como regente, à espera da maioridade de seu neto Carlos, filho de Juana com Felipe, nascido no ano de 1500. Fernando não teve filhos no segundo casamento, com Germana de Foix, filha de Luís XII da França, o que levou Carlos a herdar o reino de Aragão, assumindo o trono da atual Espanha em 1517. Após a morte de Fernando até à chegada de Carlos à Península, a regência foi exercida pelo cardeal Cisneros, confessor de Isabel.

Durante esse momento de sucessão do trono espanhol, o processo histórico da conquista não se detém, e várias são as regiões ainda ocupadas: Orán, Bugía e Trípoli são dominadas entre 1509 e 1511, o sul da Itália em 1504-1505, a incorporação do reino de Navarra em 1512, ocupada até então por uma dinastia de origem francesa, além da continuação dos descobrimentos de novos territórios. No campo do saber, o renascimento

cultural se manifestava na criação da Universidade de Alcalá em 1508. Desta maneira, a Espanha avançava, a seu modo, pelo caminho dos tempos modernos.

Esse prestígio ainda continuaria com a chegada de Carlos I ao trono da Espanha. Sob uma monarquia com ímpetos em articular uma unidade territorial mediante um vasto império unido pela força centralizadora e pelos laços da religião católica, o império espanhol continuava ganhando novas dimensões, alcançando uma parte substancial da Europa. A consolidação do poder monárquico crescia na proporção do império.

Em 1517, chega à Espanha o novo rei, que dois anos depois será escolhido o imperador do Sacro Império Romano Germânico. A chegada de Carlos I ao trono espanhol significou o fim do poder dos municípios castelhanos. Logo no início de seu reinado, estouram duas revoltas, a das Germanias, em Valência e nas Ilhas Baleares, e a das Comunidades, em Castela. A primeira teve um sentido social contra a nobreza; a segunda, com um sentido mais político, reivindicava contra o poder centralizador do monarca. Essas reivindicações são apoiadas por grupos sociais identificados com o ideal da futura burguesia. Com a derrota dos Comuneros em Villar em 1521, os poderes locais se exauriram, impedindo qualquer afirmação da burguesia em Castela. Essas revoltas foram bastante reprimidas pelas tropas do já imperador Carlos V da Alemanha e, assim, o caminho para a formação de uma monarquia absolutista na Espanha estava livre e desimpedido, pois o grupo que poderia resistir às ideias imperiais de Carlos estava sendo anulado e oprimido, a burguesia.

Para reforçar esse quadro de poder, várias são as regiões conquistadas por Carlos I, dando continuidade à sangrenta consolidação de seu poder:

Depois do esmagamento da rebelião das Germanias valencianas – luta de classes sem disfarce –, Espanha se converte em uma peça a mais no mosaico do império carolíngio, fornecedor de homens e de dinheiro. As guerras de Itália e França, as guerras chamadas de religião em Alemanha, constituem uma contínua sangria, enquanto Carlos se esforça em consolidar e aperfeiçoar seu poder, ampliando em 1531 com a conquista do Peru e em 1535 com a de Túnez, pois o perigo turco – as forças do sultão sitia Viena em 1532 – abre outro conflito⁴ (PUÉRTOLAS RODRÍGUEZ, 2000, p. 221). (tradução nossa)

Com isso, o reinado de Carlos I da Espanha e V da Alemanha fazia de Espanha o elemento motor de um imenso império europeu que, em seu início, favoreceu o surgimento de

⁴ Tras el aplastamiento de la rebelión de las Germanías valencianas –lucha de clases sin disfraz–, España se convierte en una pieza más en el mosaico del Imperio carolino, suministradora de hombres y de dinero. Las guerras de Italia y Francia, las guerras llamadas de religión en Alemania, constituyen una continua sangría, mientras Carlos se esfuerza en consolidar y redondear su poder, ampliando en 1531 con la conquista del Perú y en 1535 con la de Túnez, pues el peligro turco –las fuerzas del sultán sitia Viena en 1532– abre otro conflicto.

um otimismo. Foi durante o governo de Carlos que a Espanha alcançou prestígio internacional e influência cultural em toda a Europa, mediante um apogeu cultural, político e econômico.

Porém, nem sempre esse quadro de conquistas foi homogêneo. É fundamental observar que, simultaneamente a esse panorama, acumularam-se problemas políticos, sociais e econômicos que começavam a transformar esse cenário de conquistas. Os projetos imperialistas adotados em sua política custaram caro aos cofres espanhóis. Muitos foram os motivos que deram o início ao declínio da grande hegemonia espanhola. A própria eleição do imperador Carlos V ocasionou um custo alto à coroa imperial. Carlos chegou à Espanha seguido de um corte de conselheiros flamengos, que, ao atuarem, exerceram o poder em prejuízo dos espanhóis, porém, muitas foram as reações por parte dos espanhóis que se transformaram em reivindicações que não foram bem acolhidas por Carlos.

Na verdade, seu maior interesse era o de assumir o trono de Alemanha, que já estava sem ninguém durante muito tempo, vago desde a morte do imperador Maximiliano. Carlos consegue ocupar o trono em 1520, com o intuito de governar o império Sacro-Germânico. Para se chegar a tal objetivo, era necessário adquirir recursos. Com a ajuda das Cortes reunidas em Santiago de Compostela, recebe uma volumosa quantia em dinheiro, contribuição esta dos cofres espanhóis. Essas atitudes iniciais de Carlos V já comprovavam a atuação que a monarquia dos Áustrias teria para a Espanha:

Com o fatídico fracasso da tentativa dos Reis Católicos de deixar a coroa nas mãos de um herdeiro direto, o trono da nação que acabara de abrir fronteiras quase que infinitas para a sua expansão passou para as mãos de monarcas que subordinariam os interesses aos seus próprios projetos. Mais ainda colocariam a nação espanhola e os fabulosos recursos proporcionados pela América a serviço desses projetos. A Espanha pagaria muito caro por essa inversão de prioridades (GONZÁLEZ, 2010, p. 33).

O Império Espanhol formado a partir da criação do estado moderno, sob a regência dos Reis Católicos, começava o século XVI com enormes possessões de terras e com um crescente poder político. Porém, ao realizar seus projetos de expansão, a Espanha se viu diante de inúmeros obstáculos que ocasionaram muitos inimigos. O mesmo se repetia no governo de Carlos V. Seu pretensioso projeto imperialista também proporcionou muita resistência as suas ideias imperiais. Mário González, grande crítico da literatura espanhola, comenta sobre a resistência contra as ocupações territoriais do imperador Carlos:

O projeto de Carlos I fica sintetizado no que os historiadores chamaram sua “ideia imperialista”: restaurar na Europa o Sacro Império Romano - Germânico unificando-a mediante a submissão de diversos países à sua coroa e à religião cristã liderada

pelo Papa. Os inimigos de Carlos I serão, por conseguinte, os opositores dessa ideia, basicamente os turcos e o rei da França num primeiro momento. Contra eles, Carlos luta quase que interruptamente durante todo o seu reinado. Particularmente contra os reis da França (Francisco I e Henrique II), Carlos se envolve – participando ativa e pessoalmente nelas – em quatro campanhas sucessivas; em disputa o ducado de Milão, o reino de Sicília e Nápoles, a Borgonha, Navarra e o Roussillon (GONZÁLEZ, 2010, p. 34).

Além dessas difíceis lutas, a situação de Carlos não só se agrava diante da rebelião de Lutero, em 1520, uma vez que se vê obrigado a enfrentar também os protestantes, uma ameaça à unidade religiosa europeia, mas também passam a contestar sua autoridade política em seus domínios alemães. Todas essas lutas exigem recursos enormes que a Espanha não teria como reunir. A salvação está no ouro e na prata vindos da América. Porém, ainda não se tem uma exploração efetiva dessas novas terras, uma vez que ainda está em fase de descoberta e exige enormes investimentos.

Ainda durante o reinado de Carlos V, territórios continuavam sendo conquistados, principalmente os do outro lado do oceano: México, Califórnia, Flórida, Iucatã, Peru e Chile. A exploração da Amazônia e a colonização do Rio da Prata viriam completar o quadro de conquistas. Os recursos acabam sendo insuficientes para os projetos imperiais de Carlos V e para a manutenção do enorme território conquistado, favorecendo as dificuldades econômicas que crescem à medida que aumenta a dívida externa.

Diante desse quadro, “os fatores políticos causadores da sangria econômica levaram a sérios desdobramentos financeiros dessas dívidas. Carlos teve que recorrer aos banqueiros europeus para sanear problemas internos o que levaria a Espanha à posição de refém de altos juros, que enriqueceram os ditos banqueiros” (CARDOSO, 2010, p.276). O imperador Carlos tinha motivos suficientes para uma desilusão e, decepcionado, abdicou do trono e o entregou a seu filho Felipe (II da Espanha) em 1556, que continuaria agindo como seu pai, centralizando o poder em suas mãos. Felipe II governou Espanha até morrer em 1598. Seu reinado alcançou, ao mesmo tempo, o ponto máximo da expansão imperial espanhola e o início da crise econômica que derrubaria esse grande império:

Em 1556, começa a governar Felipe II. Seu reinado se inicia gloriosamente, com a vitória de São Quintino sobre as armas francesas (1557), mas também, e isso será sintomático, com uma suspensão de pagos por parte das finanças do Estado, expediente ao que já se tinha acudido Carlos em momentos de apuro. Significativamente, três bancarrotas assinalam o reinado do Rei Prudente: em seus princípios, em seu zênite e em seus finais (1557, 1575, 1596)⁵ (PUÉRTOLAS RODRÍGUEZ, 2000, p. 282). (tradução nossa)

⁵ En 1556, comienza a gobernar Felipe II. Su reinado se inicia gloriosamente, con la victoria de San Quintín sobre las armas francesas (1557), pero también, y ello será sintomático, con una suspensión de pagos por parte

Assim como aconteceu com o Império Romano, vitimado pela sua própria grandeza, Espanha teria muitos problemas que a levariam ao declínio. A grande extensão do Império Espanhol começava a dificultar o controle por parte do imperador Felipe II, mesmo impondo a sua forte administração centralizadora. Felipe, além de herdar a dívida de seu pai, teve que lutar contra a independência dos Países Baixos e contra a invasão dos turcos que, do Mediterrâneo, avançavam claramente na Península. No entanto, o poder espanhol, todavia forte, demonstra sua supremacia na guerra de Lepanto, em 1571, derrotando a armada turca. Ainda como consequência do centralismo absolutista de Felipe II ocorreu o levante dos mouriscos, despojados de sua identidade religiosa e cultural, incompreendidas por aquela Espanha. Menéndez Peláez, sobre tal panorama político-social, afirma que:

Felipe (1556 – 1598) herdará os problemas que se tinham solidificado em tempos de seu pai; França e o Papado seguem formulando problemas à política internacional espanhola (“Batalha de São Quintino”); continuar as tarefas do Concílio de Trento na linha que tinha conseguido seu pai era também um de seus objetivos; terminado este concílio em 1563, suas conclusões terão igualmente repercussões, tanto no que se refere à fé como no que se relaciona com a disciplina eclesiástica; a aparição das doutrinas tridentinas nos Países Baixos proporcionará o começo da rebelião; consolidado como defensor da cristandade, Felipe II tem que fazer frente ao poderio muçulmano (“Batalha de Lepanto”). Finalmente, com Felipe II se consegue a tão ansiada unidade peninsular, ao anexar Portugal em 1580⁶ (MENÉNDEZ PELÁEZ, 2005, p. 55). (tradução nossa)

Essas ameaças foram objetos de repressão crescente que agudizava a rejeição ao cristianismo. Essa série de conflitos afetaria de maneira evidente a grandeza alcançada por Espanha durante o referido período. Diante dessas circunstâncias, muitos foram os resistentes e os conflitos internos que se iniciaram, além da crise que provocou um sangramento econômico. Assim, Felipe teve que negociar, forçosamente, posses do território, diminuindo consideravelmente as dimensões do grande reinado, segundo afirma Puértolas:

de las finanzas del Estado, expediente al que ya había acudido Carlos en momentos de apuro. Significativamente, tres bancarrotas señalan el reinado del Rey Prudente: en sus principios, en su cenit y en sus finales (1557, 1575, 1596).

⁶ Felipe (1556 – 1598) herederá los problemas que se habían fraguado en tiempos de su padre; Francia y el Papado siguen planteando problemas a la política internacional española (“Batalla de San Quintín”); continuar las tareas del Concilio de Trento en la línea que había seguido su padre era también uno de sus objetivos; terminado este concilio en 1563, sus conclusiones tendrán igualmente repercusiones, tanto en lo referente a la fe como en lo relacionado con la disciplina eclesiástica; la aparición de las doctrinas tridentinas en los Países Bajos propiciará el comienzo de la rebelión; consolidado como defensor de la cristiandad, Felipe II tiene que hacer frente al poderío musulmán (“Batalla de Lepanto”). Finalmente, con Felipe II se logra la tan ansiada unidad peninsular, al anexionar Portugal en 1580.

As guerras são contínuas. A sublevação dos Países Baixos começa em 1565 e até 1648 não será reconhecida a independência de Holanda. Outro problema ao parecer insolúvel é o do Império Turco: a vitória de Lepanto, em 1571, foi tão fulgurante como de escassos resultados práticos. Ademais, com França e os Países Baixos, o verdadeiro conflito é com a Inglaterra, que em 1585 ocupa e saqueia Vigo y em 1596 Cádiz. A Armada chamada Invencível e seu fracasso de 1588 mostra com claridade o começo de um fim que será tão custoso como longo⁷ (PUÉRTOLAS, 2000, p. 283). (tradução nossa).

Apesar de que o cenário mudava drasticamente, Felipe II ainda avançava sua conquista com a posse das ilhas chamadas Filipinas em sua homenagem e nada menos que de Portugal e suas possessões. Assim, por uma única vez, entre 1580 e 1640, a totalidade da Península Ibérica esteve nas mãos de uma única coroa. A maior consequência da união com Portugal foi arcar com a defesa das suas colônias contra os ataques estrangeiros da Inglaterra e da Holanda.

Felipe II morreu em 1598 e as muitas perdas territoriais ocorridas durante seu reinado, mesmo tendo alcançado muitas conquistas políticas, se agravaram ainda mais durante o governo de Felipe III, seu único filho homem e, conseqüentemente, seu sucessor ao trono. Felipe II deixava uma administração totalmente centralizada nas mãos da coroa e com uma situação econômica e financeira muito difícil, além dos poderosos inimigos herdados de seu pai, como a Inglaterra e a Holanda, grandes ameaças para a fonte de subsistência da Península, a América. Felipe III, desprovido de grandes habilidades administrativas e políticas, encontrou enormes dificuldades ao assumir o trono. Uma delas foi a guerra contra a Holanda e a França, que já durava muitos anos, tendo que assinar um decreto de paz.

Dessa maneira, mesmo que o poder imperial tenha alcançado um grande prestígio durante o século XVI, a Espanha iniciava o século XVII com graves indícios de que a conjuntura nacional estava entrando em declínio. Essa situação alcançou a sociedade como um todo.

No plano interno, Felipe II deixava enrijecida a classe burguesa, motor do capitalismo que a própria Espanha ajudou a desenvolver a partir do ouro e da prata, trazidos da América, incorporados à economia europeia. Mais ainda, a concepção de “limpeza de sangue” e a ideia de trabalho se consolidaram durante o século XVI. Sobre essas noções, Mario González diz que:

⁷ Las guerras son continuas. La sublevación de los Países Bajos comienza en 1565 y hasta 1648 no será reconocida la independencia de Holanda. Otro problema al parecer insoluble es el del Imperio Turco: la victoria de Lepanto, en 1571, fue tan fulgurante como de escasos resultados prácticos. Además, de con Francia y los Países Bajos, el verdadero conflicto es con Inglaterra, que en 1585 ocupa y saquea Vigo y en 1596 Cádiz. La Armada llamada *Invencible* y su fracaso de 1588 muestra con claridad el comienzo de un fin que será tan costoso como largo.

[...] ao longo do século XVI, firmara-se a noção de ‘limpeza de sangue’; graças a ela, eram cidadãos de segunda classe os ‘cristãos novos’, ou seja, todos os conversos ou descendentes de conversos. Com isso as atividades próprias da ‘burguesia’ (todo tipo de especulação, as fianças, certas profissões) e, mais ainda, o trabalho – visto como impróprio a ‘cristão velhos’ que pretendessem ascender socialmente – ficavam marginalizados. A acumulação de riquezas pela conquista era o caminho considerado legítimo (GONZÁLEZ, 1994, p. 41).

Assim, o que importava na sociedade do fim do século era “parecer” um cristão velho, ou seja, um “homem de bem”. Essa sociedade do “parecer” levou a manter as aparências necessárias para diferenciar o que se chamou de homens “honrados” e desonrados, assunto intensificado pela questão do trabalho que era reservado somente às classes mais baixas, tornando-as ainda mais excluídas da sociedade. Foi nesse contexto, que o trabalho significou uma atividade desprezível. Dessa forma, a aquisição da riqueza se concentrava cada vez mais nas mãos de uma pequena parcela da sociedade, uma massa não produtora sustentada por outra minoria, a dos que produziam. Destarte, a Espanha ainda continuava presa a um sistema feudal, enquanto todo o resto da Europa caminhava para o capitalismo. José Antonio Maravall (1986) chamou essa sociedade de “senhorial-picaresca”, por ser composta por um grupo de senhores indolentes que eram servidos por uma massa de marginalizados dispostos a fazer tudo para tentar sobreviver. Essa questão tornou-se um tema recorrente nas narrativas picarescas nas quais se manifestou de forma crítica.

Felipe II entregava nas mãos de seu sucessor uma Espanha com sinais de derrota, porém, até a regência de Felipe III, esses sinais não estavam ainda tão evidentes pelo fato do deslumbre do povo com o poderio bélico e político do reino que ainda existia. Sob o reinado de Felipe IV, também sem nenhuma habilidade política como seu pai, os problemas já começavam a dar mostras de que a Espanha entrava em um período de decadência. Felipe IV continuou com a política de paz com a Holanda iniciada com Felipe III, mas ainda protagonizou o fim de um dos últimos capítulos mais turbulentos do império espanhol. Em 1648, é assinado o tratado de Westfália, no qual é decretada a independência de Holanda. A Espanha perde o território holandês e, para além disso, sofre outras derrotas territoriais. Acerca disso, Del Monte informa que:

Mas enquanto que o reinado de Felipe II, e também no de Felipe III, o esgotamento econômico, a corrupção social e a incapacidade de fundir as diversas partes do Império, estiveram, todavia dissimulados pelo descobrimento do período político e militar, as coisas apareceram mais flagrantes na época de Felipe IV; época que foi, também, a da renúncia a Holanda e das derrotas de Badajoz, Elvas, Jamaica, as

Dunas, Amegial e Montesclaros. Na sucessão, a agonia do imperialismo espanhol entrou em fase avançada⁸ (DEL MONTE, 1971, p. 69). (tradução nossa)

O último imperador da dinastia dos Habsburgos que herda o trono espanhol é Carlos II, filho de Felipe IV. Foi durante sua regência, que a Espanha assinou um novo tratado de paz com a França, o de Aquisgrão, em 1668. Por meio desse tratado, a Espanha entrega parte do território de Flandres. Em 1678, um novo tratado é assinado, o de Nimega, no qual perde o Franco-Condado. Considerado como um retardado mental, sem nenhuma pretensão imperialista e nem com capacidade de governar um império, Carlos II não demonstrou sinais de grandeza que lembrasse Carlos V. Mesmo com a enorme decadência, a Espanha ainda era dona de diversas possessões europeias e várias colônias distribuídas na América, na África e na Ásia.

Em 1699, o rei Carlos II assina um testamento deixando como seu sucessor Felipe Anjou, neto de Luís XIV, na tentativa de deixar a Espanha nas mãos da França, potência que começava a emergir no momento. No ano seguinte, morre o rei Carlos II sem deixar herdeiro, assumindo a coroa a dinastia francesa dos Bourbons, fechando assim mais um século e um dos capítulos mais dolorosos para a história da Espanha.

Ao longo de todos esses anos, entre momentos de glória e de declínio, a sociedade espanhola conviveu com um sistema de absoluto controle interno direcionado pela monarquia. A classe média derrotada na guerra de Villalar não teve força para instituir os projetos criados pelos representantes dos municípios na Corte: “abandonar as guerras europeias, organizar empresarialmente a colonização da América, reduzir os tributos e conservar na Espanha o ouro obtido nas Índias” (GONZÁLEZ, 1994, p. 28). Esse não tinha sido o modelo escolhido pelos monarcas e agora já estava tarde para substituir e encontrar uma solução, sendo sempre mantido o ideal de conquista.

Além de estagnar o desenvolvimento da burguesia, menosprezando a industrialização, cada vez mais as posses de terras ficavam nas mãos de poucos. O processo da “Reconquista”, durante o reinado de Isabel e Fernando, provocou forte concentração de propriedade de terra nas mãos da aristocracia, do clero e dos municípios. Nesse período, surgiu um dos mais graves problemas da sociedade espanhola: a existência dos *bienes de manos muertas*, possessões de indivíduos falecidos que não poderiam passar divisão. Já no início do século

⁸ Pero mientras que el reinado de Felipe II, y también en el de Felipe III, el agotamiento económico, la corrupción social y la incapacidad de fundir las diversas partes del Imperio, estuvieron todavía disimulados por el descubrimiento del poderío político y militar, las cosas aparecieron más flagrantes en la época de Felipe IV; época que fue, también, la de la renuncia a Holanda y de las derrotas de Badajoz, Elvas, Jamaica, las Dunas, Amegial y Montesclaros. En lo sucesivo, la agonía del imperialismo español entró en fase avanzada.

XVI, o Rei, os nobres e a Igreja eram proprietários de 95% do solo espanhol. Sobre tal aspecto, González afirma que:

Nasceria ali um dos mais graves problemas da Espanha, que continuaria sem solução durante séculos: a existência dos *bienes de manos muertas*, que não podiam ser fragmentados nem alienados. A igreja conservava a prioridade institucional das terras recebidas em doação; os municípios mantinham a propriedade coletiva das terras outorgada pelos monarcas e a nobreza transferia a totalidade da propriedade pelo sistema de *mayorazgo*, isto é, exclusivamente ao filho mais velho (GONZÁLEZ, 1994, p. 34).

A situação econômica que se formava ao longo do século XVI significou também a degradação da burguesia e o surgimento de uma classe modesta que estava fundamentada no trabalho e na especulação. Devido à má remuneração do trabalho, surgiram, tanto no campo como nas cidades, os grupos marginais, tais como os pícaros urbanos e os bandidos da zona rural.

Não concorrendo com as indústrias exteriores, a Espanha continuou tendo uma economia essencialmente agrícola que não conseguia satisfazer suas próprias necessidades. As consequências dessa falência foram gravíssimas e afetaram principalmente o camponês, já que a mesma situação não afetava o proprietário latifundiário, mas o trabalhador agrícola. Na cidade, vários foram os “tipos” sociais que apareceram àquela época em todo território peninsular que integraram também o grupo de marginais. No final do século XVI, “grande número de vagabundos – mendigos profissionais, subempregados, rufiões, prostitutas, delinquentes, criados e fidalgos em decadência – podem ser encontrados nas cidades espanholas” (GONZÁLEZ, 1994, p. 38). Durante esse período, o bandoleirismo já havia se instalado em quase todo o território peninsular.

Apesar de ter-se beneficiado com o fato de ser a responsável por incorporar o ouro e a prata na economia europeia, a Espanha sofreu as consequências desse episódio. A riqueza resultante da América não foi retida na Península para financiar a criação de indústrias responsáveis para abastecer o comércio. Pelo contrário, o ouro e a prata foram essenciais para bancar as guerras dos Áustrias e para comprar produtos manufaturados no mercado exterior. Dessa forma, a Espanha se conserva em uma política socioeconômica muito interna e antiga: população rural, produção essencialmente agrícola, poucas trocas com o mercado exterior, primazia da autossustentação, concentração da riqueza em favor da nobreza, da coroa e do clero. Esse modelo perdurou por muito tempo, sem nenhuma tentativa de rompê-lo.

Outro claro sintoma de insatisfação que a sociedade espanhola daquela época apresentava era o início de uma decadência demográfica. No século XVI, já se começava a

notar uma tendência para a estagnação populacional que iria suceder-se no século XVII. Os dados demográficos que nos mostra Mário González em seu livro *A Saga do Anti-Herói* comprovam a redução da taxa populacional:

Apesar da limitação dos dados demográficos do século XVI, é possível constatar que, de 1530 a 1591, a população espanhola passa dos 4,7 aos 6,6 milhões, com índice anual de crescimento de 0,57%; esse índice cairá, entre 1591 e 1768, para 0,17%, o núcleo central (as duas Castelas, Leão e Extremadura) apresentando índice negativo de crescimento (GONZÁLEZ, 1994, p. 29).

Muitos foram os fatores que proporcionaram essa diminuição da população espanhola. Primeiramente, deve-se levar em conta que parte da população, 34,7%, se concentrava em Castela, a Velha, o que piorava as consequências do fenômeno, pois o centro das discussões políticas e econômicas era duramente atingido. Outras razões que ocasionaram esse quadro foi a fome decorrente das más colheitas, as epidemias de peste e de tifo que se alastravam pelo país provocando altos índices de mortalidade, a intensa emigração para a América, ocasionada pelas dificuldades humanas e econômicas, além da já citada expulsão dos mouriscos, que ocupavam boa parte do território espanhol, embora representassem 4% da população espanhola. É importante destacar que além do aumento do índice de mortalidade, também há uma redução da natalidade, aumentando o quadro de redução demográfica consequente das epidemias e da fome.

Essas dificuldades financeiras e suas consequências sociais surgiram paralelamente às derrotas que afetaram, no exterior, o prestígio da Espanha. Interiormente, iniciou-se um clima de pessimismo e de desengano decorrentes do abandono das massas mais baixas da sociedade. As várias vitórias conquistadas pela poderosa armada bélica ficavam para trás, como por exemplo a batalha de Lepanto, batalha naval contra o império turco, em 1571, e a Espanha sofre a humilhação da derrota da invencível armada diante da Inglaterra, na batalha de Gravelines, em 1588.

Quanto à distribuição social da população espanhola, esse contexto definiu a divisão de classes em dois grandes grupos: os cavaleiros (os ricos) e os plebeus (pobres). O primeiro grupo é integrado pelo monarca e sua família, além dos três grupos que constituem a nobreza: os grandes de Espanha, os demais com títulos e os fidalgos. O segundo segmento é agrupado pelos comerciantes menores, artesãos e lavradores. Fora da classificação inicial, estão os mendigos e criados, além dos escravos e um grupo intermediário constituído pelos *villanos ricos* (camponeses que prosperaram) e cidadãos. Estes dois últimos segmentos tendem a se aproximar, quando enriquecem, da nobreza, que os rejeita. Essa rejeição é muito evidente, já

que o divisor de águas entre a classe rica e a pobre é a limpeza de sangue, mais aceitável com relação ao *villano*, por ter vivido mais distante do mundo judaico, predominantemente urbano. Já o “cidadão” representa a própria burguesia, que é julgada como “contaminada”. Poucos serão os membros que terão condições de subir quando alcançada a riqueza, verdadeiro motivo para conseguir a ascensão social. De acordo com González:

A rejeição tem o fundo ideológico conhecido, já que o divisor de águas era ricos e pobres passa explicitamente pela limpeza de sangue; esta é aceita mais facilmente com relação ao *villano* por ter-se este mantido mais distante do universo judaico, preferentemente urbano. O “cidadão”, pelo contrário, é a expressão da burguesia, que é vista como irremediavelmente “contaminada” (GONZÁLEZ, 1944, p. 32).

É importante observar que o número de fidalgos é considerável. Porém, por manterem-se apartados do universo do trabalho, da produção e da especulação, acabam por identificarem-se como uma massa sem função e sem nenhum artifício para integrarem a classe dominante. Esses indivíduos serão personagens recorrentes nas obras literárias da época. Nas narrativas picarescas, o fidalgo será tema de constante sátira, pois sua conduta fará referência ao modelo de vida manifestado naquele período, o do somente “parecer” sem “ser” de fato, passando a impressão de um indivíduo que adquire riquezas, tentando manter as aparências. Uma expressiva parte da camada inferior da nobreza também lutará para manter as aparências, pois muitos terão uma renda inferior aos *villanos* e aos cidadãos, cuja ascensão procura impedir.

O clero poderia ser caracterizado como o único segmento social em que há uma certa transferência de indivíduo entre uma classe socioeconômica e outra. De um lado, uma parte do clero, talvez uma pequena parcela, será confundida com a aristocracia quando diz respeito à posse de terra, do outro há uma parte considerável que tentará sobreviver como puder. Deve-se levar em conta que a exclusão do clero do esquema de transferência de bens por herança impediu alguns membros familiares de conseguir a ascensão social por via eclesiástica, pois para terem o direito de herdar tais bens, abstinham-se de ingressar na carreira eclesiástica.

Com tudo isso, observa-se que não há caminhos explícitos para alcançar a ascensão social, passar do grupo dos pobres para o dos ricos, a não ser pela aventura do cavaleiro conquistador ou pela sorte de conseguir ascender por meio da marginalidade, já que a situação política não propiciava o acúmulo de riqueza por meio do trabalho e da especulação.

Assim, com a fragilização do prestígio político e econômico da Espanha dos Áustrias, iniciada no século XVI, surge um ambiente de crise em quase todos os campos da sociedade

que modifica a forma de pensar e viver dos homens daquela época. Com isso, os problemas sociais e o pessimismo histórico proporcionaram uma atmosfera ideal para o surgimento do romance picaresco, já que em seu conteúdo está presente, em forma de crítica, as mazelas vividas pelas baixas camadas da população. Tudo isso significa uma nova visão da literatura que está marcada pela crise econômica e política. Porém, deve-se levar em conta que, ao longo desses anos, a produção literária esteve composta por obras de várias naturezas, que se caracterizavam como realistas, pseudorealistas e fictícias.

Segundo Cardoso (2010), as narrativas ficcionais do século XVI – a novela pastoril, a novela bizantina, a novela mourisca e os livros de cavalaria - eram cultivadas por uma elite de leitores que encontrava nelas um caminho de evasão. Estes tipos de prosa estão marcados pelo sentido idealista que já caracterizava a novela sentimental do século XV. Durante a primeira metade do século XVI, predominou a novela de cavalaria, a partir da publicação de *Amadis de Gaula*, em 1508, texto refeito por Garcí Rodríguez de Montalvo. Este livro é o mais representativo do gênero. A partir de então, foram publicados muitos livros desse gênero, nos quais se repete até a exaustão, a figura do cavaleiro andante. O grande sucesso desse tipo de narrativa não tem a ver só com o fato do idealismo amoroso presente, mas principalmente por enaltecer nela a figura do cavaleiro, “que é o protótipo da acumulação de riquezas pela conquista, modelo vigente na realidade espanhola da época” (GONZÁLEZ, 1994, p. 61).

Uma das razões que levou ao grande sucesso desse gênero e permitiu que fossem publicadas várias edições, foi porque, entre os leitores dessas façanhas heroicas, em que o cavaleiro era instado a vencer sempre e a ser perfeito, estariam os grandes membros de maior relevância na sociedade, como o próprio Carlos V, que se sentiam atraídos, como tantos outros, por lerem nesses relatos os ideais de suas próprias empresas conquistadoras. De acordo com a descrição de Mário González, os livros de cavalaria:

[...] giram em volta da sequência de aventuras do herói modelar, o cavaleiro andante, defensor dos fracos, das donzelas e da cristandade e, acima de tudo, protótipo do modo medieval de conquista e garantia da preservação da sociedade estamentária medieval. A absoluta imprecisão cronológica e gráfica desses relatos instala seus heróis fora da História (GONZÁLEZ, 1994, p. 59).

Esse era o universo em que navegavam os leitores espanhóis no início do século XVI. As formas narrativas cavaleirescas que completavam o quadro do idealismo Renascentista apresentavam um certo afastamento da realidade, uma vez que a “ausência de qualquer realismo nas referências históricas ou geográficas e de qualquer verossimilhança nos fatos

dominados pelo fantástico é a base do idealismo que caracteriza o gênero” (GONZÁLEZ, 2010, p. 65).

Em 1554, com o surgimento da obra anônima *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, a literatura assume um viés realista e um tom bastante satírico em seu conteúdo, rompendo com o idealismo renascentista do início do século. Esse tipo de narrativa traça um perfil crítico de uma sociedade que está baseada na corrupção - isso por que há a necessidade de percorrer caminhos marginais para conseguir a ascensão social, já que o acúmulo de riquezas não é alcançado através do trabalho ou da especulação - além de mostrar a luta do indivíduo com a realidade que o cerca, na tentativa de sobreviver. Também revela uma crítica ao clero e a outras classes e instituições que compõem o quadro social daquele período. Sobre isso, é apropriado o comentário de Mário González:

No meio da profusão de novelas de cavalaria ao longo do século XVI na Espanha, um pequeno livro irrompe para, mediante uma temática e uma estrutura completamente opostas, significar o aparecimento de uma nova maneira de narrar e, especialmente, expor uma visão crítica da realidade social imediata. Por este caráter inovador, *Lazarillo de Tormes* merece um lugar de especial relevância na história da literatura na medida em que é um dos fundamentos da modernidade literária. [...]Nele, temos uma clara amostra da crise dos modelos narrativos renascentistas; o equilíbrio e idealismo destes vê-se atropelado pela irrupção da realidade cotidiana trazida pelo narrador de primeira pessoa e exposta mediante o diálogo. Mas esse diálogo já não é o diálogo retórico transferido pelo narrador onisciente às personagens, porém o diálogo retórico familiar que faz parte do universo narrado. (GONZÁLEZ, 2010, p. 302)

A obra *Lazarillo de Tormes* parece que foi escrita por um erasmista que viu seus sonhos ruírem diante de um império que parecia dar a possibilidade da realização de sua utopia. O valor dessa obra não só se restringe à denúncia social que apresenta. O livro tem como mérito maior as inovações formais, temáticas, etc., que o compõem. Tendo alcançado prestígio entre os leitores da época e entre os posteriores, está em um lugar de especial relevância na história da literatura.

2.2. Conceito, características e aspectos constituintes do romance picaresco

O anônimo livro publicado em meados do século XVI, intitulado *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus adversidades*, lançou as bases para o surgimento no século seguinte de uma série de narrativas dentro dos mesmos moldes, como *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, e *El Buscón*, de Francisco de Quevedo, além de outras, mais ou menos apartadas das

características canônicas. Assim, considerada como a obra precursora por muitos críticos literários, *Lazarillo de Tormes* apresenta aspectos narrativos e temáticos que se repetirão em muitas obras, dando forma ao que conheceremos como romance picaresco. A nova maneira de narrar apresentada por essa obra rompe com a narrativa idealista anterior. Alguns desses elementos, com o passar dos tempos, irão definir o romance moderno, de acordo com González (1994).

A noção de “romance picaresco” nasce a partir da publicação da primeira parte de *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, em 1599. A compreensão desse tipo de gênero narrativo surgiu antes mesmo que se publicassem as obras que sucederiam ao texto de Mateo Alemán. Dois leitores estabeleceram semelhanças entre essa obra e *Lazarillo de Tormes*, cujo personagem competia considerar também como um pícaro. O primeiro deles foi Luis Sánches que reeditou, ainda no mesmo ano de publicação da primeira parte de *Guzmán de Alfarache*, *Lazarillo de Tormes*, obra que na época de sua primeira publicação foi mutilada pela censura inquisitorial. O outro leitor de *Guzmán de Alfarache* que percebeu essa analogia foi Miguel de Cervantes. Na primeira parte de *Don Quijote de la Mancha* de 1605, o escritor faz uma explícita alusão a esse tipo de narrativa, quando o personagem Guinés de Pasamonte faz referência à *Lazarillo de Tormes* ao falar de um livro sobre suas andanças intitulado *La Vida de Guinés de Passamonte*: “Es tan bueno, respondió Guinés, que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren” (CERVANTES, 2011, p. 170). É possível que Cervantes não tenha feito referência ao gênero propriamente dito, mas às autobiografias de pícaros, como *Lazarillo*, como *Guzmán de Alfarache* e como seu próprio personagem Guinés de Pasamonte. Assim, a noção de romance picaresco estaria confirmada com a sucessão de uma série de publicações que apareceriam na metade do século XVII.

O início dessa série se deu com a publicação da *Primeira parte de Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, em 1599. Em 1602, é publicada a *Segunda parte de Guzmán de Alfarache*, assinada por um autor anônimo com o pseudônimo de Mateo Luján de Sayavedra. Em Lisboa, a *Segunda parte de Guzmán de Alfarache*, esta de autoria de Mateo Alemán, é publicada em 1604. Em 1603 e 1604, Francisco de Quevedo escreveu o primeiro manuscrito de *La vida del Buscón*. E entre os anos de 1609 e 1614, uma segunda versão foi composta por Quevedo; este manuscrito circularia até 1626, ano em que foi publicado. “Por volta de 1604, Gregório González teria redigido *El guión Onofre*, obra cujo manuscrito, descoberto em 1927, só seria publicado em 1973” (GONZÁLEZ, 2010, p. 449). Com a publicação de *La píara*

Justina, cujo protagonista é feminino, de Francisco López de Úbeda, publicado em Medina del Campo, em 1605, fecha-se esse grupo inicial.

Mário González, em seu livro *Leitura de Literatura Espanhola*, faz um levantamento das obras que compõem a segunda etapa da picaresca espanhola, que tem início a partir de 1612, são elas:

La hija de Celestina (Saragoça, 1612), de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581 – 1635); *La vida del escudero Marcos de Obregón* (1618), de Vicente Espinel (1550 – 1624); *La desordenada codicia de los bienes ajenos* (Paris, 1620), de H. de Luna (? - ?); *El donado hablador Alonso, mozo de muchos amos*, de Jerónimo de Alcalá Yáñez y Ribera (1563 – 1632), publicada em duas partes: a primeira em Madri, em 1624, a segunda em Valladolid, em 1626; *La varia fortuna del soldado Píndaro* (1631), *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632) e *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637), todas elas de Alonso de Castillo Solórzano (1584 – 1648?); *El diablo cojuelo* (1641), de Luis Véles de Guevara; *La guardaña de Sevilla* (1642), do mencionado Castillo Solórzano; *La vida de don Gregorio Guadaña* (Rouen, 1644), de Antonio Enríquez Gómez; *Vida y hechos de Estabanillo Gongález, hoombre de buen humor* (Antuérpia, 1646), de Estebanillo González (GONZÁLEZ, 2010, p. 449 – 450).

Porém, de acordo com Cardoso (2010), a conceituação desse tipo de narrativa como “género picaresco” não foi tão rápida e uniforme. Em artigos produzidos no século XIX, alguns críticos apresentavam essa terminologia, entre eles, Juan Antonio Llorente. Essa nomenclatura variou bastante até consolidar-se como romance picaresco.

Outra questão desafiadora que remete às inúmeras citações de autores espanhóis e de críticos da literatura em geral é a problemática de estabelecer o conceito de romance picaresco. Mesmo com a publicação das várias obras espanholas, sempre foi muito difícil estabelecer uma definição do gênero. A essa série de obras mencionadas anteriormente, há que se somar as produzidas em outras línguas ou na América, o que torna ainda mais desafiador fundar uma definição precisa. No Brasil, não há uma significativa quantidade de fortuna crítica sobre o romance picaresco e ainda há um outro agravante que diz respeito ao âmbito linguístico. Mário González, em seu livro *A Saga do anti-herói*, fala sobre essa questão quando trata da problematização da definição do romance picaresco:

Agrava-se o problema quando a abordagem é realizada no contexto brasileiro e na língua luso-brasileira e ao significado que, em português, o termo “picaresco” possui numa primeira acepção. Assim, *o Novo Aurélio* registra como sinônimos de picaresco “burlesco”, cômico, ridículo” e ilustra o uso com uma citação de Afonso Arinos: “dava grandes risadas ouvindo de uma dama bisbilhoteira anedotas e aventuras picarescas de certa senhora, de quem já se falava a boca pequena”. Evidentemente, aí, o uso de “picaresco” nada tem que ver com o que o termo evoca quando usado em relação ao gênero literário tradicional, mas aponta para um tipo de narrativa – burlesca, cômica, ridícula ou, quiçá, picante – sem vínculo direto como

gênero literário que deve seu nome ao protagonista secularmente conhecido como pícaro (GONZÁLEZ, 1994, p. 204 - 205).

É compreensível que mais de quinhentos anos depois da publicação do primeiro romance picaresco não se tenha uma noção exata sobre o gênero e, menos ainda, uma definição clara que se possa compreender por romance picaresco. Vários são os motivos que contribuem para isso. Segundo Antonion Rey Hazas (1990), um dos principais problemas que se enfrenta é a sua definição género-literária. Em primeiro lugar, há enorme quantidade de edições publicadas, como as já citadas anteriormente, e a variedade de obras que os críticos admitem como “picarescas”, o que torna mais difícil de uni-las em uma só definição. Em segundo lugar, há que se pensar no carácter transgressor das sucessivas obras depois da primeira publicação no gênero. Em terceiro lugar, há uma variedade de critérios que dizem respeito aos elementos que constituem o texto que devem ser levados em conta para tentar construir o conceito de romance picaresco, o que tem conduzido múltiplas proposições e vários parâmetros. Caberá ao crítico escolher que caminho percorrer. Cardoso (2010) trata desse aspecto ao mencionar:

Pode-se inclusive agrupar os aportes conceituais em função da prioridade dada pela crítica a um elemento ou a outro da picaresca. Certos setores da crítica priorizam elementos temáticos como estruturais do gênero, e, portanto, deles partirão para estabelecer conceitos e teorias. Por outro lado, há críticos que, não em detrimento dos temas, priorizarão os aspectos formais da composição (CARDOSO, 2010, p. 284).

Para Mário González (2010), parece mais apropriado estabelecer uma noção do romance picaresco a partir da análise das obras que ele compreende serem o tripé fundamental da picaresca, constituem o núcleo clássico da picaresca: *Lazarillo de Tormes*, anônimo, *Guzmán de Alfarache*, Mateo Alemán e *La vida del Buscón*, de Francisco de Quevedo. A análise dessas obras permite compreender o que há de comum entre elas e o que é mera realização particular. Assim, é possível estabelecer uma noção de romance picaresco que admita não só essas três obras clássicas espanholas, mas permita aplicar o conceito da picaresca ao conjunto de obras que despontaram em outras literaturas europeias e americanas desde o século XVII até os dias atuais. Assim, tomando por base o intertexto das narrativas que compõem o núcleo da picaresca espanhola, Mário González reúne características que são apropriadas para estabelecer uma relação de proximidade que outros textos mantêm com esse núcleo. Assim, ele afirma que um romance picaresco é:

A pseudo-autobiografia de um anti-herói, definido como marginal à sociedade, o qual narra suas aventuras, que, por sua vez, são a síntese crítica de um processo de tentativa de ascensão social pela trapaça e representam uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro, seu protagonista (GONZÁLEZ, 1994, p. 263).

De acordo com Rey Hazas (1990), a publicação da obra *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, em 1554, deu início a um novo gênero narrativo e abriu o caminho para o surgimento da novela moderna, a novela realista do século XIX. Dessa forma, é importante observar que esse tipo de narrativa tem uma enorme proximidade com a realidade em que é produzida. Muitas vezes, ocorre uma indistinção entre a picaresca (literária) e o fenômeno social – picaresca social – existente durante os séculos XVI e XVII detalhado anteriormente. Com o surgimento da obra anônima *Lazarillo de Tormes*, a literatura espanhola assume um viés realista e um tom bastante satírico em seu conteúdo, rompendo com o idealismo anterior. Não se narram mais sucessos fantásticos, mas tudo acontece em um meio realista e conhecido. Porém, Rodríguez Puértolas, percebe que, ainda durante as produções dos livros de cavalaria, já se encontravam obras de cunho realista, quando afirma que:

Apesar da avassaladora presença na literatura espanhola do século XVI de toda uma corrente idealista, faz também sua aparição o realismo, se bem de forma um tanto periférica, e por isso mesmo mais significativa. O andaluz Francisco Delicado (c. 1480 – c. 1534), de quem bem pouco se sabe – foi editor de romances de cavalarias – publica em Veneza, 1528, um curioso livro, *Retrato de lozana andaluza*. Trata-se de um romance dialogado em que a influência de *La Celestina* – que também teve derivações teatrais – é patente. A heroína é uma espanhola, prostituta e alcoviteira em Roma, e a narração uma descontraída pintura das corrupções e imoralidades eclesiásticas, justificações do saque de 1527. Delicado afirma ao final de seu romance que escreveu uma “história composta *em retrato*, o mais natural que o autor pode”, evidente declaração de realismo, em verdade alcançado⁹ (PUÉRTOLAS, 2000, p. 264). (tradução nossa)

Tomando por base a obra *Lazarillo de Tormes* e o estudo do crítico Mário González, especialmente em sua obra *A Saga do anti-herói*, mostraremos os elementos que definem esse gênero.

⁹ A pesar de la avasalladora presencia en la literatura española del siglo XVI de toda una corriente idealista, hace también su aparición el realismo, si bien de forma un tanto periférica, y por eso mismo más significativa. El andaluz Francisco Delicado (c. 1480 – c. 1534), de quien bien poco se sabe – fue editor de novelas de caballerías -, publica en Venecia, 1528, un curioso libro, *Retrato de la lozana andaluza*. Se trata de una novela dialogada en que la influencia de *La Celestina* – que también tuvo derivaciones teatrales – es patente. La heroína es una española, prostituta y alcahueta en Roma, y la narración una desenfadada pintura de las corrupciones e inmoralidades eclesiásticas, justificatorias del saqueo de 1527. Delicado afirma al final de su novela que ha escrito una “historia compuesta *en retrato*, el más natural que el autor pudo”, paladina declaración de realismo, en verdad conseguido.

O romance picaresco rompe com a narrativa anterior em vários aspectos: o protagonista, o narrador, o anti-herói, a linguagem, a ácida crítica. Tudo é novo nesse texto anônimo. É uma obra de cunho já moderno, por que o protagonista é um personagem nascido da miséria e cheio de defeitos. O romance picaresco deixa de ter como protagonista o herói, que sempre esteve presente nos livros de cavalaria e em outras narrativas idealistas contemporâneas suas, e oferece lugar ao anti-herói, personagem que parodia aquele, pois, sem ter a cortesia e as virtudes do cavaleiro, tenta mostrar, através de truques e artimanhas, o seu modo de sobreviver diante das dificultosas condições que a vida lhe proporciona. Sobre esta atitude anti-heroica do pícaro, Rey Hazas (1990) diz que:

O pícaro é um anti-herói, é o polo oposto do herói tradicional, do cavaleiro que protagoniza os livros de cavalaria; por exemplo, porque em vez de possuir o valor, a honestidade, a virtude, a moralidade ou a concepção nobre do amor que caracterizam a este, ele encarna a covardia, o furto, o calote, o engano, a imoralidade e a concepção meramente carnal das relações amorosas. Carece de ideais e se serve das armas que tem para sobreviver, as quais não são espadas, nem lanças, mas sim argúcias, truques e trapaças¹⁰ (REY HAZAS, 1990, p. 15 – 16). (tradução nossa)

O pícaro é o reverso do cavaleiro. Este procura as aventuras a que se joga, enquanto aquele aceita apenas as que vêm ao seu encontro. Existe um espírito de oposição que marca as duas figuras. O pícaro é a encarnação da desonra, uma vez que, sem os ideais cavaleirescos, usa de armas como a astúcia, o engano e a trapaça. Essa atitude anti-heroica se explica pelo seu afã de ascensão social, que representa o motor de toda sua empresa, e lhe oferece, como artifício, a simulação da honra para alcançar tal progressão.

O anti-herói, Lázaro, entregue por sua mãe quando ainda criança a um cego, de quem seria guia, vai ascendendo socialmente, sendo amo de vários senhores, até chegar ao seu objetivo final: a ascensão social. Tal tentativa de acesso social e de luta para sair da miséria é uma das características do pícaro. Em sua busca pela mudança de vida, o pícaro também se fará passar por “homem de bem” e essa simulação constituirá na obra uma paródia da honra. Sobre esse assunto é pertinente o comentário de Mário González:

O pícaro, assim, vive – e narra, na maioria dos casos – uma existência à margem dessa sociedade, na qual contrapõe a aventura heroica do cavaleiro sua anti-heroica contingência. Nela, tenta subir mediante a busca de uma nova identidade,

¹⁰ [...] el pícaro es un antihéroe, es el polo opuesto del héroe tradicional, del caballero que protagoniza los libros de caballería; por ejemplo, porque en vez de poseer el valor, la honestidad, la virtud, la moralidad o la concepción noble del amor que caracterizan a éste, él encarna la cobardía, el hurto, la estafa, el engaño, la inmoralidad y la concepción meramente carnal de las relaciones amorosas. Carece de ideales y se sirve de las armas que tiene para sobrevivir, las cuales no son espadas ni lanzas, sino argucias, trucos y trapacerías.

fundamentada na aparência, que lhe permita confundir-se com os indivíduos tidos como “homens de bem” e, assim, usufruir as vantagens a estes concedidas. Esse processo, no entanto, é a caricatura dessa sociedade que prioriza o valor da aparência e em que o pícaro tropeça a toda hora com exemplos de indivíduos instalados no segmento dominante graças ao engano e à astúcia, recursos que ele assimila e passa a utilizar magistralmente (GONZÁLEZ, 2010, p. 454 – 455).

Essa vida é o retrato da sociedade dos séculos XVI e XVII, exposta anteriormente, que estava baseada no “parecer”, modo pelo qual aqueles que não eram beneficiados economicamente procuravam se apresentar. Restava a essa classe de desprivilegiados tentar subir socialmente pelos caminhos da dissimulação, da mentira, do roubo, já que a especulação e o trabalho não ofereciam oportunidades para alcançar esse fim. Lázaro, protagonista da obra *Lazarillo de Tormes*, e os pícaros clássicos em geral, apresentavam-se com esse projeto pessoal de ascensão.

Com genealogia vil, ascendência não nobre e em muitas das vezes considerado como um marginal, Lázaro é o exemplo da mendicidade, modo de vida unânime presente entre os pícaros literários, tal como foi entre os pícaros sociais. Assim, o pícaro literário é o produto da sociedade dos séculos XVI e XVII. Mais do que a classificação literal que o restringe, o pícaro é o desdobramento da vida, um modo de ser e de viver do indivíduo que reclama um local na sociedade e que utiliza a trapaça e a delinquência para se safar das circunstâncias que lhe são impostas. Segundo Mário González:

A designação social “pícaro” parece ter estado reservada, inicialmente, no século XVI, a indivíduos, em geral adolescentes, que ajudavam no trabalho na cozinha dos senhores em troca de comida. Tratar-se-ia de uma situação de servilismo que podia projetar-se na função de criado. Essa condição marginal levaria esses indivíduos a uma existência na qual a astúcia seria o único recurso para a sobrevivência e, por esse caminho, à semidelinquência. Por extensão, “pícaro” passaria a designar o indivíduo marginal, astuto e carente de princípios (GONZÁLEZ, 2010, p. 448).

Servo de vários amos, o pícaro, por não ter emprego e nem ocupação fixa, prefere estar a serviço de alguém por algum tempo, normalmente, curto, e, por esse artifício, a procura de a quem possa servir, converte-se em um viajero descalço, ao contrário do cavaleiro que anda a cavalo. José Antônio Maravall, em seu livro *La literatura picaresca desde la história social*, diz que o pícaro é um “pobre”, identificado no contexto dos séculos XVI e XVII:

Nos séculos XVI e XVII nem todo pobre é pícaro, mas a condição de pobre é a base comum sobre a que aparecem os pícaros. Na << época do primeiro capitalismo >>, ao se produzir o auge da estimacão social da riqueza – por muito que siga os protestos dos moralistas – e concomitantemente o envelhecimento e repulsa da

condição de pobre, é o momento precisamente em que se produz a literatura picaresca. E assim é como desde o começo, Lázaro é pobre e o são Pablos, Alonso, Justina Marcos de Obregón, Teresa de Manzanares, Rufina, Trapaza, etc¹¹ (MARAVALL, 1986, p. 37). (tradução nossa)

A configuração do personagem é um elemento satírico-social presente na obra, conferindo a esta um caráter mais realista. Dessa forma, não seria imprudente afirmar que o pícaro literário espanhol é uma projeção de um indivíduo que pode ser caracterizado como um pícaro social, uma vez que ele representa o modo de ser e de viver do indivíduo que reclama um lugar de destaque na sociedade. Em *Lazarillo de Tormes*, por exemplo, Lázaro é guia de um cego. Essa prática fazia parte da realidade cotidiana da Espanha naquela época: “el ciego que vagaba por calles y plazas, en compañía de un mozo, rezando oraciones a cambio de una limosna (otros ganaban con coplas y pliegos sueltos) era comunísimo en la España de ayer.” (RICO, 2008, p. 84-85).

Outra grande contribuição dessa novela à modernidade foi a substituição do narrador onisciente, típico das narrativas anteriores, pelo narrador em primeira pessoa. O narrador-protagonista conta a história a partir de um único ponto de vista, o próprio, pelo fato de que é sozinho e de, quando acompanhado, não admitir outra opinião ou uma nova perspectiva diferente da sua.

Outra característica promovida pelo narrador da novela picaresca é a ativa participação do leitor na construção do enredo. Ao longo do texto, o narrador vai deixando várias lacunas a serem preenchidas pelo leitor, isso constitui um avanço em direção à construção do leitor moderno, que deixa de ser um receptor passivo da estória. Na obra *Lazarillo de Tormes*, quando o leitor

[...] descobre que a personagem está enganando a si mesma e que pretende transferir-lhe esse engano, necessariamente faz uma revisão de toda sua leitura do texto, porque percebe que Lázaro estende seu caráter pícaro – sua astúcia trapaceira – à sua ação como narrador. Se quem narra é um pícaro, é fundamental que o leitor desconfie de suas informações e interpretações. Há, então, um espaço para a ambiguidade entre o narrador e o protagonista, que o leitor deve preencher criticamente (GONZÁLEZ, 2010, p. 331).

Sendo assim, a narrativa está na forma (pseudo)autobiográfica, (pseudo)epistolar e direcionada a um (pseudo)interlocutor a quem se dirige o narrador para contar as aventuras de

¹¹ En los siglos XVI y XVII no todo pobre es pícaro, pero la condición de pobre es la base común sobre la que aparecen los pícaros. En la << época del primer capitalismo >>, al producirse el auge de la estimación social de la riqueza –por mucho que siga las protestas de los moralistas – y concomitantemente el envilecimiento y repulsa de la condición de pobre, es el momento precisamente en que se produce la literatura picaresca. Y así es como desde el comienzo, Lazarillo es pobre y lo son Pablos, Alonso, Justina, Marcos de Obregón, Teresa de Manzanares, Rufina, Trapaza, etc.

sua vida. Na obra *Lazarillo de Tormes*, entre o momento inicial, quando é entregue por sua mãe ao seu primeiro senhor, até o momento posterior, quando consegue a ambicionada condição, Lázaro conta suas aventuras e desventuras a uma suposta pessoa apresentada na obra como “Vossa Mercê”, como mostra a seguinte passagem:

Folgo em contar a Vossa Mercê estas ninharias para mostrar quanta virtude há em subir partindo de baixo, e quanto vício em rebaixar-se, estando no alto. Voltando, pois, ao meu bom cego e contando seus feitos, saiba Vossa Mercê que, desde que Deus criou o mundo, ninguém Ele fez mais astuto e sagaz (ANÔNIMO, 2005, p. 37 – 39).

Lázaro, através de seu relato, tenta persuadir e justificar a “Vossa Mercê” o seu caráter de “homem de bem” que, na verdade, não passa de uma caricatura de quem aprendeu a fingir com os hipócritas de alta classe. Tal tentativa de “parecer” e não “ser” está também expresso na seguinte passagem, quando depois de conseguir dinheiro para comprar uma roupa que o fizesse parecer de outra classe, Lázaro larga o trabalho:

Saí-me tão bem no ofício que, ao fim dos quatro anos em que nele estive, controlando bem os ganhos, pude economizar para vestir-me mui honradamente com roupa usada. Comprei um gibão velho de fustão, um saio puído de manga traçada e com punhos, uma capa já sem pelo e uma espada muito antiga, das primeiras de Cuéllar. Depois que me vi em hábito de homem de bem, disse a meu amo que ficasse com seu burro, pois eu não queria mais continuar naquele ofício (ANÔNIMO, 2005, p. 171- 173).

No âmbito narrativo, o pícaro é quem conta sua própria história dentro do que se supõe ser uma narrativa dialética: leitor/autor. Este relato começa quando ainda criança e, depois de passar por uma dura experiência nesse período da vida, vai-se configurando cada vez mais à figura picaresca ao longo da narrativa. O fato de começar a narrativa a partir de sua infância é para mostrar a sua genealogia vil, sua descendência marginal, que servirá como justificativa de seu comportamento. Sobre este ponto, Inês Cardoso observa que:

O pícaro começa a narrar sua história a partir da infância, pretexto para apresentar ao seu leitor sua genealogia vil, que servirá para justificar sua conduta desonrosa. Sua vilania tem como raiz a de seus pais, estes ganham contornos muito definidos no âmbito da marginalidade. Eram conhecidos, então os poemas das *Sátiras* de Juvenal que sentenciavam que a prostração moral dos pais passa aos filhos, manchando seu destino de forma irremissível. (CARDOSO, 2010, p. 294 – 295).

O que Cardoso comenta pode ser percebido no trecho abaixo:

Pois saiba Vossa Mercê, antes de mais nada, que a mim chamam Lázaro de Tormes, filho de Tomé González e de Antona Pérez, naturais de Tejares, aldeia de Salamanca. O meu nascimento ocorreu dentro do rio Tormes, razão pela qual tenho esse sobrenome, e foi da seguinte maneira: meu pai, que Deus o perdoe, tinha a função de prover a moenda de um moinho de roda que está às margens daquele rio, onde trabalhou por mais de quinze anos. [...]

Quando eu tinha uns oito anos de idade, culpavam meu pai por certas sangrias mal feitas nos fardos de trigo que ali traziam para moer. Por tal motivo ele foi preso, confessou tudo, nada negou e sofreu perseguição da justiça. [...]

Minha mãe, viúva, vendo-se sem marido e sem abrigo, decidiu juntar-se às pessoas de bem para poder ser uma delas. Foi então morar na cidade, onde alugou uma casinha e passou a dar de comer a um grupo de estudantes e lavava a roupa de alguns rapazes que cuidavam dos cavalos do Comendador de Magdalena. Assim começou a frequentar as cavaliças (ANÔNIMO, 2005, p. 27 – 29).

A respeito da estrutura narrativa, ela está articulada de forma episódica com uma certa independência entre suas partes, e o pícaro, seu personagem, é o único elemento de união. O texto é composto na sua grande maioria por intensos diálogos, como quando o cego, um dos amos de Lázaro, chama-o para comerem juntos um cacho de uva. O cego adverte a Lázaro que cada um deve comer uma uva por vez, assim acabadas as uvas, o cego diz:

- Lázaro, você me enganou. Juraria por Deus que comeu as uvas de três em três.
 - Não comi – disse eu -, mas por que o senhor suspeita disso?
- Respondeu o espertíssimo cego:
- Sabe por que sei que você comeu as uvas de três em três? Por que eu as comia de duas em duas e você não reclamou (ANÔNIMO, 2005, p. 51).

Assim, a obra ganha uma linguagem mais aproximada da época e um tom também mais popular, cheio de ditos populares e coloquialismos, como: “Quantos não deve haver no mundo que fogem dos outros por que não enxergam a si mesmo” (ANÔNIMO, 2005, p. 31); “Onde uma porta se fecha, outra se abre” (ANÔNIMO, 2005, p. 85); “São João, cegue-o” (ANÔNIMO, 2005, p. 77); “Novas pragas Deus lhe dê!” (ANÔNIMO, 2005, p. 77).

O romance picaresco, além das já citadas inovações temático-formais, também, traz elementos folclóricos, pois se percebe uma aproximação de sua narrativa com antigas historietas escritas que se popularizaram através da transmissão oral, estabelecendo, dessa forma, um diálogo com a tradição espanhola anterior a ele. Nessas velhas histórias, vamos encontrar tipos análogos que antecederam os pícaros espanhóis dos Séculos de Ouro, assinalando e confirmando a presença do pícaro literário. Com respeito a tal herança folclórica presente na obra *Lazarillo de Tormes*, Marcel Bataillon afirma que:

Toda interpretação ingenuamente realista de Lázaro fica exclusiva pelo fato de que o autor se vale de uma matéria folclórica, e que ele mesmo identifica a seu herói com uma figura do folclore espanhol. Desgraçadamente, não temos senão muito sutis

luzes sobre o personagem de Lázaro, anteriores à obra literária que o imortalizou¹² (BATAILLON, 1968, p. 27). (tradução nossa)

Por fim, a crítica social será um dos pontos altos do romance picaresco. Vários dos amos de Lázaro estão ligados ao clero, e ao contar sua história, vai despindo a hipocrisia dessa classe social tão poderosa da época, além da crítica a outras camadas sociais de então, como a caricatura da honra no personagem Escudeiro, como se lê na passagem a seguir:

- Você é jovem – respondeu-me – e ainda não compreende o significado da honra, que, nos dias de hoje, é todo cabedal dos homens de bem. Pois saiba você que eu sou, como pode ver, um escudeiro. Mas juro por Deus que, se encontro na rua um conde e ele não tira, muito bem tirado, o chapéu para mim, da próxima vez que eu o encontrar, vou desviar o caminho, entrar numa casa fingindo ir fazer algum negócio, ou dobrar uma esquina, se houver, antes que ele se aproxime de mim, para não ter que tirar o chapéu para ele. Porque um fidalgo não deve nada a ninguém, senão a Deus e ao rei. Nem é justo que sendo homem de bem, descuide-se um só momento de ter em grande conta sua pessoa (ANÔNIMO, 2005, p. 135 – 137).

Assim sendo, traz à tona o que antes só se falava às escondidas. É através das aventuras e das artimanhas bem projetadas do pícaro que são denunciados os vícios e as mazelas da sociedade. Porém, Mário González diz que o sentido crítico da picaresca não está somente em denunciar os defeitos de cada tipo social, mas também no fato de o pícaro não conseguir enxergar em si próprio um participante do mesmo sistema corrompido que denuncia, como, por exemplo, ocorre com Lázaro. Mário González conclui que:

Assim, no conjunto, o mais grave não é a denúncia da hipocrisia dos homens vinculados à Igreja, sem dúvida o principal alvo da crítica, nem a caricatura da honra realizada com base no Escudeiro. O mais grave é a incapacidade de Lázaro de ver a si próprio como membro do mesmo universo corrompido que denuncia; sua incapacidade de perceber que o Arcipreste, que agora o protege, é tão corrupto como os outros eclesiásticos anteriores ou que ele próprio não é senão caricatura da caricatura que era o Escudeiro (GONZÁLEZ, 1994, p. 126).

Por todas essas razões, o romance picaresco foi um importante suporte para o advento do chamado romance moderno. Este gênero narrativo de corte realista que se proliferou durante o século XVII, na Espanha, seguiu sua ascensão difundindo-se por outros países, inclusive, a América. O personagem pícaro será resgatado por outros autores, como Ariano Suassuna, em livros como o *Auto da Compadecida* e o *Romance d'a Pedra do Reino*. Séculos depois, O Brasil será um berço acolhedor dessa nova fórmula de narrar.

¹² Toda interpretación ingenuamente realista del Lazarillo queda excluida por el hecho de que el autor se vale de una materia folklórica, y que él mismo identifica a su héroe con una figura del folklore español. Desgraciadamente, no tenemos sino muy débiles luces sobre el personaje de Lazarillo, anteriores a la obra literaria que lo ha inmortalizado.

3. DA IBÉRIA À AMÉRICA: A PICARESCA ALÉM DA FRONTEIRA ESPANHOLA

Ao longo do século XX, muitos críticos literários manifestaram sua adesão ou desinteresse à existência de obras picarescas além das fronteiras espanholas ou mesmo entre aquelas publicadas depois do século XVII na Espanha. Críticos espanhóis e estrangeiros têm encontrado diferentes maneiras de acolher dentro do romance picaresco narrativas de nacionalidade e de período diferentes das obras espanholas. É importante entender que o romance picaresco nasceu na Espanha, porém não se limitou a ser um gênero exclusivamente espanhol.

De fato, o fenômeno do romance picaresco difundiu-se para além das fronteiras da Espanha, onde suas manifestações clássicas se encerraram com a publicação da obra *Estebanillo González*, em 1646. Em outros países da Europa, escritores publicaram textos que se aproximaram claramente das narrativas picarescas originadas na Espanha, o primeiro deles foi na Alemanha. Trata-se da obra *Der Abenteuerliche Simplicissimus (O aventureiro Simplicissimus)*, publicado por Hans Jacob Christoffel, em 1669.

Como ocorreu na Alemanha, as traduções de obras picarescas espanholas chegariam à Inglaterra e em outros países europeus, provocando o surgimento de textos no mesmo gênero. Surgem assim na Inglaterra os títulos *Moll Flanders* (1722), de Daniel Defoe; *Roderick Random* (1748), de Tobias Smollett; *Tom Jones* (1749), de Henry Fielding; já na França temos *Histoire de Gil Blas de Santillane*, publicado em três partes (1715 – 1724 – 1735). Mario González, em seu livro *A Saga do anti-herói*, faz uma ressalva sobre esses romances acima citados. Ele diz que, no contexto no qual se apresenta o pícaro, a burguesia já ocupa espaço entre o povo e a aristocracia, e o pícaro surge como marginal a essa classe, que lhe proporciona vias de integração social próprias dos mecanismos de ascensão instaurados por ela. Assim, o autor conclui que nessas obras, é natural que o pícaro seja resgatado de sua condição marginal, fato que nem sempre acontece nas obras picarescas clássicas espanholas. Essa ocorrência é vista como uma diferença entre a tríade clássica – *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus adversidades* (1554), *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán, e *El Buscón* (1626), de Francisco de Quevedo - e as obras produzidas fora da Espanha.

Mario González (1994) diz que Claudio Guillén foi o primeiro crítico a apontar o reaparecimento do romance picaresco no século XX, além de dizer que causas sociais podem ter contribuído para tal fato, como a tomada de consciência da “opressão, especialmente

depois da Segunda Guerra Mundial” (GONZÁLEZ, 1994, p. 152). O contexto social será um dos fatores responsáveis para as possíveis diferenças que aparecerão nas obras desse século.

O crítico, ao falar sobre a noção de romance picaresco, ainda afirma que, apesar de seguir um modelo que está embasado em certos princípios de composição que são tidos como estáveis, o gênero está sujeito a mudanças que podem ser influenciadas pelo escritor, pela época ou pela nação. Isso permite pensarmos nas transformações às quais esse gênero está sujeito, fazendo com que ele vá por caminhos vários de narração. Assim, encontraremos obras nas quais o pícaro se mostrará com características próprias.

Outros críticos seguiram apontando nomes de obras picarescas que surgiram ainda no século XX. Em se tratando de obras latino-americanas, María Casas de Faunce realiza um estudo sobre o romance picaresco latino-americano, porém ela não contempla o Brasil, mesmo que algumas das características que compõem o gênero já estivessem presentes em obras brasileiras desde há muito tempo, ainda no século XIX. O ocorrido sugere a falta de atenção dada ao fenômeno da expansão desse tipo de gênero.

Só depois de quase um século é que se comentaria algo a respeito. Na década de 1990, finalmente, o fenômeno da picaresca seria estudado incluindo a produção literária brasileira. Porém, enquanto no Brasil não se tinha uma extensa produção crítica sobre o assunto, a América espanhola já contava com uma grande fortuna crítica literária sobre a picaresca, sugerindo que não tardou muito o aparecimento de tal gênero nesse lado do Atlântico.

Mario González, referindo-se aos conquistadores da América, diz que os homens aqui chegados estavam tomados pela mentalidade da conquista presente nos livros do século XVI, os chamados livros de cavalaria, cuja leitura “condicionava a visão que os conquistadores espanhóis faziam de sua própria aventura” (GONZÁLEZ, 1994, p. 272). No século XVII, os livros de cavalaria foram substituídos por duas formas de narrativas que parodiavam as extraordinárias aventuras do herói cavaleiro, *Dom Quijote* e a picaresca:

É, assim, evidente que o século XVI, o da conquista como tal, esteve presidido pela mentalidade informada pelos livros de cavalaria; já no século XVII, na implantação da colonização, os livros de cabeceira serão as duas formas de paródia em que se desfaziam as fantásticas aventuras dos cavaleiros andantes: Quijote e a picaresca. As duas formas de romance punham a nu também, parodicamente, a novela de cavalaria que tinha sido a conquista. E ambas eram o referencial literário mais adequado a essa desmitificação, na medida em que estavam apoiadas naquilo que era essencial ao processo de ocupação da América: a aventura, com suas diversas possibilidades (GONZÁLEZ, 1994, p. 272).

A América se tornava um local de fácil riqueza, com muitas possibilidades para alcançar a ascensão social, algo difícil de se conquistar na Espanha do Século de Ouro, onde

nem mesmo era isso possível por meio do trabalho. Então, repetindo Mario González, “muito de pícaro havia no impulso de tornar-se navegante” (1994, p. 273). É interessante ressaltar que tal realidade já estava presente na ficção, como uma profecia, quando Pablos, em *El Buscón*, decide ir às Índias em busca de algo melhor: “nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres” (QUEVEDO, 2014, p. 308).

Na América de língua espanhola, o primeiro romance escrito nos moldes picarescos apareceu no México, justamente onde o grande herói-cavaleiro Hernán Cortez derrotou os infiéis astecas na luta em favor da boa fé. Escrito por José Joaquín Fernández de Lizardi, intitulada *El Periquillo Sarniento*, esta obra teve seus três primeiros volumes publicados em 1816 e o quarto volume somente em 1842. Nesta obra, estão presentes alguns traços do gênero que futuramente iria consolidar-se na América. Apesar de algumas diferenças, ela se filia claramente aos moldes da picaresca espanhola clássica. Cardoso, em sua tese, faz algumas ressalvas a respeito da referida obra:

A leitura que realiza Lizardi, de seu modelo espanhol, *Guzmán de Alfarache*, como texto moralizante, será responsável pelo excessivo didatismo de seu livro. Há nele algumas novidades, com respeito ao modelo espanhol que se devem fundamentalmente à realidade social do México. Na obra, o pícaro, Periquillo, pertence ainda à classe desfavorecida, a dos pobres, que tal como a aristocracia é repudiada pela classe a que pretende ascender, a burguesia (CARDOSO, 2010, p. 315).

Nesse sentido, há que se considerar o contexto e a época de produção da obra para se compreender as diferenças que aparecem, se comparada com o modelo clássico. Dentro de contornos nitidamente definidos, nas tintas de uma realidade local, a narrativa se mostra com características também próprias. Porém, é possível reconhecer em muitos aspectos sua imitação com o modelo clássico *Guzmán de Alfarache*:

Desse modelo, Lizardi toma alguns aspectos básicos: quanto ao discurso, lança mão da autobiografia, do anti-herói, das reflexões críticas, da inserção de histórias; quanto à história, retoma o papel de criado, a rejeição do trabalho, o mito da aparência e o arrependimento do pícaro, que, em Lizardi não apresenta contradições (GONZÁLEZ, 1994, p. 275 – 276).

Desse modo, *El Periquillo Sarniento*, de Lizardi, inaugurou o segmento de obras, que se filiam ao modelo da picaresca clássica espanhola, publicadas nos países hispano-americanos, propagando a expansão da picaresca fora da Península Ibérica.

Já no Brasil, tempos depois, ainda em meados do século XIX, aparece uma obra que, mesmo não se enquadrando totalmente nos moldes clássicos do gênero espanhol, para muitos

críticos, já apresentava características que apontavam para uma clara aproximação com tal tipo de romance. Trata-se de *Memórias de um sargento de milícias*, obra de Manuel Antônio de Almeida, dada à luz por primeira vez em forma de folhetim - de 27/06/1855 até 31/07/1853. Sua primeira edição em forma de livro foi publicada em dois volumes, o primeiro no ano de 1854 e o segundo em 1855.

Demorou muito para a crítica relacionar esta obra à narrativa picaresca. No entanto, vários foram os autores que apontaram a possibilidade de uma vinculação com esse tipo de narrativa; Mário de Andrade foi o primeiro a falar sobre o assunto, que logo depois teve continuidade com os críticos Oswald Orico, Eduardo Frieiro, Josué Montello, Alfredo Bosi, Paulo Rónai e o espanhol Francisco Ayala. Em 1970, Antonio Candido ainda falaria sobre o tema em seu artigo intitulado *Dialética da Malandragem (Caracterização das Memórias de um sargento de milícias)*.

De acordo com Mario González (1994), Mário de Andrade, em introdução à edição de 1941 de *Memórias de um sargento de milícias*, tece comentários sobre a aproximação de Leonardo, personagem da obra de Almeida, com Lazarilho e Pablos, de *El Buscón*, de Quevedo. Mesmo que Mário de Andrade não fale explicitamente em romance picaresco, ele tece considerações sobre o livro que apontam para uma caracterização e para uma mentalidade que são identificadas frequentemente pela crítica em *El Buscón* e em *Guzmán de Alfarache*. Mário González assinala algumas das características ditas por Mário de Andrade, tais como “falso realismo sarcástico”, “concepção pessimista da vida revoltada e individualista”, “caricatura irreversível” (GONZÁLEZ, 1994, p. 280).

Na obra *A Saga do Anti-herói*, Mario González apresenta alguns dos comentários da crítica a respeito daquele romance brasileiro: em 1943, Paulo Rónai faz aproximações da obra de Almeida com a de Lesage, em prefácio à tradução da obra para o francês; o crítico espanhol Francisco Ayala, em 1946, demonstra proximidades da obra brasileira com o viés da picaresca clássica espanhola, e não com a linha moderna; Oswald Orico, em 1952, mesmo não encontrando explicitamente na obra um vínculo com o sentido da picaresca, observa nela uma das novelas que se liberta do fundo passional e cavalheiresco; em 1954, Eduardo Frieiro vê em *Memórias de um sargento de milícias* um romance de costumes, que, para ele, retoma a picaresca espanhola.

Já em 1970, Alfredo Bosi classificará *Memórias de um sargento de milícias* como um romance picaresco, no entanto faz uma ressalva quando diz que “cada contexto tem seu modo de apresentar o pícaro” (BOSI, 1970, p. 146 -147). Tal afirmação nos mostra que a picaresca se efetua de várias formas, dependendo do contexto em que se apresenta, ou seja, o elemento

picaresco, quando em contato com outros contextos, está sujeito a mudanças que irão se cristalizando¹³ ao longo do tempo. Essa consideração tecida por Alfredo Bosi a partir de uma perspectiva histórica iguala-se com o conceito sugerido por Mário González:

[...] um gênero que transgride a si mesmo e que não pode ser entendido com base na obediência cega a modelos rígidos, mas com a realização independente de respostas semelhantes a cada contexto histórico (GONZÁLEZ, 1994, p. 282).

Como observamos, Mario González também concorda com as aproximações entre a obra de Manuel de Almeida e a picaresca, sendo que *Memórias de um sargento de milícias* não está limitada dentro de moldes rígidos obedientes ao formato da picaresca clássica. Tal afirmativa não se restringe somente à obra aludida, ela colabora com a ideia das possíveis mudanças do pícaro e do modelo picaresco quando estes se apresentam em outros contextos sócio históricos. A obra de Manuel Antônio de Almeida será vista como a primeira, entre os romances brasileiros, que difundiu um tipo particular de “herói malandro” no contexto da picaresca na América Latina.

Em seu artigo *Dialética da Malandragem*, Antonio Candido parece negar qualquer aproximação da obra de Manuel Antônio de Almeida com o romance picaresco, ao comentar conceitos clássicos sobre pícaro e picaresca. Para ele, o pícaro narra suas aventuras em primeira pessoa, “o que fecha a visão da realidade em torno do seu ângulo restrito” (CANDIDO, 1970, p. 319). Já o livro de Manuel Antônio de Almeida é contado em terceira pessoa. Em compensação, Candido diz que Leonardo tem grandes semelhanças com os pícaros espanhóis, como ser de origem humilde e, como eles, é largado no mundo, mas se difere pelo fato de conseguir alguém que o ajude. Assim, para o estudioso, falta um traço peculiar do pícaro: o choque com a realidade, motivo que leva a realizar todas as picardias. Podemos corroborar tal afirmação com as próprias palavras do autor:

Na origem o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa; mas Leonardo, bem abrigado pelo Padrinho, nasce malandro feito, como se se tratasse de uma qualidade essencial, não um atributo adquirido por força das circunstâncias (CANDIDO, 1970, p. 319).

Mencionando poucas características do pícaro clássico espanhol no personagem Leonardo, em *Memórias de um sargento de milícias*, Antonio Candido conclui que:

¹³ O termo é aqui empregado no sentido que a ele é dado no âmbito dos estudos da cristalografia, que significa polir, moldar, mantendo sempre a natureza do cristal a que se lhe acresce o brilho dado a ele pelo artífice. Este é o mesmo entendimento com que o termo é empregado nos estudos que têm por base a *Teoria da Residualidade* Literária e cultural para explicar os fenômenos de recriação, readaptação, reestruturação, recontextualização literários e culturais no campo da literatura.

[...] Leonardo não é pícaro, saído da tradição espanhola; mas o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo, no Brasil (CANDIDO, 1970, p. 322).

Tanto o malandro quanto o pícaro são espécies “de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores” (CANDIDO, 1970 p. 322), o que não invalida a possibilidade de uma aproximação entre ambos e da existência de uma mentalidade picaresca presente na obra de Antônio de Almeida. Ademais, tal obra pode ser considerada uma atualização, nem sempre consciente, do modelo clássico espanhol pertencente a uma época anterior que, dentro de uma outra ambientação, manifesta-se com características próprias.

Com *Memórias de um sargento de milícias*, iniciou-se no Brasil um processo bastante semelhante àquele que se sucedeu na Espanha dos Áustrias – quando aparece na ficção espanhola os tipos populares tradicionalmente conhecidos pela esperteza e pela astúcia – pois, “provindo da tradição folclórica e correspondendo a uma atmosfera cômica e popularesca do seu tempo, um tipo anti-heróico identificável na sociedade ingressa no Brasil” (GONZÁLEZ, 1994, p. 286).

Para Mario González, Leonardo está mais próximo de suas origens folclóricas do que do pícaro clássico espanhol. Para o autor, esse personagem não se diferencia do pícaro espanhol por sua marginalidade, mas “porque o contexto socioeconômico com que ele se defronta é claramente diferente daquele presente na Espanha do Século de Ouro” (GONZÁLEZ, 1994, p. 288). Em Leonardo, o objetivo do pícaro, que busca ascender socialmente por meio da aparência e não do trabalho, é refletido de maneira diferente pelo parasitismo de jamais querer ser alguma coisa ou chegar em algum lugar de privilégio.

Leonardo não enfrenta a sociedade de fora, mas pertence a ela e prefere manter-se e enfrentá-la por meio de suas astúcias, rejeitando o trabalho, motivos que o levam a ser trapaceiro como o pícaro. Portanto, em *Memórias de um sargento de milícias*, aparece o anti-herói, figura que irá protagonizar muitas histórias de obras brasileiras, como *Macunaíma*, cujo personagem foi considerado pela crítica como o símbolo da malandragem no Brasil. Para Candido, Leonardo é o primeiro malandro que entra nos romances brasileiros, quando afirma que:

Leonardo pratica a astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada), manifestando um amor pelo jogo-em-si que o afasta do

pragmatismo dos pícaros, cuja malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando frequentemente terceiros na sua solução (CANDIDO, 1970, p. 322).

Por fim, frisamos que o termo “malandro” empregado por Antonio Candido para nomear o personagem Leonardo não será utilizado por nós no presente estudo, pois acreditamos não abranger o total sentido do pícaro espanhol. Por outro lado, acreditamos que tal termo é representativo de características também compartilhadas pelo pícaro genuíno.

3.1 A picaresca no imaginário popular nordestino

A presença da picaresca espanhola no sertão brasileiro tem raízes muito remotas, mesmo tendo-se abeberado da velha tradição popular e oral brasileira, assim como ocorreu ao romance picaresco na Espanha do Século de Ouro. A aproximação que sempre os críticos fazem entre a cultura do sertão brasileiro e do medievo europeu pode explicar a presença da picaresca no seio do imaginário do povo antes mesmo desta apresentar-se como tema nas páginas de obras eruditas e populares de nossa fortuna literária. Sobre as obras eruditas terem sua fonte primeira na cultura popular, Roberto Pontes afirma que:

[...] uma atentada vista de olhos lançada ao conjunto das produções inventivas dos mais dos mais variados povos, revela-nos, sem muito esforço, que toda a chamada “cultura erudita”, inclusive a literatura assim considerada, não passa da *crystalização* bem-sucedida de um material originário da *cultura popular*. [...] Noutros termos: podemos afirmar com toda segurança, que as obras humanas consideradas *eruditas* ou *clássicas*, só o são porque o seu substrato, antes de tudo é *popular*, inexistindo obra criada pelo homem não provinda de uma matriz originária do povo (PONTES, 2009, p. 2 – 3).

Essa presença se apoia na origem da cultura brasileira, na qual ressoam ecos que vêm de além-mar, vozes que o passado nos devolve. Este fato é somado à semelhança existente entre o retrato do contexto da Espanha do Século de Ouro (também herdeiro do medievo) e o sertão brasileiro, principalmente no que tange às adversidades que o povo nordestino enfrentou e enfrenta, tanto ocasionadas pela desigualdade social e pela estrutura socioeconômica quanto pelos rigores climáticos e geográficos.

O Brasil foi um berço acolhedor das tradições ibéricas que aqui chegaram. O Nordeste brasileiro, em especial, conta com um diversificado repertório cultural que é devedor de um

passado bem distante. Isso porque a identidade do povo brasileiro é composta de uma miscigenação, de uma convergência de culturas:

Por um lado, nascemos no século XVI, para a cultura mediterrânea e ibérica, herdando o patrimônio cultural que nos veio com a língua e os costumes portugueses. Por outro lado, herdamos fortes elementos da cultura negra e da cultura vermelha, cujos descendentes mestiços começaram, também, logo, a recriar e a interpretar os elementos culturais ibéricos que aqui chegaram com os Conquistadores (SUASSUNA, 2007, p. 249).

Com esse pensamento, Ariano Suassuna adjetivou o povo brasileiro de “ser castanho”, cuja identidade ele reconhece que é composta por um leque de influências ibero-mouras, negras e índias, procedente do processo de colonização do Brasil. Esse amálgama de influências pode ser explicado pela *hibridação cultural*, que seria o encontro e o entrecruzamento entre culturas e povos. Afinal, ainda pelas palavras de Suassuna: “quem diz brasileiro e nordestino, diz ibérico, mouro, negro, vermelho, judeu e mais uma porção de coisas que seria longo enumerar” (SUASSUNA, 1973, p. 159).

O nordeste brasileiro dispõe de várias manifestações culturais que bebem da tradição ibérica. Tais manifestações, que nutrem o *imaginário* do povo nordestino, são *cristalizadas* em seus mitos, lendas e superstições. Tal *imaginário* é fruto de um processo residual em que convergem os aspectos das duas culturas: a ibérica e a nordestina. Segundo Hilário Franco Junior:

Todo imaginário é um sistema, não mera acumulação de suas imagens (...). Apenas em conexão com outras, cumprindo seu papel de instituidoras de discursos, de sistemas semiológicos, é que as imagens – exteriorizadas sob forma verbal, plástica ou sonora – ganham sentido e, conscientemente ou não, expressão determinadas cosmovisões (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 100).

O imaginário popular da cultura do Nordeste do Brasil contém as histórias do povo nordestino que tem suas bases fincadas em outro tempo e em outro lugar. Podemos entender esse fato a partir do pensamento de Lúcia Vassalo, ao falar da herança da cultura ibérica na América:

Essa cultura europeia veio para a América oralmente e por escrito, embora haja referências indiretas sobre as manifestações literárias dos primeiros séculos da colonização. Mas pode ser confirmada através da tradição que se manteve praticamente inalterada. Tal herança, que emigrou com a memória dos colonizadores, se faz aparente em manifestações menores da literatura oral (casos, provérbios, adivinhações, etc.), mas ressurgiu mais nas novelas tradicionais, nos cordéis e nas dramatizações ou folguedos. Apresenta temas profanos, bem como personagens, situações e estruturas formais (VASSALO, 1993, p. 69).

Com base no exposto, a intervenção da colonização ibérica foi bastante significativa para a produção de nossa literatura. A oralidade foi decisiva para a permanência e propagação de certos temas e de personagens ibéricos que se arraigaram no imaginário coletivo do povo nordestino, sendo responsável pelo surgimento de histórias de pícaros – quengos ou amarelinhos, como são chamados no sertão – que compõem o repertório popular de contos, causos, mitos. Dessa forma, quando esses personagens surgem no cordel, suas histórias já são parte do cotidiano do povo.

Os ecos da cultura ibérica foram transmitidos pela tradição oral, hábito herdado pelo cordel. Lendas e narrativas da cultura medieval são repercutidas nas histórias contadas pelos artistas de versos populares, cantadores e repentistas, verdadeiros divulgadores da oratura¹⁴. Estes autores recriam as histórias e as lendas peninsulares que aqui chegaram dentro das malas dos colonizadores, em livros impressos, ou trazidas em suas memórias. Vários são os temas que as compõem e suas narrativas passaram a fazer parte do imenso romanceiro popular nordestino. Podemos encontrar na literatura de cordel *resíduos* da literatura produzida pelo imaginário ibérico ou mesmo de outras regiões europeias tanto na sua estrutura formal quanto nas frequentes temáticas que percorrem suas histórias. Esses textos

colaboram com a compreensão do modo de pensar e agir de determinada época. Além disso, podemos, a partir deles, identificar aqueles elementos que se perpetuaram desde épocas remotas [...]. Portanto, em sendo a literatura produto da subjetividade humana, é constituída de *resíduos* da *mentalidade*, pautados estes, no imaginário e na ideologia que constrói a mundividência dos indivíduos, em especial a dos escritores no momento de elaboração de suas obras (LEITÃO, 2013, p. 107 – 108).

Os próprios cordelistas acreditam que o cordel é produto de uma *hibridação cultural*, eles acreditam ser um gênero originado com a contribuição de várias culturas. Para tratarem de tal assunto e para transmitirem suas ideias, os artistas populares não precisaram escrever ensaios, apenas as colocam em forma de verso, como fez José Antônio dos Santos:

¹⁴ Sobre o conceito de oratura temos a seguinte passagem esclarecedora, em que MARTINS e PONTES (2010) afirmam: “observação a ser feita é atinente ao conceito de *oratura* (BROOKSHAW, 1990), que vem substituir a inadequada expressão ‘literatura oral’, de proveniência francesa, que até mesmo Câmara Cascudo e Arthur Ramos empregaram largamente. Essa impropriedade ocorre, tendo em vista que a palavra *literatura*, etimologicamente, significa conjunto de escritos, enquanto *oratura* diz respeito ao conjunto de palavras faladas. Portanto, entenda-se por *literatura* a produção artística dos povos através da grafia e, por *oratura*, o conjunto das manifestações orais que estes produzem.” MARTINS, Elizabeth Dias, PONTES, Roberto. “Akpalôs africanos e cantadores nordestinos: remanescências culturais” In: *Regionalismo, modernização e crítica social na literatura brasileira*. São Paulo: Nankin Editorial, 2010, p. 243-252.

Para isso, caro leitor
 Em verso vou relatar
 A História do Cordel
 E nesse livro narrar.
 Onde se deu sua origem
 Vou logo aqui lhe explicar

Na Europa Medieval
 Surgiram os menestréis
 Por serem bons trovadores
 Às musas eram fiéis
 E prendiam seus livrinhos
 Pendurados em cordéis.

(...)

Na Europa Medieval
 Juntava-se multidão
 De pessoas que saíam
 Para a peregrinação
 Ruma aos lugares santos
 Com fé e devoção.

De Provença Sul da França,
 Iam pra Jerusalém
 Da Lombardia pra Roma
 Saíam dizendo: Amém!
 E o terceiro lugar
 Agora cito também.

Saíam lá da Galícia
 Rezando no breviário
 E lá da Península Ibérica
 Para o grande santuário
 Santiago de Compostela
 Seguindo o Itinerário

O bom poeta andarilho
 Do povo seguia a pista
 E funcionava como
 Verdadeiro jornalista
 Seus poemas de aventuras
 Cantava como um artista.

Eis a origem da nossa
 Poesia Popular
 Pro Brasil, os portugueses
 Trouxeram algum exemplar
 E pras novas gerações
 Puderam então repassar
 (SANTOS, 2012, p. 1- 3).

No trecho transcrito, podemos ver a contribuição de vários povos tanto da Península Ibérica quanto de outras regiões da Europa na formação dos primeiros cordéis, pais do romanceiro popular nordestino. Na última estrofe transcrita, percebemos que o cordelista faz

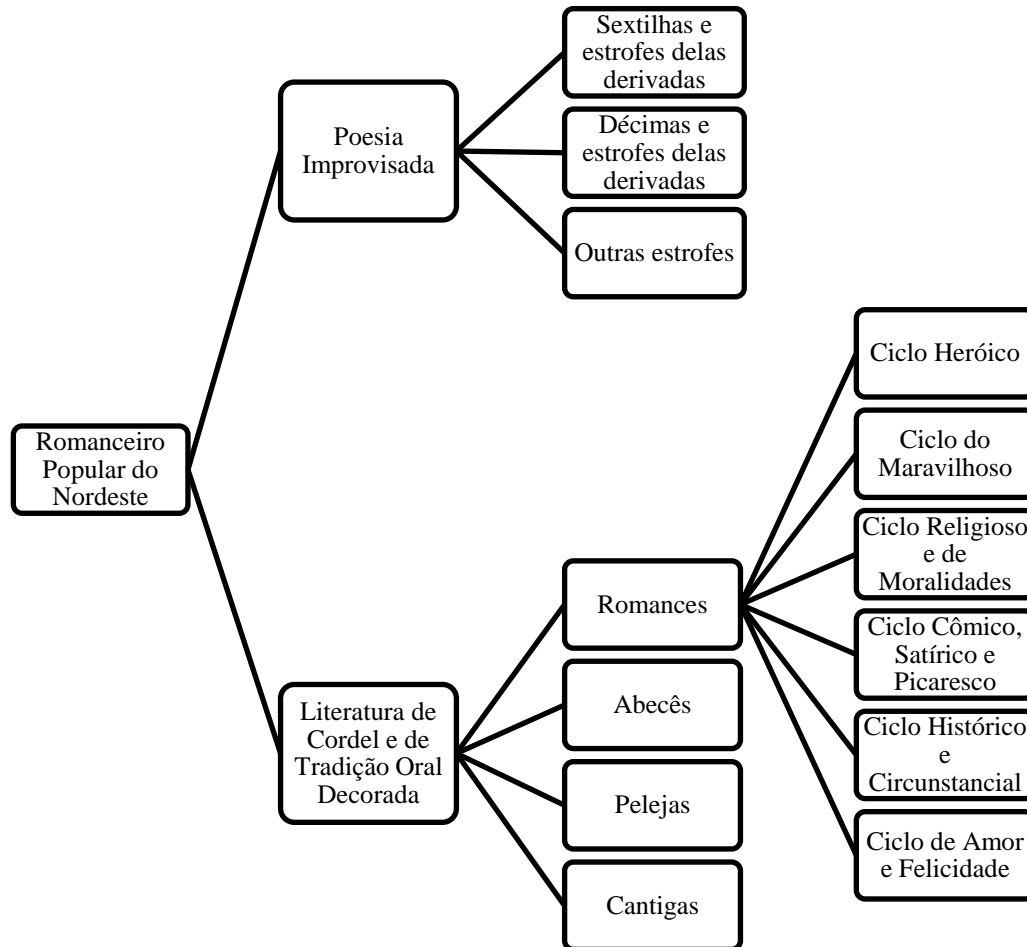
referência à influência da cultura portuguesa para o surgimento da literatura de cordel no Brasil. Tal fenômeno provém de um processo residual sucedido a partir da hibridação das culturas portuguesa e brasileira.

Como afirmou Suassuna, a literatura popular brasileira possui, nos folhetos, “o maior e mais variado romanceiro vivo do mundo” (SUASSUNA, 2008, p.152). A diversidade de personagens e de temas é impressionante: figuras humanas na forma de heróis e anti-heróis, animais, bestas, criaturas míticas, situações em que despontam as aventuras corajosas, a religiosidade, os casos de amor, as querelas políticas, entre outros, são alguns elementos que podemos encontrar nos versos dos folhetos. Corroborando a afirmativa de Manuel Diégues Júnior, é difícil saber por que esse ou aquele tema é escolhido pelo repentista ou cantador. Diégues Júnior (1977) afirma que as razões nem sempre podem ser fixadas contundentemente, mas que se pode encontrar uma relação temática com a época em que apareceram os *topoi*, e segue apresentando dois tipos de assuntos presentes nos folhetos:

Os temas tradicionais vindos através do romanceiro, conservados inicialmente na memória e hoje transmitidos pelos próprios folhetos – e aí se situam as narrativas de Carlos Magno, dos Doze pares de França, de Oliveiros, de Joana D’Arc, de Malasartes etc.; e os temas circunstanciais, os acontecimentos contemporâneos ocorridos em dado instante e que tiveram repercussão na população respectiva – são enchentes que prejudicaram populações, são crimes perpetrados, são cangaceiros famosos que invadem cidades ou praticam assassinios, são também hoje, com a facilidade das comunicações, certos fatos de repercussão internacional. Temos assim os temas tradicionais de um lado, e de outro lado, os fatos circunstanciais, quando a literatura de cordel se transforma em jornal escrito e falado e em crônica ou fixação dos acontecimentos (DIÉGUES JÚNIOR, 1977, p. 7).

Diégues Júnior faz referência há alguns tipos de temas das mais diversas procedências. Percebem-se temáticas de origem europeia que compuseram o imaginário de outros povos em outros tempos. Histórias populares antiquíssimas ou atuais formam o corpus de narrativas as quais os escritores populares assimilam e absorvem transpondo-as ao seu do Romanceiro e recriando a tradição que aqui chegou.

Suassuna sugere um esquema muito didático para o estudo da nossa poesia popular. Através dele, o escritor faz uma tentativa de classificação do romanceiro popular nordestino:



A partir da classificação de Suassuna, podemos ver que o romancero popular é composto por uma diversidade de temas e de manifestações. Alguns temas mais conhecidos desse material extraordinário resgatam as histórias do romancero ibérico. Segundo Manuel Diégues Júnior, “a literatura de cordel do Nordeste recebeu a transmissão de narrativas tradicionais, umas de fundo histórico, sobretudo das velhas gestas medievais, outras de criação erudita, sem dúvida, mas de longa aceitação popular” (DIEGUES JÚNIOR, 1986, p. 59) e Hilário Franco Júnior afirma que “Artur e Carlos Magno frequentemente estão presentes na literatura nordestina de cordel, cujo espírito, temática, transmissão e recepção essencialmente orais prolongam a poesia europeia da Idade Média no Brasil do século XX” (FRANCO JR., 2005, p. 169). As várias histórias ibéricas atravessaram o oceano Atlântico e os séculos para formar parte do nosso romancero. Nesse sentido, os personagens e os contos populares provindos daquela cultura permeiam o imaginário da população do Nordeste, como as histórias de heróis cavaleiros, de reis, de pícaros, da mula-sem-cabeça, das sereias e, muitas outras. Tal fato confirma que a cultura nordestina brasileira apresenta traços remanescentes de outras épocas e culturas.

Para confirmar ainda mais a existência dessa herança na nossa cultura e o hibridismo cultural que resultou no surgimento de nossa literatura de cordel, o poeta José João dos Santos aponta em seus versos que:

A região nordestina
De poeta é toda cheia
Desde a grande cidade
A roça e a pequena aldeia
Ninguém foge da estética
Quem não tem veia poética
Tem poesia na veia.

São heranças europeias
De Espanha e Portugal
E toda Península Ibérica
Que tem de um modo geral
Os europeus imigrantes
Vindo das terras distantes
Ao Brasil colonial
(SANTOS, 2012, p. 5)

Em consonância com a herança popular advinda das terras do velho mundo, também estão presentes no romanceiro nordestino o universo local, próprio do povo sertanejo. Essa herança, que remanesce no nordeste brasileiro, encontra-se arraigada no espírito do povo, e o artista, fazendo parte dessa coletividade, consegue transferir “pelo romanceiro popular, uma literatura de grande força, baseada em histórias coletivas, ligadas ao que existe de mais elementar, poderoso e primordial no sangue do Povo, dotadas de grande poder de penetração e comunicação, por corresponderem aos anseios coletivos mais profundos do Povo brasileiro” (SUASSUNA, 2007, p. 250).

No Brasil, os pícaros folclóricos, cujas histórias circularam oralmente durante séculos, aparecem na escrita graças à literatura de cordel. Pedro Malazartes, João Grilo e Cancão de Fogo, nascidos há mais de um século, seguem sendo protagonistas de vários folhetos e, assim, vão proliferando a figura do anti-herói espertalhão, até os dias atuais. Suas histórias se renovam com os versos dos cordéis produzidos a cada dia, mesmo que muitas de suas narrativas voltem de tempo em tempo para comprovarem a vitalidade da tradição.

Dentro do ciclo cômico, satírico e picaresco - classificação dada por Ariano Suassuna quando trata do campo do risível - há diversos cordéis que apresentam uma semelhança muito grande com a novela picaresca ibérica, como o *Lazarillo de Tormes* por exemplo. Há muitos cordéis que trazem o pícaro como personagem. É o caso dos cordéis: *Proezas de João Grilo* (2007), de João Ferreira de Lima; *A vida de Cancão de Jogo e seu testamento* (2002), de Leandro Gomes de Barros; *João Grilo, um presepeiro no palácio* (2010), de Pedro Monteiro;

João Grilo, o amarelo que enganou a morte (2013), de Zeca Pereira; *As aventuras de Pedro Malazartes* (2005), de J. O. de Lima e Manuel Caboclo; *Artimanhas de Pedro Malazartes e o Urubu adivinhão* (2008), de Antônio Klévisson Viana; *As proezas de Jota Mombacinha* (2011), de Klévisson Viana e Jesus Sindeaux; *Trapalhadas de Pedro Malazartes passando a perna no rei* (2009), de Francisco Melchíades Araújo; *João desmantelado enfrenta o grande sábio do reino* (2004), de Serra Azul. É importante destacar que a personagem João Desmantelado é figura copiada do veterano cordelista crateuense Lucas Evangelista, autor do cordel *As aventuras de João Desmantelado*. Percebemos que estes exemplos de folhetos corroboram a presença do pícaro nesse mundo popular. Neles avulta o conhecido “amarelinho ou quengo” em seus múltiplos personagens, como o Jota Mombacinha, do cordel *As proezas de Jota Mombacinha* (2011), de Klévisson Viana e Jesus Sindeaux.

Em outros tipos de manifestações artísticas populares do nordeste, encontramos personagens que trazem em si o mesmo espírito burlesco daqueles que protagonizam as histórias da literatura oral e escrita. Todos eles são herdeiros dos pícaros da literatura ibérica:

O “Pedro Quengo” e o “João Grilo” do Romanceiro, o “Benedito” e “O Negro Preguiçoso” do Mamulengo, o “Mateus” e o “Bastião” do Bumba-meu-boi, são, todos, variantes do mesmo *pícaro* que herdamos da Literatura ibérica de origem popular e que, lá também, tanto se parece com os *graciosos* do Teatro de Calderón de la Barca ou Lope de Vega. O “Sancho Pança”, do *Dom Quixote* também é da mesma família (SUASSUNA, 2008, p. 177).

Além das figuras apontadas por Suassuna, poderíamos incluir, na descendência dos pícaros nordestinos, os personagens da *Comédia dell’Arte*, como o Arlequim, uma figura artilosa e carregada do espírito trapalhão. Todas essas figuras “são típicos heróis pregadores-de-peças, e suas vítimas tanto podem ser os ladrões e bandidos como os burgueses ricos e autoridades” (TAVARES, 2005, p.180).

O “quengo” ou “amarelinho” encarna o espírito picaresco presente em vários tipos sociais encontrados no Nordeste brasileiro. Ele é a figura típica do sertão nordestino, representa bem um personagem local, o tipo “sertanejo” astucioso, que tenta sobreviver na precária situação social que lhe é imposta. Igual ao pícaro espanhol, ele “é testemunha de uma realidade e já não mais o protagonista narrado dentro de uma história inverossímil” (GONZÁLEZ, 1994, p. 265), como os personagens dos livros de cavalaria. Portanto, semelhante ao dos clássicos espanhóis, ele é um pícaro tanto literário quanto social.

O folclórico Pedro Malazartes, descendente direto do seu homônimo português e do espanhol Pedro de Urdemalas, protagoniza várias histórias que compõem o romanceiro

popular nordestino. No cordel *As aventuras de Pedro Malazartes*, J.O. de Lima e Manoel Caboclo narram as aventuras desse personagem que, por meio da esperteza, realiza ardilosas trapanças para se dar bem. Pedro Malazartes encarna o tipo de indivíduo astucioso que nunca perde uma batalha, ele é o exemplo do sujeito sabido, conhecido nos cordéis. Nos versos transcritos a seguir, observa-se uma invocação à Musa dos mestres na tentativa de que esta o ajude a narrar as armações de tal personagem de maneira eficaz:

Oh! Musa santa dos mestres
 Dai-me força, rima e arte,
 Pra contar as aventuras
 De um tal Pedro Malazartes
 Nos truques e trapalhadas
 Nunca perdeu uma parte
 Os planos todos acertados
 Nem um cálculo ele perdia
 Tinha conversa bonita
 Nos negócios que trazia
 Que até o diabo sorria
 (LIMA & SILVA, 2010).

Ressalte-se aqui o entrecruzamento do clássico com o popular, exatamente na invocação acima referida, que se faz ao modo do estilo mais apurado do gênero épico. Nos versos de J.O. de Lima e Manoel Caboclo, os poetas invocam solenemente a Musa para que ela lhes conceda “força, rima e arte” suficientes para contar “as aventuras” do personagem Pedro Malazartes. A introdução da estrofe do cordel, de pronto, nos remete aos versos da invocação do épico camoniano, nos quais se lê o apelo do poeta renascentista lançado às musas do Rio Tejo, para que ele fosse capaz de cantar com força suficientemente grande e solene, de modo a dar a grandeza e exaltação merecidas à matéria a ser cantada, seguindo um procedimento típico da epopeia clássica. Leiamos a passagem comentada, para que se ateste a aproximação do estilo de poemas que, para alguns críticos obtusos jamais permitiria termo de comparação:

E vós, Tágides minhas, pois criado
 Tendes em mi um novo engenho ardente,
 Se sempre em verso humilde celebrado
 Foi de mi vosso rio alegremente,
 Dai-me agora um som alto e sublimado,
 Um estilo grandíloco e corrente,
 Por que de vossas águas Febo ordene
 Que não tenham enveja às de Hipocrene.

Dai-me ùa fúria grande e sonora,
 E não de agreste avena ou fruta ruda,
 Mas de tuba canora e belicosa,
 Que o peito acende e a cor ao gesto muda;
 Dai-me igual canto aos feitos da famosa

Gente vossa, que a Marte tanto ajuda;
 Que se espalhe e se cante no universo,
 Se tão sublime preço cabe em verso
 (CAMÕES, 2000, p.16).

Assim como o pícaro espanhol Lázaro que, com bastante desenvoltura, arma todas as suas trapaças e calcula como deverá ser o fim delas, tentando resistir à miséria e aos maus tratos de seus patrões, utilizando diversas artimanhas para conseguir comida e para ascender socialmente, Malazartes projeta suas peripécias para matar a fome e conseguir dinheiro:

Na porta de uma casa
 Ouviu a mulher chamar
 - Negra cuida do almoço
 Teu senhor vem almoçar
 E guarde comidas de boa
 Pra quando meu bem chegar

Pedro ouviu a mulher
 Dizer com muita atenção
 - Guarde a carne e a galinha
 Arroz e o macarrão
 E guarde o vinho do Porto
 Para a minha refeição

Pedro conheceu a trama
 Ficou bastante animado
 Com o urubu no braço
 Ficou distante sentado
 Esperando o dono da casa
 Que chagava do roçado

Pedro botou-se para lá
 Com o passarinho na mão
 Disse: - Bom dia, senhor!
 Quero pedir ao patrão
 Pra descansar um pouquinho
 O homem disse: - Pois não

Ele amarrou o pássaro
 Bem na perna da mesa
 Porque ficava mais fácil
 Sua janta com certeza
 E na horada comida
 Fazia a sua defesa

Chamaram para o almoço
 Pedro sentou-se então
 Olhou os pratos e só viu
 A farinha com feijão
 Bateu com o pé no urubu
 Foi a maior confusão

Ele nesta mesma hora
 Levantou-se e foi dizendo:
 - Se sabes, fique calado
 Tanto que te recomendo!

Perguntou o homem: O que é
Que este bicho está dizendo?

Pedro disse: - É porque ele
É um pássaro que advinha
Ele agora disse a mim
Que lá dentro na cozinha
Tem vinho, arroz, macarrão
Carne de porco e galinha

A mulher ficou suspensa
Quase morre nesta hora
Gritou pela negra e disse:
- O que tu mereces agora?
A negra logo botou

Toda comida pra fora
E depois que almoçaram
O homem falou pra ele:
- Quer me vender este pássaro?
Diga quanto quer por ele
- Lhe dou por cem mil réis
Pode tomar conta dele

Contou todo mistério
Que o passarinho tinha
E disse: - Preste atenção
Toda essa história minha
Se alguém mijar-lhe a cabeça
Nunca mais ele advinha

O homem passou-lhe as notas
E Pedro se retirou
Antes do homem ir pra roça
O passarinho amarrou
Com pouco tempo o amante
Da mulher também chegou
(LIMA & SILVA, 2010).

Por sua esperteza e argúcia, vemos em Pedro Malazartes um caráter picaresco. DaMatta, em seu livro *Carnavais, malandros e heróis*, fala sobre o seu caráter de anti-herói:

Então, não há dúvida alguma de que estamos diante de um “herói sem caráter”, ou melhor, de um personagem cuja marca é saber converter todas as desvantagens em vantagens, sinal de todo bom malandro e de toda e qualquer boa malandragem (DAMATTA, 1997, p. 274).

Dessa forma, comprovamos que a tradição picaresca do Nordeste está presente em seu romanceiro popular, no qual essa caracterização aparece espontaneamente.

Neste sentido, temos um bom exemplo da remanescência da figura do pícaro no imaginário do Nordeste brasileiro. Percorrendo séculos e lugares ao longo do tempo, ela aparece *crystalizada* na literatura e na cultura. Mesmo é o caso do João Grilo, personagem do

Auto da compadecida, de Ariano Suassuna. O próprio autor revela que sua criação literária tem remanescências tanto dos folhetos de cordéis como das histórias que permearam o imaginário europeu quando diz que sua literatura é filha da literatura popular nordestina e neta da ibérica.

Portanto, reconhecendo nos pícaros populares nordestinos suas raízes ibéricas, Ariano Suassuna recorreu a eles para alimentar sua dramaturgia. Com o desejo de enaltecer a cultura popular, e, com ela, sua herança, no panorama da literatura erudita, Ariano os acolheu para avultarem em sua produção literária.

3.2 O Movimento Armorial: uma estética residual

Apesar de haver nascido na capital da Paraíba, Ariano Suassuna sempre teve a sua vida ligada ao universo rural e popular. Filho de pais sertanejos, no ambiente familiar, já recebia deles os costumes do sertão. Aos três anos de idade, essa ligação se tornou ainda mais forte, pois, devido à morte de seu pai, assassinado por motivos políticos em 09 de outubro de 1930, o menino Ariano mudou-se para o pequeno município de Taperoá, interior da Paraíba, com sua mãe e seus irmãos. Foi ali, na fazenda Acahuan, que o menino se familiarizou com os temas do sertão, os quais futuramente representariam um esteio importante para a produção de suas obras.

Ariano adquiriu esse gosto pelo mundo tradicional popular por meio de seu olhar curioso, nas experiências vividas no tempo em que morou na fazenda da família: ouvindo histórias que os mais antigos narravam, em brincadeiras com as outras crianças, nas cantigas ouvidas da boca das mulheres que viveram ao seu redor, nas comemorações juninas, nas festas de Reis, nos eventos religiosos, nas idas à feira da cidade, dentre outras ocasiões.

Além dessas experiências que permearam sua infância, o jovem Suassuna encontrou na biblioteca paterna as bases para a sua formação intelectual. Nela, ele deparou-se com as obras de escritores como Euclides da Cunha, Gustave Bédier, Leonardo Mota e muitos outros, alguns dos quais privaram da amizade de seu pai, João Suassuna. Assim, o seu encanto pela leitura foi aumentando cada vez mais, transformando-o em um leitor assíduo.

A fascinação pelo popular fez com que Suassuna lesse os folhetos de cordel, cujas histórias nasceram em meio ao povo. Isto lhe proporcionou um contato com o romanceiro popular nordestino que representou uma influência definitiva para a produção de suas obras. Sobre o assunto, Ariano afirma: “Mas a influência decisiva, mesmo, em mim, é a do próprio

romanceiro popular do Nordeste, com o qual tive estreito contato desde a minha infância de menino criado no Sertão do Cariri da Paraíba” (SUASSUNA, 2008, p.179).

Portanto, Ariano foi ouvinte e leitor dessas muitas histórias do nosso romanceiro, que tem uma relação direta com antigas narrativas contadas pelos mais velhos. Entre elas, existem várias que fazem parte da tradição do romanceiro ibérico, pois são o resultado do que, por via oral, veio da Península. O escritor foi, portanto, influenciado indiretamente por essas narrativas. No entanto, foi também diretamente atraído por elas, uma vez que leu grandes obras dos escritores da Espanha, como Miguel de Cervantes e os clássicos do teatro espanhol do “Século de Ouro”, Calderón de la Barca e Lope de Vega. O teatro espanhol, o teatro clássico, a *Commedia dell’arte* e o teatro lorquiano exerceram grande influência na criação de suas peças teatrais, entre as quais o *Auto da Compadecida*.

O romanceiro popular nordestino foi uma fonte inspiradora para a produção das obras do escritor paraibano. Braulio Tavares (2007) afirma que:

A literatura de cordel, que Ariano conheceu ainda menino, em Tapeorá, viria a ser uma das fontes inspiradoras não apenas de sua obra literária, mas do próprio Movimento Armorial, sua intervenção mais consistente e mais deliberada na cultura brasileira. Para Ariano, o cordel é uma forma de expressão que envolve a Literatura, por meio da história contada em versos; A Música, pela toada (a solfa utilizada no sertão para cantar os versos); e as Artes plásticas, pelas xilogravuras que ilustram as capas dos folhetos. Foi em torno dessas três expressões que ele criou as suas obras mais significativas, sem nos esquecermos do teatro (TAVARES, 2007, p. 25).

Em sua literatura, Suassuna buscou sempre uma estética nova, articulada com a arte popular e que afirmasse sua ligação com o universo do sertão nordestino. Sobre isso, Idelette Muzart Fonseca dos Santos, grande estudiosa da obra do autor, afirma que “entre as constantes que guiaram a vida e orientaram a obra de Ariano Suassuna estão a busca da poética popular como modelo de criação e consciência do seu engajamento em prol da cultura brasileira” (SANTOS, 2000, p.94).

Depois de um longo período de amadurecimento na sua escrita, por meio da produção de várias peças teatrais e de um romance, Suassuna toma consciência plena de uma formulação estética, a que ele viria chamar de “arte armorial”.

A preocupação que Ariano Suassuna teve com essa estética proporcionou a criação de um projeto cultural importantíssimo, o Movimento Armorial, proclamado a partir de duas exposições de artes plásticas e dois concertos realizados nos anos de 1970 e 1971. Unindo várias manifestações artísticas, o objetivo desse movimento é realizar uma arte genuinamente brasileira e erudita a partir das raízes populares presentes na cultura regional. Dessa forma,

desenvolvia-se ainda mais a proposta inicial dos integrantes do Teatro do Estudante de Pernambuco – TEP, do qual Suassuna fez parte e que tinha como objetivo a criação de um novo teatro, que estivesse mais ligado à cultura popular do povo nordestino.

Esse movimento pretende valorizar o que há de popular na cultura brasileira. Segundo Suassuna, “armorial” é o conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um povo. Assim sendo, a heráldica representa uma arte genuinamente popular. Desse modo, o nome que Ariano Suassuna adotou para seu movimento significou o anseio de aproximação com esse universo emblemático, considerado uma raiz cultural brasileira. Afirma o dramaturgo:

[...] O Movimento Armorial pretende realizar uma Arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa Cultura. Por isso, algumas pessoas estranham, às vezes, que tenhamos adotado o nome de “armorial” para denominá-lo. Acontece que, sendo “armorial” o conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um Povo, no Brasil a Heráldica é uma Arte muito mais popular do que qualquer outra coisa. Assim, o nome que adotamos significa, muito bem, que nós desejamos ligar-nos a essas heráldicas raízes da Cultura popular brasileira (SUASSUNA, 1977, p. 40).

O movimento reúne várias manifestações da arte popular, tais como a música, a literatura e a pintura, com um único objetivo, o de erigir uma arte nacional com raízes fincadas nas manifestações populares. De acordo com Vassalo, a inspiração maior do Armorial está no romanceiro popular do Nordeste:

Os criadores armoriais buscam apoiar-se em temas da cultura popular nordestina, visando alcançar a imagem de uma nova literatura e uma nova arte brasileiras, através da recriação poética daquilo que Ariano prefere chamar de Romanceiro, dando ao termo uma acepção peculiar, que engloba toda a literatura de cordel num sentido amplo (VASSALO, 2000, p.148).

Assim, uma grande importância é dada aos folhetos do romanceiro popular nordestino, por achar que neles se encontra a fonte de uma arte e uma literatura que expressa as aspirações e o espírito do povo brasileiro. Por tratar de um movimento multifacetado, o folheto de cordel pode servir como “bandeira” do Movimento Armorial por apresentar três formas de arte: as narrativas de sua poesia, a xilogravura, que ilustra suas capas e a música, através do canto de seus versos, acompanhada de viola, rabeça ou pífano:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de cordel), com a Música de viola, rabeça ou pífano que acompanha seus ‘cantares” e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (SUASSUNA, 1977, p. 38).

Suassuna define como base dessa arte os folhetos de cordel também por expressarem a essência de uma cultura popular do Brasil, pois, em suas formas poéticas concentra-se o mundo mítico que compõe o imaginário de um povo. Ao declarar ser o movimento Armorial um mergulho nas raízes populares da cultura, Ariano Suassuna transfere para sua obra a mesma herança que aquela literatura popular recebeu. De forma consciente ou não, Suassuna envereda por caminhos que o levarão ao encontro com o passado e a tradição, que se apresentam vivas no universo da literatura de cordel. Sobre o valor dessa literatura, Suassuna nos fala que:

[...] a grande importância da Literatura popular, para o Brasil, está no fato de que ela constitui uma espécie de “tradição viva”, peculiar, fecunda, abridora de caminhos e fonte para uma Literatura erudita realmente nossa. Uma Literatura que não seja simplesmente uma imitação dos padrões, processos e movimentos estéticos europeus. Tal importância está, aliás, a meu ver, em toda a nossa riquíssima Literatura popular, em prosa ou em verso, oral ou de origem oral – nos contos e recontos da Poesia improvisada dos Cantadores, ou na Literatura de cordel dos “romances” e “folhetos” (SUASSUNA, 2007, p. 251 – 252).

Como podemos observar, Suassuna preza pelo romanceiro popular, uma vez que acredita ser a mais genial representação da cultura popular brasileira e com um forte apego à tradição. Ao se apropriar dessa fonte tão rica, Suassuna atualiza três séculos anteriores, trazendo em suas obras a maioria dos temas que pertencem à tradição ibérica advinda dos folhetos. Para Raquel de Queiroz, Suassuna “não é apenas um bom compilador folclórico e restaurador competente de fórmulas bonitas e arcaicas” (RAQUEL, 2010, p. 17)). Segundo a escritora, ele integrou “o material popular com o material erudito, juntando lembrança, tradição e vivência, com o toque pessoal de originalidade e improvisação” (RAQUEL, 2010, p. 16). Suassuna não só aproveitou as histórias e casos narrados dos versos dos folhetos de cordel para a criação de suas peças e romances, mas também a própria narrativa oral e as manifestações populares serviram de suportes para seu processo de criação literária. Assim, ao recorrer às fontes populares, Suassuna:

[...] adota a mesma atitude apropriativa dos artistas medievais ou nordestinos. A tradição é um imenso caldeirão de ideias, histórias, imagens, falas, temas e motivos. Todos bebem desse caldo, todos recorrem a ele. Todos trazem a contribuição de seu talento individual, mas cada um vê a si próprio como apenas um a mais na linhagem de pessoas que contam e recontam as mesmas histórias, pintam e repintam as mesmas cenas, cantam e recantam os mesmos versos. Histórias, cenas e versos são sempre os mesmos, por força da Tradição, mas são sempre outros, por força da visão pessoal de cada artista (TAVARES, 2005, p. 177).

Dessa maneira, ao usar episódios tradicionais, Ariano Suassuna escolhe o rumo de sua criação literária. Busca neles os elementos necessários para a elaboração de seus temas, personagens, histórias e motivos que irão compor seus textos. A referência à obra popular, a qual, carregada de reminiscências de outras culturas, orienta o seu processo criador; é dela de onde o autor irá tirar o mote fundador de sua obra literária. Mesmo conservando algumas marcas próprias durante o processo de elaboração, a obra torna-se completamente outra. De acordo com Santos:

A referência à obra popular constitui o cimento do Movimento Armorial e confere-lhe sua peculiaridade na história da cultura brasileira. Orienta a pesquisa e condiciona a criação. Contudo, não poderia ser exclusiva: O Movimento Armorial não reúne artistas populares, mas artistas cultos que recorrem à obra popular como a um “material” a ser recriado e transformado segundo modos de expressão e comunicação pertencentes a outras práticas artísticas. Esta dimensão culta e até erudita manifesta-se tanto na reflexão teórica como na multiplicidade das referências culturais (SANTOS, 2000, p. 98).

As cristalizações de Suassuna tanto do folheto quanto de outros materiais encontrados em sua obra são possíveis não pela imitação ou repetição de algo, mas pela própria representação de uma realidade, identificada pelo imaginário coletivo de um povo. Assim, a obra armorial se inclui dentro de uma tradição, ligada a uma corrente criadora que permanece constante. Sobre o processo contínuo da criação da obra armorial, Santos (1999) afirma que:

Ao emprestar da literatura oral e popular um de seus principais modos de criação, a obra armorial não escapa à lógica do processo – como o texto oral, o texto armorial não será jamais acabado, concluído, fechado. Ele pertence “por essência” aberto à retomada, á transformação pela escritura ou numa outra dimensão artística. (SANTOS, 1999, p. 291).

Ariano Suassuna escreveu o *Auto da Compadecida* conforme a proposta do Movimento Armorial. Ele valeu-se do repositório de histórias do romanceiro nordestino para compor a coluna vertebral de sua obra. O aproveitamento dos dois folhetos e do auto popular não caracteriza plágio, pois Suassuna não escreveu os atos de sua peça com os enredos tais quais se apresentavam naquelas obras populares. Transpôs muito mais o espírito, a essência, que aqueles “causos” guardavam, acrescentando a eles a experiência e o talento de seu gênio criativo de tal maneira que já não eram mais os mesmos, mas um todo completamente renovado e vivificado, gerando uma nova obra literária. Ademais, essas histórias, antes mesmo de estarem impressas nas páginas de folhetos pendurados em cordões nas feiras de muitas cidades, já transitavam entre o povo através da oralidade, modificando-se, renovando-se, a cada vez que um sertanejo as contava. Suassuna, com a escrita do *Auto da Compadecida*,

juntou-se a vários contadores sertanejos de “causos” e historietas que, dando voz à tradição do romanceiro, transformam essas histórias com a liberdade que é comum ao gênio criativo. Ele, “muda o que lhe convém, mantém intacto o que lhe interessa, e parece sentir-se totalmente à vontade com isso” (TAVARES, 2005, p.177).

O aproveitamento da matriz popular para a produção de uma obra distinta e erudita, como é proposto pelo Movimento Armorial, pode ser visto como uma etapa de um processo ainda mais amplo. Ora, antes do escritor levar, para a sua produção ficcional, uma matéria popular, esta já é produto de um complexo movimento cultural natural transcorrido durante o tempo. No caso da cultura popular nordestina, aquilo que compõe o seu imaginário (os contos, “causos”, fábulas, seus personagens, a mentalidade que a permeia, a religiosidade) faz parte de um patrimônio imaterial construído com a colaboração dos diversos povos que se encontraram naquela região. Se é certo que esses povos trouxeram para o Nordeste um repertório variado de seu imaginário, este, em novo ambiente, não se fossilizou, mas transformou-se, dentro da dinâmica humana e social que lá se encadeou. Ele já não é mais o que era quando de sua chegada, mas apresenta-se sob um aspecto diferente, guardando, no entanto, um resíduo, um resquício, da mentalidade dos povos e culturas que o gerou. O artista, então, irá se valer deste repertório, fruto dessa movimentação cultural, ao mesmo tempo em que se torna participante dela.

O processo decorrido ao longo dos caminhos trilhados por um bem cultural até que este chegue a ser aproveitado pelo artista armorial pode ser entendido dentro da *Teoria da Residualidade* exposta por Roberto Pontes. A teoria, já empregada em diversos trabalhos acadêmicos, desde pôsteres, ensaios, dissertações e teses de doutorado, tem por objetivo apontar a presença de resíduos de uma época passada em um período posterior, ou seja, ela mostra que alguns aspectos culturais (os modos de agir, de pensar, de sentir, de fantasiar, etc.) de um determinado momento histórico estão ainda presentes, de forma viva, em tempos posteriores. Estes aspectos, porém, não se apresentam tais quais foram nas épocas anteriores, mas revigorados, revitalizados, recriados sob uma nova forma, na qual temos o *resíduo* que ainda guarda a essência daquilo que já foi.

A *Teoria da Residualidade*, portanto, preocupa-se em apontar os vestígios de *mentalidades* de momentos anteriores da história dos povos que foram retomados por uma pessoa ou por um determinado grupo cultural muito depois. Para tanto, vale-se também de outros conceitos como o de *crystalização* e o de *hibridação cultural*. O primeiro refere-se ao processo dinâmico pelo qual um bem cultural passa, lapidando-se ao longo do tempo (como um cristal na natureza), transformando-se a cada encontro entre culturas e povos; a esses

encontros e entrecruzamentos culturais refere-se o segundo conceito. O escritor exerce um papel peculiar no processo de lapidação dos bens culturais. O seu exercício se une àquele já empregado pelo povo, e, de forma mais contundente, “apanha aquele remanescente dotado de força viva e constrói uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma” (PONTES, 2006, p. 9).

Essa investigação (de como se dá a remanescência da *mentalidade* de um período histórico em outro) foi uma das grandes contribuições oferecidas pela *Teoria da Residualidade* às ideias do professor de Literatura, Raymond Williams, que em seu livro *Marxismo e Literatura*, com tradução para o português datada de 1979, aborda o conceito de *residual*, que é algo “efetivamente formado no passado, mas que ainda está ativo no processo cultural, não só como elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente” (WILLIAMS, 1979, p.125). Williams, diferente de Roberto Pontes, não se preocupou, em sua obra, em analisar como esse aspecto *residual* é formado. Ele apenas faz uma exposição do conceito, definindo-o e diferenciando-o de outros processos que também estão envolvidos na complexa movimentação cultural da humanidade. Referimo-nos ao *arcaico* e ao *emergente*, sobre os quais não explanaremos por não interessarem a nossa pesquisa.

Como vimos, um conceito que está bastante ligado ao de *resíduo* é o de *mentalidade*. Um completa o outro, de maneira que o *resíduo* é a *mentalidade* de uma época presente em outra. A palavra *mentalidade* é utilizada na *Teoria da Residualidade* da mesma maneira como foi, anteriormente, empregada por muitos dos estudiosos da *École des Annales*, corrente de pensamento francesa que propôs uma nova forma de fazer História, enfatizando os aspectos “das sensibilidades, dos odores, dos temores, dos sistemas de valores (...) que cada época tem” (DUBY, 1993, p.87). Para essa corrente, o novo objeto a ser estudado pela História era “a atmosfera mental de determinadas camadas ou de determinados grupos sociais, extraída a partir de objetos artísticos produzidos por membros duma civilização num dado momento” (CRAVEIRO, 2010, p.244). Dessa forma, a chamada História Nova imprimiu novos rumos aos estudos historiográficos. Se antes os historiadores debruçavam-se sobre mapas e sobre documentos de cunho estatístico e político, agora eles se voltariam aos objetos artísticos para deles extraírem o espírito, a *mentalidade*, que os ajudaria na reconstituição da História dos povos.

Em nosso trabalho, dentre os objetos artísticos, escolhemos a Literatura, e a ela estamos recorrendo para mostrar que a *mentalidade* picaresca presente no *Auto da Compadecida* retoma aquela dos pícaros espanhóis dos séculos XVI e XVII representados nos romances picarescos. Essa *mentalidade* encontrada na obra de Suassuna e, de maneira mais

geral, na cultura popular nordestina, é um *resíduo* de uma *mentalidade* há muito encontrada em terras espanholas. Trabalharemos, portanto, com essa hipótese, recorrendo à teoria acima exposta.

4. OS RESÍDUOS DA PICARESCA NA FIGURA DE JOÃO GRILO

A Literatura de Cordel se caracteriza por trazer, em seus versos, os mais diversos fatos transformados em poesia. Estudiosos, a exemplo de Manuel Diégues Júnior, afirmam que essa arte se originou ainda na Idade Média e chegou ao Brasil através dos colonizadores portugueses que se efetivamente não conduziram em suas malas os folhetos de cordéis e trouxeram em suas memórias as antigas histórias que já eram contadas e, ao longo do tempo, compuseram o campo literário e o imaginário do povo brasileiro. Como afirma Roberto Pontes:

Na bagagem dos nautas, degredados, colonos, soldados e nobres aportados em litoral, entretanto, se não vieram exemplares impressos de romances populares da Península Ibérica nem os provenientes da Inglaterra, Alemanha e França, pelo menos aqueles homens trouxeram gravados na memória os que divulgaram pela produção oral das narrativas em verso.

Assim, desde cedo, e à míngua de uma Idade Média que nos faltou, recebemos um repositório de composições mais do que representativo da Literatura oral de extração geográfica e histórica, cujas raízes estão postas na Europa ibérica do final da Idade Média, justamente quando ganhavam definição as línguas românicas. (PONTES, 2001, p. 513).

Sobre a Literatura de Cordel ser considerada uma herança portuguesa, o pesquisador Manuel Diégues Júnior em seu estudo *Ciclos temáticos na literatura de cordel* afirma que:

Tem-se atribuído às “folhas volantes” lusitanas a origem de nossa literatura de cordel. Diga-se de passagem, e antes de mais nada, que o próprio nome que consagrou entre nós também é usual em Portugal (...) Estas “folhas volantes” ou “folhas soltas”, decerto em impressão muito rudimentar ou precária, eram vendidas nas feiras, nas romarias, nas praças ou nas ruas; nelas registravam-se fatos históricos ou transcrevia-se igualmente poesia erudita. Gil Vicente, por exemplo, nela aparece. Divulgavam-se, por intermédio das folhas volantes, narrativas tradicionais, como Imperatriz Porcina, Princesa Magalona, Carlos Magno. Tudo isso, evidentemente, e como seria natural, se trasladou, com o colono português, para o Brasil; nas naus colonizadoras, com os lavradores, os artífices, a gente do povo, veio naturalmente esta tradição de romanceiro, que se fixaria no Nordeste como literatura de cordel (DIÉGUES JÚNIOR, 1986, p. 35 -36).

Dois grandes antropólogos brasileiros, Luís da Câmara Cascudo e Manuel Diégues Júnior, trouxeram grandes colaborações ao tema da origem de nossa literatura de cordel. Em seus estudos, eles atribuem a procedência da nossa literatura de cordel às “folhas volantes” portuguesas, também chamadas de “folhas soltas”, que eram vendidas nas feiras, nas ruas, nas praças e nas romarias. O nome cordel está associado à forma de comercialização desses folhetos em Portugal, onde eram expostos para a venda pendurados em cordões, chamados de

cordéis. No Brasil, o nome foi herdado, porém a tradição do barbante não se perpetuou até os dias atuais, pois, hoje, o cordel brasileiro pode ou não estar exposto para a venda em barbantes.

Em Portugal, as “folhas volantes” também receberam outras denominações, como “literatura de cegos”, devido à sua comercialização ter sido feita durante muito tempo pela Irmandade dos Homens Cegos de Lisboa, uma vez que os cegos obtiveram direitos exclusivos de venda depois de lei promulgada por Dom João V.

Depois de muito tempo de história da literatura de cordel, ainda não se tem precisão se os folhetos produzidos aqui no Brasil são, de fato, procedentes dos folhetos lusitanos. Ademais, ainda é incerto o aparecimento da nomenclatura “Literatura de Cordel”. Para Carlos Nogueira:

A designação “literatura de cordel”, recobre, no uso dos especialistas, um conjunto vasto e instável de obras que eram penduradas, para exposição e vendas, em cordéis distendidos entre dois suportes, presos por pregos ou alfinetes, em paredes de madeira ou na rua, podendo também pender dos braços ou da cintura de vendedores ambulantes. Se não há dúvidas quanto ao processo e às motivações que conduziram ao aparecimento dessa expressão, que também é usada em Espanha, de onde poderá ter sido importada, talvez na segunda metade do século XIX, o mesmo não se pode dizer da data e do local precisos (NOGUEIRA, 2004, p.7).

O percurso *residual* da literatura de cordel brasileira também atravessa Espanha e países latino-americanos que apresentaram esse tipo de manifestação artística. Assim, Os folhetos de cordel brasileiros são relacionados, ainda, aos “pliegos sueltos” espanhóis e aos “corridos” encontrados em vários países da América Espanhola, como México, Chile, Nicarágua e Argentina. Sobre a chegada dessa arte proveniente da Península Ibérica ao Novo Mundo, florescendo tanto na América latina como na América portuguesa, Veríssimo de Melo diz que:

Na Espanha, o mesmo tipo de literatura popular era chamado de “pliegos sueltos”, denominação que passou também à América Latina, ao lado de “hojas” e “corridos”. Tal denominação, como se sabe, é corrente na Argentina, México, Nicarágua, Peru. Segundo a folclorista Argentina Olga Fernández Latour de Botas [...], estas “hojas” ou “pliegos sueltos”, divulgados através de “corridos”, envolvem narrativas tradicionais e fatos circunstanciais – exatamente como na literatura de cordel brasileira (MELO, 1981, p.10).

Transcrevemos três estrofes de *El fusilamiento Del general Felipe Ángeles*, que foi um militar mexicano, herói popular da revolução mexicana. Tomemos como exemplo este

corrido da época da revolução mexicana, cuja autoria não sabemos, transcrito na obra de Luyten, *O que é literatura popular* (1992):

En mil novecientos veinte,
señores, tengan presente,
fusilaron en Chihuahua
un general muy valiente.
[...]
En el cerro de La Mora
le tocó la mala suerte,
lo tomaron prisionero
le sentenciaron a muerte.
[...]
El reloj marca sus horas,
se llega la ejecución:
- Preparen muy bien sus armas
y tírenme al corazón
(ANÔNIMO, 1922, p. 36 – 37).

Segundo Veríssimo de Melo (1982), esse tipo de literatura popular também existe em outros países, como, França, Inglaterra e Alemanha:

Na França, o mesmo fenômeno correspondia à “littérature de colportage” – literatura volante, mais dirigida ao meio rural, através dos “occasionnels”, enquanto nas cidades prevalecia o “carnad”. Na Inglaterra [...] folhetos semelhantes aos nossos eram correntes e denominados “cocks” ou “catchpennies”, em relação aos romances e histórias imaginárias; e “broadsiddes”, relativamente às folhas volantes sobre fatos históricos, que equivaliam aos nossos folhetos de motivação circunstanciais. Os chamados folhetos de época ou “acontecidos”. [...] Na Alemanha, os folhetos tinham formato tipográfico em quarto e oitavo, de quatro a dezesseis folhas. Editados em tipografias avulsas, destinavam-se ao grande público, sendo vendidas em mercados, feiras, tabernas diante de igrejas e universidades. Suas capas (exatamente como ainda hoje, no Nordeste brasileiro), traziam xilogravuras, fixando aspecto do tema tratado (MELO, 1981, p.10-11).

Há indícios, ainda nos séculos IX e X, nos contos árabes de *As Mil e Uma Noites* que podem ter servido de exemplo para suscitar muitos dos temas utilizados na nossa literatura de cordel. Além disso, no século VI, a poesia moura, já mostrava rimas e métricas perfeitas, manifestadas nos encontros e nas feiras das tribos beduínas, que tinham “a faculdade e o gosto de improvisar” (SOLER, 1995, p. 26). Essas tribos negociavam mercadorias e realizavam torneios poéticos de modo espontâneo, improvisado, exaltando seus feitos e cantando as suas vitórias, insultando o inimigo no combate. Esse tipo de disputa lembra outra forma de poesia popular que recebemos da tradição ibérica, a *tenção*:

Como gênero da poesia lírica galego-portuguesa, a *tenção* tem a sua estrutura definida num dos capítulos do título III da * Arte de Trovar, onde se diz que as *tenções* são << feitas per maneira de razon que un aja contra outro en que un diga

aquilo que por ben tever na primeira cobra, e o outro responda-lhe na outra dizendo o contrario (LANCIANI & TAVANI, 1993, p. 622).

No México, por exemplo, encontramos um tipo de desafio verbal também semelhante a essas disputas populares, chamado de *contrapunteo*. No Brasil, há os *desafios* ou as *pelejas*, típicos da literatura oral em verso. As *pelejas* são interpretadas pelos chamados cantadores de viola ou repentistas. Diégues Júnior, em seu estudo intitulado *A literatura oral tradicional e sua tradição ibérica* (1977), afirma que:

A peleja, ás vezes chamada desafio, é um aspecto da cantoria, isto é, quando dois cantadores se encontram e vão revelar, então, seus conhecimentos através de sextilhas, martelos, décimas, martelos agalopados, gemedeiras, etc. Estes são os chamados gêneros ou “regras” da cantoria. Nos folhetos de cordel as pelejas representam uma de suas partes mais expressivas: traduzem o gênio criador do poeta, a imaginação reveladora pelos contendores na disputa. [...] O registro de cantorias ou pelejas, em folhetos rigorosamente não é fiel. O folheto é, de modo geral, a constituição, nem sempre completa nem perfeita da peleja por um poeta, trovador popular que a ouviu, ou que dela teve conhecimento (DIÉGUES JÚNIOR, 1977, p. 11 – 12).

Com relação aos panfletos holandeses (*pamflet*, em holandês), o estudioso Veríssimo Melo, examinando panfletos do século XVII, concluiu que:

Os temas tratados, pelo menos em relação ao Brasil, que são os que unicamente conheço, são políticos, econômicos, militares, quando não são unicamente pessoais. Um, relativo à Guiana então holandesa, relata um crime, no qual estão envolvidos personagens que viveram em Pernambuco. Há-os em versos, mas a maioria em prosa, sendo frequente a forma de diálogos ou de conversas entre pessoas. Uns de uma só folha; a maioria contém entre 10 a 20 páginas, em tipo gótico (MELO, 1981, p. 11).

Todos esses vestígios evidenciam que o percurso *residual* da literatura de cordel brasileira não foi somente via Portugal e Espanha, mas as fontes dessa manifestação artística aqui no Brasil são mais remotas, pois estão bem mais afastadas tanto no tempo como no espaço, presentes tanto na Alemanha, nos séculos XV e XVI, como na Holanda, França e Inglaterra do século XVII em diante.

Segundo Joseph M. Luyten (1992), a literatura popular aparece ainda no Ocidente, a partir do século XII. Nessa época, havia três famosos pontos de peregrinação: Roma (a Santa Fé), Jerusalém (a Terra Santa) e Santiago de Compostela (lugar de visitação ao túmulo do apóstolo Santiago). Decorrente dessas peregrinações populares, surgiram três pontos de convergência humana. Um deles era a Provença, localizada no Sul da França, onde se reuniam os peregrinos com destino a Palestina (a Terra Santa) antes de cruzar o Mar Mediterrâneo.

Outro foco de concentração era a Lombardia, no Norte na Itália, lugar por onde os romeiros tinham de passar para chegar a Roma. O terceiro ponto era a Galícia, onde estava situado o santuário de Santiago e o único lugar da Península Ibérica que não estava ocupada pelos sarracenos.

Esses três locais serviram de manancial para o início da literatura popular, pois era onde se concentravam também poetas nômades, contando as novidades e cantando poemas de aventuras, realizando o papel de verdadeiros jornalistas. Assim, Luyten afirma que “o que importa para nós é que esses núcleos vão tornar-se fontes de produção de cultura regional, transportada para o resto da Europa, por intermédio dos menestréis, trovadores e jograis, três categorias de poetas andarilhos” (LUYTEN, 1992, p. 17).

Esses berços de produções foram também importantes para compor o repertório da literatura de cordel tanto no Brasil como nos países latinoamericanos, pois muitas dessas histórias atravessaram o oceano Atlântico, sendo transportadas pelos colonos portugueses e espanhóis quando chegaram a América. Essas narrativas encontraram um solo fértil para a sua difusão, principalmente, no Nordeste brasileiro, ambiente ideal em que surgiu forte, atraente e vasta, a literatura de cordel.

Atualmente, a literatura de cordel é considerada uma das mais complexas manifestações culturais do Brasil. Essa arte vem se consolidando e se *crystalizando* no folclore da cultura brasileira, que, com o tempo, ganhou enormes proporções no Nordeste brasileiro, confirmando essa raiz cultural especificamente no povo nordestino.

Gilberto Freyre, que é um dos mais importantes pensadores brasileiros realiza um estudo sobre a formação da nossa cultura e traz grandes contribuições para a nossa pesquisa sobre a literatura de cordel no Brasil, uma vez que a considera uma manifestação preciosíssima da vivência e da convivência do povo brasileiro. Freyre expõe seu pensamento sobre os modos de produzir a arte de cordel no Brasil:

O Brasil não se define, como cultura, apenas pelos discursos pronunciados nas suas academias de letras, de filosofia e de ciências ou nas suas universidades. Define-se também pelas estórias contadas em português espontâneo, rústico, rude, porém expressivo. Por cantigas também espontâneas: cantos de analfabeto até. Pela sua sabedoria popular manifestada, por vezes, de modo surpreendentemente intuitivos e imaginativos (FREYRE, 1994, p. 17).

Além da nomenclatura cordel, como visto anteriormente, outro aspecto relevante que aproxima o nosso cordel de seus congêneres europeus é o seu cunho oral. Trovadores, menestréis e jograis levavam às massas populares, nas feiras, versões cantadas da literatura

erudita consumida pela corte e pelo clero. No Nordeste, muito antes da difusão impressa dos folhetos de cordel, nossos repentistas e cantadores faziam a alegria das feiras e das festas populares com os desafios verbais, as chamadas “pelejas”, e com histórias de aventuras heroicas e de amor para o agrado do público analfabeto e semianalfabeto do povo do sertão. Sobre esse forma de divulgação da poesia popular, Diéguas Júnior afirma que:

Enquanto não se difundiu a tipografia, é claro que foi essa forma que encontrou a poesia popular para divulgar-se. Se os jograis, populares ou palacianos, cantando nas festas, animando o povo, constituem como que a comunicação dessa poesia popular, claro que a forma de difusão se foi transformando de acordo com as próprias transformações de tempo. Numa população analfabeta, como deveria ser a portuguesa dos séculos medievais, a comunicação oral era o instrumento de difusão literária, fosse a literatura erudita, fosse a popular. Daí o fato de os poetas viverem em palácios ou em reuniões dizendo seus versos (DIÉGUES JÚNIOR, 1986, p. 36).

Esse modo de transmissão oral da história, de contos e de cantigas, e a formação de grupos para ouvir a leitura ou o cantar dessas narrativas não têm apenas uma influência lusitana. No território brasileiro, em especial no Nordeste, essa tradição assemelha-se com uma outra forma cultural de origem africana. Os escravos africanos vindos para o Brasil também tinham seus menestréis com o costume de narrar ou cantar suas histórias. De acordo com os registros de pesquisadores em estudos africanos, esses contadores eram chamados de *akpalô*, os responsáveis também por introduzir esse costume oral aqui no território brasileiro. Sobre a literatura oral que resistiu no Nordeste, Lígia Vassalo, em seu livro *O Sertão Medieval* (1993), afirma que:

A literatura oral que sobrevive no Nordeste era tão difundida e arraigada na Península Ibérica no século XVI que muitas vezes a conversação cotidiana era mantida através da intercalação de versos do romanceiro. [...] Essa cultura europeia veio para a América oralmente e por escrito, embora só haja referências indiretas sobre as manifestações literárias dos primeiros séculos de colonização. Mas pode ser confirmada através da tradição que se manteve praticamente inalterada (VASSALLO, 1993, p. 69).

No Brasil, a literatura de cordel é considerada uma produção típica do Nordeste. Essa região foi um berço acolhedor das antigas narrativas que aqui chegaram, por via oral ou escrita. Tudo conduzia para que o Nordeste se tornasse um ambiente ideal para o surgimento dessa manifestação artística. Tanto fatores étnicos, como o encontro entre os portugueses e africanos, quanto sociais, ofereceram circunstâncias favoráveis para o surgimento dessa forma de comunicação literária. Diéguas Júnior corrobora esse aspecto sobre a região Nordeste quando afirma que:

No Nordeste, por condições peculiares, foi possível o surgimento da literatura de cordel, de maneira como se tornou hoje em dia característica da própria fisionomia cultural da região. Fatores de formação social contribuíram para isso; a organização da sociedade patriarcal, o surgimento de manifestações messiânicas, o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos, as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais, as lutas de família deram oportunidade, entre outros fatores, para que se verificasse o surgimento de grupos de cantadores como instrumento do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular (DIÉGUES JÚNIOR, 1986, p. 40).

Sendo escassas as obras impressas vindas de Portugal ou de centros mais desenvolvidos do Brasil, o povo da roça, principalmente, do Nordeste, já usava o cordel para divulgar suas histórias. Quando não existia eletricidade, rádio ou televisão, eram os folhetos de cordel que traziam as informações, sendo, assim, o jornal e a novela do sertanejo. Antigamente, a família se reunia, depois do jantar, ao redor do candeeiro para a leitura de histórias, de novelas e de poesia. O alfabetizado da família era o leitor. Diégues Júnior afirma que:

Não foi difícil à literatura de cordel introduzir-se neste ambiente. Tornou-se o meio de comunicação, o elemento difundidor dos fatos ocorridos, servindo como que de jornal ao pôr a família ao corrente de que se passava: façanhas de cangaceiro, casos de rapto de moças, crimes, os estragos da secas, os efeitos das cheias, tanta coisa mais (DIÉGUES JÚNIOR, 1986, p. 41).

E assim, as histórias se divulgavam e o cordel passava a ser considerado o porta-voz dos anseios do povo. Joseph M. Luyten, ao tratar o cordel como meio de comunicação em sua obra *A Literatura de Cordel em São Paulo* (1981), afirma que:

O que se pode dizer é que a Literatura de Cordel sempre cumpriu seu papel informativo, recreativo, pedagógico e orientador a nível popular. Desta maneira, de acordo com Jaques Leauté, ela preenche totalmente as funções da informação. Como processo de comunicação extremamente dependente da aceitação popular, a Literatura de Cordel ia se adaptando às necessidades de certo tipo de informação (LUYTEN, 1981, p. 23).

São muitos os temas registrados nas *folhas volantes* lusitanas. Os assuntos giram em torno de fatos históricos e de narrativas tradicionais. Há que salientar as importantes traduções para o português de obras que logo depois se tornaram clássicos dessa literatura. São elas: *História a Donzela Teodora* (1732), *História da Imperatriz Porcina* (1813), *História de João de Calais* (1824) *História do Imperador Carlos Magno* (1728), *História de Roberto do diabo* (1732). Antes de serem traduzidas para o português, essas edições eram lidas em castelhano e francês. Em notas de aula sobre a obra *Os cinco livros de povo*, de Câmara Cascudo, a Prof^a

Elizabeth Dias Martins registrou que as referidas novelas são classificadas pelo estudioso como Literatura Tradicional, e compreende aquela:

Que foi recebida no modo impresso desde muitos séculos, e é mantida, reimpressa e reinventada no Brasil desde 1840. Esta é constituída exatamente pelas novelas Donzela Teodora, Imperatriz Porcina, Roberto do Diabo, Princesa Magalona, João de Calais e História do Imperador Carlos Magno e os doze Pares de França. São, segundo Cascudo, de origem erudita provenientes da novelística francesa, espanhola, italiana e portuguesa. Quanto à época, vieram dos séculos XV ao XVII. É curioso observar que no tocante aos motivos dessas novelas, anteriormente referidos, estes remontam o século XIII, já as próprias novelas têm registro inicial no século XV (MARTINS, notas de aula, 2009).

As traduções foram determinantes para o êxito do cordel em Portugal. Outras obras escritas fora de Portugal, ao gosto de público português, foram traduzidas, como os textos de Corneille, Molière, Voltaire, Goldoni, Metastásio. “*Casamento por Força*, por exemplo, de adaptação de Molière, teve dez edições e o *Capitão Belisário*, traduzido do original italiano por Nicolau Luís, contou com várias publicações ao longo dos séculos XVIII e XIX” (NOGUEIRA, 2004, p. 28).

Márcia Abreu, em sua obra *Histórias de Cordéis e Folhetos* (1999), partindo da origem em Portugal para aprofundar seus estudos sobre a literatura de cordel, relata sua experiência sobre a histórica produção lusitana desde princípios do século XVI:

Cinco séculos de textos em prosa, em verso, autos religiosos, peças teatrais, entremezes, romances, novelas, narrando as mais variadas histórias, versando sobre todo e qualquer tipo de tema. Inúmeras traduções. Textos de natureza vária; público e autores de todas as camadas sociais, de fidalgos da corte a lavadeiras, de médicos e advogados a pobres cegos (ABREU, 1999, p.10-11).

Tudo isso, evidentemente, se transportou com o colono português para o Brasil nas naus colonizadoras, que se fixaria no Nordeste como literatura de cordel. Olhando-a de longe, parece uma coisa só, um monte de livrinhos impressos em papel barato e vendidos a preço de banana nas feiras nordestinas. O assunto pode ser um fato real, pode ser o perfil de uma figura ilustre, uma história imaginada, surrealista, e pode ser uma obra de arte requintada.

Segundo Marco Haurélio (2010), a literatura de cordel é o reflexo da poesia popular, uma vez que esta reproduz temas da tradição oral de uma dada época, carregada ainda de fortes reminiscências no trovadorismo medieval lusitano: “Os temas de cordéis são os mais variados, até porque os seus artistas retratam aquilo que veem, sentem ou imaginam” (HAURÉLIO, 2010, p. 102).

Entre tantos personagens representados nas histórias dos folhetos de cordel que aqui chegaram, João Grilo foi um dos que encontrou acolhida no sertão nordestino. Sob o forte sol do sertão, esse personagem ressurgiu com características diferentes da sua figuração portuguesa. Ao lado dele, outros personagens com características mais ou menos semelhantes aparecem: Cancão de Fogo, Pedro Malazartes, João Leso.

O João Grilo brasileiro está na linhagem dos anti-heróis populares, produzidos pela literatura de cordel e revelados por trovadores e repentistas, e figura aquele homenzinho amarelo, usando da astúcia e da inteligência para safar-se das precárias condições em que vive.

Roberto DaMatta (1997) compara João Grilo a Pedro Malazartes, pois os dois representam o malandro. Considerados personagens paradoxais, tanto um como o outro não pretendem fazer justiça à custa de sangue, mas também não aceitam a ordem estipulada pela sociedade, como certo ou errado. O referido autor, ao comparar João Grilo a Pedro Malazartes, afirma que o primeiro:

não renuncia completamente à ordem, mas também não fica na plena marginalidade. Sua escolha, sejamos finalmente claros, é da esfera intermediária, aquela zona da inconsistência onde não ter caráter significa justamente o inverso: ser um homem de caráter e nunca, jamais, pretender reformar o mundo apresentando-se como o grande exemplo (DAMATTA, 1997, p. 301).

Apesar de ser caracterizado por DaMatta como sendo um malandro, não podemos deixar de assinalar que João Grilo faz parte da linhagem dos pícaros que compuseram as produções literárias espanholas durante os séculos XVI e XVII, além das versões de pícaros que protagonizaram as histórias que aqui chegaram com os colonos portugueses. João Grilo também é protagonista nos contos portugueses, a exemplo de *João Ratão (ou Grilo)*, dos *Contos tradicionais do povo português* (1987), de Teófilo Braga, e da *História de João Grilo*, dos *Contos populares portugueses* (1992), de Consiglieri Pedroso.

A literatura de cordel teve uma importância significativa ao incorporar uma galeria de anti-heróis à nossa cultura popular. Personagem cômico e picaresco, o homenzinho miúdo sempre foi uma figura galanteada pelos trovadores em seus folhetos, passando a ser representado no Nordeste como o modelo heroico do homem comum, sem escola formal, artiloso por necessidade e sábio por herança ancestral. Assim, a figura do pícaro torna-se uma expressão de uma resistência popular, ou seja, “símbolo transgressor em relação ao modelo cultural geral” (PELOSO, 1996, p. 156). Ainda sobre essa questão, Silvano Peloso afirma que:

A recuperação das formas da cultura oficial no âmbito popular não comporta sempre e necessariamente aceitação dos significados e dos valores geralmente associados àquela cultura. Assim, [...] a estilização do matuto disforme e sujo, mas com inteligência e astúcia capazes de torná-lo vencedor contra os ricos e potentes, apresenta-se como uma caracterização igualmente tradicional, que se liga à figura do herói negativo, sublimador das classes pobres e representante da sua necessidade de desforra no plano da sátira (PELOSO, 1996, p. 147).

No imaginário sertanejo, João Grilo é o caipira que, de modo travesso, faz tudo para sobreviver e, sobrevivendo, chacoteia os homens opressores, cheios de egoísmos e ambições. Assim, ao incorporar essa figura nos folhetos de cordel, Jorge de Souza Araújo afirma que:

A forte carga mítica e alegórica com que reveste esse (anti) herói – cumulado da experiência vital e dotes espirituosos da humanidade típica do Nordeste – torna a literatura de cordel uma fiel intérprete das aspirações daquela população, mimetizando todo o conjunto de suas crenças, dogmas, costumes e mitos (ARAÚJO, 1992, p. 6).

Auto-identificado pelo leitor de cordel, João Grilo representa o anti-herói que efetua o ideário do sofrido nordestino, aquele que a partir da própria sobrevivência encontra as saídas para enfrentar os obstáculos naturais do meio como os impostos pelos poderosos de sempre.

4.1. As proezas de João Grilo no cordel

Muitos são os folhetos nordestinos que trazem o personagem João Grilo como protagonista, entre os quais citamos: *Proezas de João Grilo* (1948), de João Ferreira de Lima; *Traquinagens de João Grilo*, de Marco Haurélio; *João Grilo, um presepeiro no palácio* (2010), de Pedro Monteiro; *João Grilo, o amarelo que enganou a morte* (2013), de Zeca Pereira; entre tantos outros.

Para conhecermos melhor esse anti-herói popular tão conhecido pelo povo nordestino, analisaremos o cordel *Proezas de João Grilo*. O tratamento dado a esse personagem tanto no cordel quanto no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, condiz com a *mentalidade* do anti-herói picaresco estudado nos capítulos anteriores. No folheto de cordel, encontraremos os feitos de um herói picaresco que tenta resistir às dificuldades com as quais se depara durante a vida.

O cordel *Proezas de João Grilo* é escrito até a oitava página em sextilhas heptassilábicas e, após esta página, as estrofes são compostas por sete versos, mantendo o mesmo número de sílabas métricas. Segundo Neto (2013), isso se deve ao fato da primeira parte ter sido escrita por João Ferreira de Lima e ter sido publicada ainda na década de 30, mais especificamente no ano de 1932, sob o título de *As Palhaçadas de João Grilo*. Anos mais tarde, João Martins de Athayde ampliou o cordel para trinta e duas páginas. Em 1948, João Ferreira de Lima relança o cordel, batizando-o de *Proezas de João Grilo*.

Diferente da tradição clássica, percebe-se que, ao iniciar a história, o poeta não pede licença às deusas da poesia. Ele introduz a história sem invocar as musas:

João Grilo foi um cristão
Que nasceu antes do dia,
Criou-se sem formosura,
Mas tinha sabedoria
E morreu depois da hora,
Pelas artes que fazia.

E nasceu de sete meses,
Chorou no bucho da mãe,
Quando ela pegou um gato
Ele gritou: - Não me arranhe!
Não jogue neste animal,
Que talvez você não ganhe!
(LIMA, 2007, p. 1).

Na primeira sextilha, em tom profético, o autor noticia o nascimento e a morte do personagem. Nessa estrofe, o poeta confere ao protagonista caracteres que o singularizam como, o nascimento (“antes do dia”), a morte (“depois da hora”), a falta de beleza física (“criou-se sem formosura”), a presença de virtudes especiais (“tinha sabedoria”). João Grilo, desde o nascimento até a morte, mostra-se como um gracioso das artes e das artimanhas do interior nordestino. A inteligência será utilizada para superar todos os obstáculos que encontrará no percurso de sua trajetória de vida. As proezas realizadas farão dele sempre um vencedor diante dos antagonistas, como o vaqueiro, o padre, o professor, os ladrões, o sultão, o duque e o rei. Na literatura de cordel, rei, sultão, imperador e general não recebem distinções hierárquicas, todos simbolizam o poder exercido injustamente contra os mais humildes. Assim, a inteligência recebida por João Grilo será sempre confrontada em excepcionais situações, isso para provar o caráter extraordinário do anti-herói em questão, uma vez que sua presença incomodaria e sua inteligência confundiria muitos sábios.

No final da primeira estrofe, supõe-se que João Grilo, pela sua sabedoria, enganou até mesmo a morte: “E morreu depois da hora,” / “pelas artes que fazia”. Esse fato também será

protagonizado por João Grilo no *Auto da Compadecida*. O designativo que ele recebe de cristão aponta para a religiosidade do povo da região sertaneja, onde o catolicismo popular fincou suas raízes. Apesar de seu caráter enganador, João Grilo é “cristão justificado” (NETO, 2013, p. 04), pois as ações que pratica revelam um nordestino que tenta sobreviver à seca do Nordeste e às injustiças impostas por instituições governamentais.

Na segunda estrofe, já percebemos que João Grilo é um ser predestinado a realizar proezas, pois, ainda no ventre da mãe, constatamos sua habilidade de adivinhar coisas, quando grita: “Não jogue nesse animal” / ”Que talvez você não ganhe!”. João Grilo parece que já sabia que nesta vida o pobre não enriquece por meio da sorte, nem mesmo através do popular jogo do bicho. Portanto, ele deve contar mesmo é com a astúcia para tentar sobreviver, enfrentar a fome e a miséria. Assim, João, ansioso por vir ao mundo, nasce dois meses antes do tempo previsto, segundo se lê: “E nasce de sete meses”.

Além do fenômeno da inteligência, o autor atribui certas condições excepcionais ao nascimento do personagem:

Na noite que João nasceu,
Houve um eclipse na lua,
E detonou um vulcão
Que ainda hoje continua
Naquela noite correu
Um lobisomem na rua.

Assim mesmo ele criou-se
Pequeno, magro e sambudo,
As pernas tortas e finas,
A boca grande e beiçudo
No sítio aonde morava
Dava notícia de tudo
(LIMA, 2007, p. 1).

Na terceira estrofe do folheto, verificamos que o nascimento de João Grilo é permeado por fenômenos naturais pouco comuns, como o “eclipse na lua” e a “explosão de um vulcão / que ainda hoje continua”, salientando que João Grilo, diferente dos demais, deixaria sinais no mundo. A presença do lobisomem na noite de seu nascimento também evidencia que foi uma ocasião marcada por sobrenaturais eventos. Nesse sentido, por meio do exagero, que também se faz presente nas ações de João Grilo, o poeta vai construindo um sujeito singular, com um humor bastante característico nos folhetos que tratam de personagens picarescos.

É importante observar que, na quarta estrofe, as características físicas de João Grilo o afastam da figura dos clássicos heróis fortes e formosos que conhecemos. Essas características nos passam a incerteza de que ele possa vir a ter vida longa e exitosa, pois, “de baixa estatura

e franzino”, ele representa o indivíduo desnutrido do sertão, com uma baixa qualidade de vida. Porém, percebemos algo de antagonico na construção da figura desse personagem.

Apesar de desengonçado e magricelo, tem uma esperteza e inteligência superiores, desfazendo todas as possíveis previsões de ser um sujeito incapaz de levar a cabo as aventuras. Em dado momento da narrativa versificada, o autor faz novamente referência às características do “amarelinho”, quando o menciona como “Grilo franzino e forte” (p.23), enfatizando a composição do personagem a partir de contradições. São muitos os momentos presentes no folheto que mostram comportamentos e características divergentes desse personagem, porém tudo converge para a composição da figura antagonica de João Grilo se comparada aos heróis das histórias convencionais. Outro momento do folheto que confirma essa imagem paradoxal é o fato de que João Grilo foi à escola “Com sete anos de idade” (p. 09) e “Com dez anos ele saiu” (p. 09), porém desde criança foi um exemplo de um ser inteligente que a todos causava admiração, fazendo-se conhecido pelas suas intervenções nos mais variados assuntos. Assim, foi desde criança que João Grilo construiu seu perfil de pícaro:

João Grilo em qualquer escola
 Chamava ao povo atenção,
 Passava quinau nos mestres
 Nunca faltou com a lição
 Era um tipo inteligente
 No futuro e no presente,
 João dava interpretação
 (LIMA, 2007, p. 9).

Órfão de pai desde muito cedo, tendo que pescar para ajudar sua mãe, João Grilo logo teve que enfrentar o mundo, porém de modo gracejador. Dessa maneira, percebemos que a escola ficou em um plano secundário para João, frequentando-a apenas durante três anos. Sua sabedoria foi adquirida com as experiências que a “escola da vida” lhe propiciou. Sobre este ponto, Nascimento Neto afirma:

É desse modo que a escola torna-se um elemento secundário na vida de João Grilo, tendo frequentado o ambiente educacional dos sete aos dez anos somente. Sua sabedoria, portanto, é advinda de lugares não formais de saber. Por isso, também, a escola não o atraiu. Em três anos, percebeu que o seu saber não cabia nas quatro paredes daquele prédio que guardava o conhecimento oficial (NETO, 2013, p. 05).

Para exemplificar tal afirmação, transcrevemos abaixo o momento em que João Grilo, ao questionar o professor sobre variados saberes não obteve resposta e proclamou a ignorância do mestre:

- Me responda, professor
Entre grandes e pequenos
Quero que fique notável
Por todos nossos terrenos
Responda com rapidez
Como se chama o mês
Que a mulher fala menos?

Este mês eu não conheço
Quem fez esta tabuada?
João Grilo lhe respondeu:
- Ora sebo, caramba!
Pra mim perdeu o valor
Ter o nome de professor
Mas não conhece de nada.

- Este mês é fevereiro
Por todos bem conhecido
Só tem vinte e oito dias
O tempo mais resumido
Entre grandes e pequenos
É o que a mulher fala menos
Mestre, você está perdido
(LIMA, 2007, 10 – 11).

Já na primeira parte do folheto, deparamo-nos com as proezas de João. A primeira delas é com um vaqueiro que a ele pergunta se há possibilidade de passagem pelo rio que estava em período de cheia. João diz que sim, afirmando que o gadinho de seu pai “passou com o lombo de fora” (p. 02). Porém, esta não passava de mais uma peripécia, pois o gadinho do qual falava era apenas um rebanho de patinhos, fazendo com que o vaqueiro quase morresse afogado. Percebe-se que este fato acontece por puro divertimento, transparecendo, assim, o lado mentiroso de João Grilo, como podemos comprovar nas estrofes seguintes:

O rio estava de nado
Vinha um vaqueiro de fora,
Perguntou dará passagem?
João Grilo disse: inda agora
O gadinho de meu pai,
Passou com o lombo de fora.

O vaqueiro bota o cavalo
Com uma braça deu nado,
Foi sair muito embaixo
Quase que morre afogado
Voltou e disse ao menino
Você é um desgraçado.

João Grilo foi ver o gado
 Para provar aquele ato,
 Vinha trazendo na frente
 Um bom rebanho de pato
 Os patos passaram n'água
 João provou que era exato
 (LIMA, 2007, p. 2).

Assim, diferente dos pícaros clássicos, que realizam picardias com o objetivo de saciar a fome e de tentar sobreviver, João Grilo, muitas vezes, faz trapaças também por puro prazer e diversão. Ainda na primeira parte do folheto, o leitor se depara com outras ações de Grilo bastante ardilosas. São elas: a garapa com rato morto dentro dada ao padre; o pinico de sua mãe oferecido ao padre como cuia; a lagartixa que colocou debaixo da batina do padre no momento da confissão, deixando-o desnudo; e a vingança contra o português que vendia ovos por ter feito denúncias contra as artes que João fazia. Para ilustrar as muitas situações de facécias do arteiro, transcrevemos aqui o episódio da garapa oferecida ao padre dentro do penico:

Um dia a mãe de João Grilo
 Foi buscar água à tardinha,
 Deixou João grilo em casa
 E quando deu fé lá vinha
 Um padre pedindo água,
 Nesta ocasião não tinha.

João disse só tem garapa
 Disse o padre de que é?
 João Grilo lhe respondeu
 É do engenho Catolé
 Disse o padre pois eu quero
 João levou uma coité.

O padre bebeu e disse
 Oh! Que garapa boa,
 João grilo disse: quer mais?
 O padre disse e a patroa?
 Não brigará com você,
 João disse tem uma canoa!

João trouxe uma coité
 Naquele mesmo momento,
 Disse: beba mais
 Não precisa acanhamento
 Na garapa tinha um rato
 Estava podre e fedorento.

O padre disse ao menino
 Tenha mais educação
 E por que não me disseste?
 Oh natureza do cão
 Pegou a coité

Arrebentou-a no chão.

João Grilo disse danou-se
Misericórdia São Bento
Com isso mamãe se dana
Me pague mil e quinhentos
Essa coité seu vigário
É de mamãe mijar dentro.

O padre deu uma popa
Disse para o sacristão
- Este é o diabo
Em figura de cristão!
Meteu o dedo na goela
Quase vomita o pulmão
(LIMA, 2007, p. 3 – 4).

O padre é um personagem no folheto que representa a superioridade, e João Grilo, pertencente à esfera inferior da sociedade, ao burlá-lo, ridiculariza-o, provocando o riso no leitor. Do mesmo modo se verifica com os personagens rústicos de Gil Vicente, conforme observa Elizabeth Dias Martins (2001):

O rústico em GV parece ter a finalidade de estabelecer o contraste entre o ridículo dos urbanos e a naturalidade da vida agreste. Na cidade imperam a corrupção, o artificialismo, o desejo imoderado de ter, de ser, e de saber mais do que a natureza permite, em contraposição à pureza, à espontaneidade e à simplicidade do bucolismo. [...]

Todos esses personagens e tipos são manifestações de um mundo ingênuo, inocente e modesto, diametralmente oposto ao da corte, freqüentado por fidalgos, frades e magistrados, quase todos hipócritas e contra os quais GV “dirigia toda a sua sátira contundente, menos cômica do que mordaz: a prepotência e a desonestidade o irritavam.” (BERARDINELLI, Cleonice, 1984:11). É por meio dessa simplicidade e dos disparates proferidos em cena pelos tipos vicentinos, que a verdade vem à tona de maneira mais indireta, através de uma relação de oposição, quando ele dá preferência às pessoas mais simples e mais limitadas, não para burlar-se delas, mas sim para escarnecer dos homens sábios (KIERKEGAARD, 1991:21). (MARTINS, 2001, p. 442)

Mesmo em face dos obstáculos que encontra, o amarelinho a tudo vence: a fome, a miséria, a pobreza, a falta de recursos materiais, valendo-se do engano, da astúcia e do gracejo. Desse modo, é possível “vencer o nobre, sendo plebeu; subjugar o forte, sendo fraco; dominar o rico, sendo pobre.” (NETO, 2013, p. 6). Seja enfrentando ladrões ou mesmo os desafios de um sultão, João Grilo representa, a partir das ações cometidas, o povo sofredor, esquecido pela própria sorte:

Humilhando, pelo riso, dos seus algozes, o anti-herói realiza uma catarsis reveladora do caráter e disposição de luta e resistência do povo de que é símbolo. Justamente por representar a gente simples e, em consequência os sofrimentos e mágoas das populações oprimidas é que o herói se identifica como o flagelo do Poder. Por isso,

todas as formas de poder no Nordeste são atingidas: o político, o delegado, o padre, o fazendeiro, o militar, o demônio, o negociante etc. (ARAÚJO, 1992, p. 7-8).

Na segunda parte do cordel, Grilo enfrenta, com esperteza, problemas e diversos desafios. No confronto com a realidade, a crítica começa a ser traçada com mais nitidez, uma vez que as atitudes do amarelinho diminuem o abismo entre os mais necessitados e os poderosos. Em determinado episódio, o personagem, ao encontrar-se na caatinga com ladrões que haviam roubado no Egito, planeja uma cilada para subtrair o que traziam. Em cima de uma árvore, ele descobre onde será repartido o dinheiro que haviam roubado e, com uma simples ação, fantasiado com um lençol branco, feito fantasma, ele os assusta, ficando com todo o dinheiro. Podemos ler este episódio nos versos abaixo:

À noite foi para a capela
 Por detrás da sacristia,
 Vestiu-se numa mortalha
 Pois a capela jazia
 Sempre com a porta aberta
 João Grilo partiu na certa
 Colher o que pretendia.

Deitou-se lá num caixão
 Que enterrava defunto
 João Grilo disse hoje aqui
 Vou ganhar um bom presunto
 Os ladrões foram chegando
 João grilo observando,
 Sem pensar em outro assunto.

Acenderam um farol
 Penduraram numa cruz,
 Foram contar o dinheiro
 No claro da dita luz
 João Grilo de lá gritou:
 - Esperem por mim, que eu vou
 Com as ordens de Jesus!

Os ladrões dali fugiram
 Quando viram a alma em pé
 João grilo ficou com tudo
 Disse já sei como é
 Nada no mundo me atrasa
 Agora vou para casa,
 Tomar um rico café.

Chegou e disse: - Mamãe
 Morreu nossa precisão,
 O ladrão que rouba outro
 Tem cem anos de perdão
 Contou o que tinha feito
 Disse a velha: - Está direito,
 Vamos fazer refeição
 (LIMA, 2007, p. 15 – 16).

João Grilo rouba para safar-se da miséria, pois tem como principal objetivo matar a própria fome e a da mãe. Tal ação é justificada quando ao chegar em casa diz para a mãe: “Morreu nossa precisão”. O personagem se absolve da culpa por meio de um ditado popular bastante conhecido “Ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão”, adaptado nos versos: “O ladrão que rouba outro / tem cem anos de perdão”. A mãe também o livra da culpa, pois percebemos que ela aprova tal ato através da expressão “está direito”. Agindo por necessidade, suas ações se assemelham com as praticadas pelos pícaros, uma vez que o engenho picaresco é motivado pela lei da fome, pois “os fins justificam os meios”:

[...] ainda que não seja seu motor principal, como dissemos, devemos admitir que a fome é uma das mais importantes forças que impulsiona as ações dos pícaros, pois boa parte de sua inteligência procede da necessidade imperiosa que tem de saciar o estômago, dado que se encontram sozinhos, sem dinheiro e sem ninguém que os ampare (tradução nossa)¹⁵ (REY HAZAS, 1990, p. 21).

No enfrentamento com o rei Bartolomeu do Egito, os dotes de adivinhação de João Grilo são postos a prova. O monarca o desafia a responder doze perguntas e, caso erre alguma, é condenado à morte. Como Hércules, herói clássico que foi obrigado a realizar doze façanhas, nosso herói picaresco deve também passar pelos doze trabalhos dados pelo rei. Porém, diferente de Hércules, não os realiza por meio da força, pois sua luta é com as palavras e a arma de que dispõe para lançá-las contra o sultão é a esperteza. “É certo que ela é fraca, quase inaudível aos ouvidos do poder constituído, mas ainda assim é uma palavra cortante, afiada, capaz de questionar, boa para insurgir contra os poderosos” (NETO, 2013, p. 07). No entanto, é com a palavra “fraca”, mas “cortante” que o amarelinho consegue responder às dez perguntas feitas pelo Sultão:

- Grilo, você me responda
Em termos bem divididos
Uma cova bem cavada
Doze mortos estendidos
E todos mortos falando
Cinco vivos passeando
Trabalham com três sentidos.

- essa cova é uma viola
Com prima, baixa e bordão
Mortas são as doze cordas

¹⁵ [...] aunque no sea su motor principal, como hemos dicho, debemos admitir que el hambre es una de las más importantes fuerzas impulsoras de las acciones de los pícaros, pues buena parte de su ingenio procede de la necesidad imperiosa que tienen de llegar al estómago, dado que se encuentran solos, sin dinero y sin nadie que los ampare (REY HAZAS, 1990, p. 21).

Quando canta um cidadão
 Canta, toca e faz verso
 Cinco vivos num progresso
 São cinco dedos da mão.

Houve uma salva de palmas
 Com vivas que retumbou
 O sultão ficou suspenso
 Seu viva também bradou
 Depois pedindo silêncio
 Com outro desejo imenso
 A terceira perguntou:

- João, qual é a coisa
 Que eu mandei carregar
 Primeiro dia e segundo,
 No terceiro fui olhar
 Quase dá-me a tísica
 Se tirar, mais grande fica
 Não minguá, faz aumentar?

- Senhor rei, sua pergunta
 Parece me fazer guerra,
 Um Grilo não tem saber
 Sendo criado na serra
 Mas digo pra quem conhecer
 O que tirando mais cresce
 É um buraco na terra
 (LIMA, 2007, p. 18 – 19).

Respondendo de forma ousada e cheia de argúcia, João Grilo não precisa contestar as doze perguntas, uma vez que na décima o rei já reconhece a inteligência do anti-herói popular. Assim, o pícaro nordestino ficou no palácio até a morte, gozando de seu lugar entre os reis, os duques e as princesas, desfrutando de muita fatura e tendo uma vida sem precisar trabalhar para se sustentar.

É interessante apontar que, aqui e ali, as perguntas feitas pelo rei nos remetem a um episódio do rei Édipo, da literatura clássica, quando este desvenda os enigmas da Esfinge. O autor aproveita bem esse *resíduo* em seu cordel ao reprisar o mesmo enigma dirigido a Édipo e que João Grilo o desvenda de imediato:

Perguntou: - Qual o animal
 Que mostra mais rapidez,
 Que anda de quatro pés
 De manhã por sua vez
 Ao meio dia com dois
 Passando disto depois,
 À tardinha anda com três.

O Grilo disse: - É o homem,
 Que se agarra pelo chão
 No tempo de engatinhar
 Depois toma posição

Anda em pé bem seguro
 Mas quando fica maduro
 Faz três pés com o bastão.
 (LIMA, 2007, p. 18).

Ao final das perguntas, temos a glória de João Grilo que simboliza a vitória do “quengo”, tipo comum no Nordeste. O desafio de perguntas e respostas entre o amarelinho e o rei conota a luta e a resistência dos pequenos miseráveis contra os gigantes poderosos. As proezas, os malabarismos para safar-se de certos impasses, a astúcia e a inteligência nata fazem de João Grilo um ser inclinado para alcançar o sucesso, assim como os pícaros que alcançam um lugar de relevo no final da história.

João Grilo assume a função de magistrado do Egito. Utilizando a sagacidade, resolve todas as confusões que lhe chegam. Residindo no palácio, exerce um importante cargo de juiz:

E todas questões do reino
 Era João que deslindava.
 Qualquer pergunta difícil
 Ele sempre decifrava.
 Julgamentos delicados,
 Problemas muito enroscados,
 O João Grilo desmanchava
 (LIMA, 2007, p. 25).

João realiza ações, principalmente na primeira parte do cordel, que podem caracterizá-lo como um sujeito de caráter ruim. O próprio padre, sendo alvo de suas travessuras, refere-se a Grilo como “natureza do cão” ou como “diabo em figura de cristão”. No entanto, o ato que ele realiza depois de fixar-se no palácio o revela como sendo um sujeito justo. É possível perceber esse senso de justiça do personagem no episódio em que, exercendo sua função de juiz no palácio, assume a defesa de um mendigo que estava sendo acusado por um duque de haver roubado o sabor de sua comida. Como consequência de ato praticado, o humilde homem deveria pagar certa quantia em dinheiro ao duque ou iria para a chibata. No cordel, o ocorrido é explicado pelo próprio acusado:

- Como a comida cheirava
 Eu tive apetite nela,
 Tirei um taco de pão
 E marchei para a panela
 E sem pensar na desgraça
 Botei o pão na fumaça,
 Que saía da panela.
 O cozinheiro zangou-se,

Mandou chamar seu senhor,
 Dizendo que eu roubara
 Da comida o seu sabor
 Só por eu ter colocado
 Um taco de pão mirrado
 Aproveitando o vapor
 (LIMA, 2007, p. 25 – 26).

João Grilo resolve a questão utilizando a perspicácia e inteligência. Colocando dinheiro na mochila do mendigo, o anti-herói popular pede para que o acusado balance a mochila perto do ouvido do duque. João Grilo considera encerrado o caso no momento em que o duque escuta somente o tilintar das moedas, pois, se o mendigo foi acusado por roubar o sabor da comida provando só o ar quente da panela, o pagamento também dever ser feito com a mesma natureza intangível, apenas pelo som das moedas, ficando o mendigo com as moedas. Com a absolvição do acusado, o duque fica irritado:

Disse o duque enfurecido:
 - Mas não recebi o meu;
 Diz João Grilo: - Sim, senhor,
 E foi isto e que valeu
 Deixe de ser caloteiro
 O tinido do dinheiro
 O senhor já recebeu!

- Você diz que o mendigo
 Por ter provado o vapor
 Foi mesmo que ter comido
 Seu manjar e seu sabor
 Pois também é verdadeiro
 Que o tinir do dinheiro
 Representa seu valor!
 (LIMA, 2007, p. 27).

Neste momento, João Grilo age como justiceiro, utilizando sua inteligência não só para realizar travessuras, como acontece nas primeiras páginas do cordel, mas atua conforme seu pensamento de justiça. Nesse episódio, o amarelinho se mostra como representante dos oprimidos, pois percebemos que ele não coloca em prática suas proezas apenas em benefício próprio, mas também em prol de terceiros. Sobre o episódio, Araújo afirma que:

A forma como João resolve a questão demonstra como a perseguição aos humildes não passa despercebida à trovadoresca do cordel, cuja sátira corresponde às inquietações do homem comum pelo latejo da malícia, da picardia, da malandragem (ARAÚJO, 1992, p. 14).

Nesse sentido, seguindo filosofia própria, João Grilo, na condição de pícaro, age saltando as rígidas barreiras sociais e morais, burlando as exigências de qualquer código de

honra. Assim, o pícaro não está obrigado a seguir qualquer regra que não seja a que o livre arbítrio dita. Com respeito à justiça do pícaro, Neto afirma que:

Mas a justiça de um pícaro não transita pelos mesmos vieses que a oficial. Ela se dá da forma como o personagem aprendeu nas suas lutas diárias, passando por cima de códigos de conduta, esquecendo-se de leis morais, regras sociais e práticas jurídicas. Para o anti-herói, não basta lograr êxito em suas ações, elas precisam gerar o próprio riso, o riso de outros personagens e o riso dos seus admiradores (NETO, 2013, p. 8).

Verificamos que João Grilo percebe as desigualdades existentes no mundo e as enfrenta sempre que pode, assim como acontece na última aventura do amarelinho transcorrida em um reino. Tendo sua fama se espalhado por toda a redondeza, João Grilo é convidado por outro sultão para um banquete no palácio. Estando toda a corte à espera, os presentes se decepcionam com as vestes do “amarelinho”, remendadas, e os sapatos furados, “um maltrapilho humano”, como dele disseram, duvidando ser aquele o renomado juiz:

Afinal chegou João Grilo
No reinado do sultão,
Quando ele entrou na corte
Que grande decepção!
De paletó remendado
Sapato velho, furado
Nas costas um matulão.

O rei disse: - Não é ele,
Pois assim já é demais;
João Grilo pediu licença
Mostrou-lhe as credenciais
Embora o rei não gostasse
Mandou que ele ocupasse
Os aposentos reais
(LIMA, 2007, p. 28 – 29).

A partir da surpresa na corte diante da figura maltrapilha de João Grilo, cujas vestes foram colocadas de propósito pelo personagem, constatamos que à aparência foi atribuído mais valor que aos dotes pessoais. Quando estava mal vestido, fora rejeitado e colocado para comer na cozinha, porém, depois que “vestiu uma roupa de gala”, o artilheiro nordestino foi bem recebido por todos ao se apresentar na sala bem trajado, sendo logo convidado para a mesa. Deduz-se, pois, que por estar bem trajado lhe foi então reconhecido o papel de juiz:

João Grilo tomou um banho
Vestiu uma roupa de gala,
Então muito bem vestido
Apresentou-se na sala
Ao ver seu traje tão belo

Houve gente no castelo
Que quase perdia a fala.

E então toda repulsa
Transformou-se de repente
O rei chamou-o pra mesa
Como homem competente
Consigo dizia João:
- Na hora da refeição
Vou ensinar essa gente
(LIMA, 2007, p. 30).

Depois de sentado à mesa e o banquete posto, João Grilo derrama vinho em sua roupa e enche os bolsos de comida. Para justificar esses atos, o “amarelinho” explica ao rei a razão que o motivou a fazer isso:

- Esta mesa tão repleta
De tanta comida boa
Não foi posta mim
Um ente vulgar, atoa
Desde a sobremesa à sopa
Foram postas à minha roupa
E não à minha pessoa!

Os comensais se olharam
O rei pergunta espantado:
- Por que o senhor diz isto
Estando tão bem tratado?
Disse João: - Isto se explica,
Por estar de roupa rica
Não sou mais esmolambado.

- Estando esfarrapado
Ia comer na cozinha,
Mas como troquei de roupa
Como junto da rainha...
Vejo nisto um grande ultraje
Homenageiam meu traje
E não a pessoa minha!
(LIMA, 2007, p. 31 – 32).

Assim, é possível ver que João Grilo reprova certas ideologias sociais, pois refuta um sistema que é movido pelas aparências e contesta que o valor de uma pessoa seja definido pela camada social a que pertença ou por aquilo que veste, pois, como no episódio citado, a homenagem não foi para sua pessoa e sim para seus ricos trajes. É a partir das ações realizadas por Grilo que percebemos a recusa a certos valores dominantes. O nosso pícaro transmite, ao final desse episódio, uma lição de moral que deve ser seguida por todos: “não se pode medir a capacidade intelectual humana por aquilo que se veste, mas os atributos a serem venerados são a sabedoria e a caridade” (NETO, 2007, p. 9).

Assim, o pícaro se mostra como um ser sensato que, depois de ter passado por várias situações, adquire ainda mais sabedoria. A pilhéria e a astúcia são as armas utilizadas pelo pícaro para atacar todos os males feitos pelos poderosos, gerando em cada episódio um tom de humor e de sátira ao mesmo tempo. É através das ações do pícaro que o poeta cordelista revela as qualidades do herói picaresco, apresentando-o como modelo de sabedoria e de gracejo, estereótipo do homem do sertão:

[...] matuto disforme e sujo, mas com inteligência e astúcia capazes de torná-lo vencedor contra os ricos e potentes, apresenta-se como uma caracterização igualmente tradicional, que se liga á figura do herói negativo, sublimador das classes pobres e representante da sua necessidade de desforra no plano da sátira (PELOSO, 1996, p. 147).

Como se vê, o folheto recolhe episódios da cultura oral, facilmente reencontráveis nas histórias de nosso imaginário. É importante salientar que a figura do anti-herói se fazia presente na cultura popular do Brasil. Em *Contos tradicionais do Brasil* (2004), de Luís da Câmara Cascudo, encontramos um conto intitulado *Advinhão, Advinhão*, em que um homem muito sabido é o protagonista, que, por meio de suas artimanhas, descobre quais os ladrões do palácio, e por tal feito ganha muito dinheiro do rei e alcança a riqueza.

Dias depois roubaram a coroa do rei e este prometeu uma riqueza a quem adivinhasse o ladrão. O adivinho reuniu todos os criados numa sala e cobriu um galo com uma toalha. Depois explicou que todos deviam passar a mão nas costas do galo. O ladrão havia de ser denunciado pelo canto do galo. Todos os criados passaram a mão. O adivinho, cada vez que alguém ia meter o braço debaixo da toalha, fazia umas piruetas e dizia, alto:

*Adivinha, adivinhão,
A mão do ladrão!*

Todos acabaram de fazer o serviço e o adivinho mandou que mostrassem a palma da mão. Dois homens estavam com as mãos limpas e os demais sujos de fuligem.

- Prendam estes dois que são os ladrões da coroa!

Os homens foram presos e eram eles mesmos. A coroa foi achada. O adivinho explicou a manobra. O galo estava coberto de tison de panela, emporcalhando a mão de quem lhe tocasse nas costas. Os dois ladrões não quiseram arriscar a sorte e por isso fingiram apenas que o faziam, ficando com as mãos limpas. O rei deu muito dinheiro ao adivinhão e este voltou rico para sua casa. (CASCUDO, 2004, p. 226 – 227).

No cordel, o autor, ao reunir as vitórias de João Grilo, perpetua a vivência desse personagem descontraído e místico do imaginário cultural do povo nordestino. Primo dos pícaros ibéricos, conhecidos popularmente de quengos no Nordeste brasileiro, João Grilo é transposto para o teatro de Ariano Suassuna, evidenciando uma excelente contribuição para a perenidade do herói picaresco e, conseqüentemente, as raízes culturais do Nordeste.

Profundo conhecedor da literatura de cordel, Ariano Suassuna consegue trazer para o *Auto da Compadecida*, um Grilo altamente fidedigno às raízes populares e, deste modo, residualmente às raízes ibéricas. Assim, percebe-se que o autor paraibano bebe das duas fontes ao mesmo tempo, pois, ao recolher episódios de folhetos populares para compor a sua peça, imprimi-lhe o espírito antes existente na tradição do imaginário popular.

4.2. João Grilo no *Auto da Compadecida*.

Foi primeiramente para suas obras teatrais que Ariano transpôs as produções populares do nosso Romanceiro, tratando-as conforme a estética do Movimento Armorial. A partir da reescrita de três folhetos, dois deles escritos por Leandro Gomes de Barros (*O cavalo que defecava dinheiro*; e *O enterro do cachorro*); e *O castigo da soberba*, obra recolhida por Leonardo Mota junto ao cantador Anselmo Vieira de Sousa, o dramaturgo produziu o *Auto da Compadecida* (1955). Ao usar e reproduzir as histórias desses folhetos, Suassuna aproxima o seu teatro da arte popular, e o torna herdeiro de várias tradições. “Foi, portanto, dessa raiz do Romanceiro e dos espetáculos populares do Nordeste que surgiu o *Auto da Compadecida*.” (SUASSUNA, 2008, p. 177).).

Segundo Rubenita Moreira (2007), essas histórias encontram-se *cristalizadas* no *imaginário* da cultura nordestina, conforme podemos observar na passagem seguinte:

Ao utilizar esses episódios na *Compadecida*, Suassuna os classificou como romances populares anônimos do Nordeste, levando-nos a perceber serem histórias cristalizadas na sociedade nordestina. Só posteriormente o dramaturgo toma conhecimento da autoria dos folhetos. [...]

A surpresa de Suassuna ao tomar conhecimento da utilização desses enredos em longínquas épocas demonstra serem histórias cristalizadas e transmitidas *residualmente* para a época atual e o devir (MOREIRA, 2007, p. 123 – 126).

Suassuna recorre a artifícios formais que possibilitam a adaptação da matéria popular para seu teatro. Para ele, o teatro parece o meio primordial para a transposição dessas fontes vindas dos folhetos. Lígia Vassalo, atenta ao fato, afirma: “o texto teatral é escrito com todas as marcas da oralidade próprias do diálogo e da encenação – do mesmo modo que o folheto de cordel guarda todos os traços da oralidade e da voz” (VASSALO, 2000, p.149).

Ariano Suassuna, ao contar as histórias de João Grilo cheias de aventuras, trapaças e espertezas, resgata a imagem dos “quengos” e “amarelinhos” que permeiam nosso Romanceiro Popular Nordestino, filhos do pícaro clássico espanhol. Dessa forma, esse

personagem reinventou-se no novo cenário do imaginário brasileiro transformando-se em um personagem *híbrido*, com características da mentalidade popular nordestina e da mentalidade popular ibérica do Século de Ouro espanhol, uma vez que João Grilo é uma espécie matuta do Lazarillo de Tormes, de Guzmán de Alfarache e Estebanildo Gonzáles, personagens considerados quengos finos da velha Europa. Braulio Tavares, no ensaio *Tradição popular e recriação no “Auto da Compadecida”*, fala sobre a tradição antiga do personagem João Grilo:

João Grilo é claramente uma nova encarnação de Pedro Malazarte, talvez o nosso herói espertalhão mais conhecido, e que na Península Ibérica tinha o nome de Pedro Urdemalas. Outro antepassado ilustre seu é Lazarillo de Tormes, o guia de cego que luta para sobreviver no meio da miséria e da violência, sendo forçado a tornar-se sagaz, trapaceiro e por vezes cruel. Também se relaciona com personagens da Commedia dell’Arte europeia, como o Arlequim: espertalhão, cheio de espírito lúdico (TAVARES, 2005, p. 180).

Escrito em 1955, o *Auto da Compadecida* é uma obra que traz *resíduos* da literatura picaresca espanhola, uma vez que seu personagem principal, João Grilo, encarna perfeitamente o pícaro. Assim como Lázaro, personagem principal da obra *Lazarillo de Tormes*, João Grilo tenta escapar da miséria, por meio da astúcia, realizando ardilosas trapagens em seu favor, com o intuito de ascender socialmente. Esse astuto protagonista também faz parte da gama de personagens picarescos que permeiam nossa arte nordestina, herdeiros dos pícaros da literatura ibérica: o Pedro Quengo do romancelheiro, o Benedito do mamulengo, o Mateus e o Bastião do bumba-meu-boi.

Além de sua estreita relação com essas figuras picarescas, João Grilo, como já exposto, é nitidamente herdeiro de Pedro Malazartes, personagem tradicional da cultura brasileira e um dos heróis espertalhões mais conhecidos em Portugal, e que na Espanha era chamado de Pedro Urdemalas. Sobre as primeiras aparições desse personagem na Península Ibérica, Peloso afirma:

Com uma história secular atrás de si, Malazartes é aquele que realiza “malas artes” e, na identificação ibérica, figura universal que corre a península desde o século XIII quando na Espanha, em certo documento de venda de umas terras, é citado um tal Fran Martin Urdemalas “era de 1280 nonas octobris” (PELOSO, 1996, p. 147 – 147).

Também haveria que incluir na ascendência do protagonista os da Comédia dell’Arte, como o Arlequim, um personagem ardiloso e carregado do espírito burlesco. “Todos são típicos heróis pregadores-de-peças, e suas vítimas tanto podem ser os ladrões e bandidos como os burgueses ricos e autoridades.” (TAVARES, 2005, p.180).

Há que considerarmos que o pícaro também apresenta traços *residuais* de outras épocas, como observado por Lígia Vassalo ao tratar da figura de João Grilo. A autora afirma: “Como arquétipo longínquo situa-se o Marcolfo do anônimo *Dialogus Salomoris et Marcolphi*, texto latino do século XII, em que o *turpissimo rusticus* sempre leva a melhor, armado da autoridade de seus provérbios” (VASSALO, 1993, p. 141). A autora ainda faz alusão a outros personagens vistos também como modelos de pícaros que confirmam uma herança *residual* ainda remota dos anti-heróis suassunianos João Grilo e Cancão. Sobre essa questão, a autora afirma:

Os personagens suassunianos tomados aos folhetos são João Grilo e Cancão. Os dois “amarelinhos” ou “quengos” encarnam o sertanejo esperto e maltrapilho. Estes pícaros fazem parte de um tipo específico de romances de astúcias, largamente difundidos na literatura popular europeia. Seus protótipos são o alemão Til Eulenspiegel e o espanhol Prdeo de Urdemalas, conhecido em Portugal e no Brasil como Pedro Malazartes. Há vários folhetos em que são protagonistas, reforçando a difusão do tema e o sucesso do personagem entre o público popular nordestino (VASSALO, 1993, p. 140).

Na citação, Vassalo faz referência ao pícaro Til Eulenspiegel. Joseph M. Luyten, em seu livro *O que é Literatura Popular*, faz alusão a esse mesmo personagem narrando uma de suas aventuras, como podemos observar na passagem abaixo:

Ninguém pode se esquecer de “Thijl Uilenspiegel”, o herói popular de Flandres – hoje Bélgica. Ele é equivalente, em malandragem, ao nosso Pedro Malasartes – que é o Pedro Urdemalas da Espanha e que, por sua vez, tem origens árabes. Consta-se que Thijl chegou a uma cidadezinha da época e o burgomestre se queixou de que muitos malandros se aproveitam da benevolência local e, fingindo-se doentes, passavam meses no hospital às custas da comunidade. Thijl, fazendo-se passar por médico, percorreu as salas do hospital, em voz alta, ia enumerando as operações e tratamentos que pretendia oferecer aos doentes a partir do dia seguinte. O falso médico foi tão convincente e os tratamentos tão arrepiantes, que na próxima madrugada, boa parte dos pacientes havia fugido. Os outros, que eram doentes mesmo, tinham morrido de medo e, assim, o hospital deixou de dar problemas para a cidade e Thijl Uilenspiegel saiu acariciando um saco de moedas de ouro que havia ganho do burgomestre (LUYTEN, 1992, p. 28).

Neste caso, podemos observar um exemplo de ramanescência. O autor afirma que a personagem Thijl tem raízes mais remotas, ou seja, observamos que tal figura passa por um processo *residual*, ou seja, desde sua origem árabe até transformar-se no pícaro belga, ou alemão. Ainda dentro desse embrião de figuras picarescas, não podemos esquecer os personagens de *Satyricon*, de Petrônio, escrita provavelmente próximo do ano 60 d.C; de Huckleberry Finn, protagonista da obra *As aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain,

publicado em 1884. Tais obras corroboram que a figura do pícaro foi *crystalizada* na literatura e repassada pelas gerações seguintes de forma escrita ou oral.

Uma intervenção particular realizada por Ariano no personagem João Grilo foi dar-lhe um companheiro: Chicó, o mentiroso sonhador. A presença desse elemento estabelece uma diferença com o pícaro espanhol, solitário em suas aventuras, manifestando certo individualismo, sempre com um projeto pessoal.

A remanescência da dupla formada por João Grilo e Chicó, veio do bumba-meu-boi, com os personagens do “Mateus” e do “Bastião”, e também do circo, lembrando figurantes como o “Palhaço” e o “Besta”. Ariano ainda afirma que João Grilo e Chicó se acercam da dupla cervantina formada por Dom Quixote e Sancho Pança, uma vez que, como Dom Quixote, Chicó é um sonhador, e João Grilo é um pícaro, como Sancho Pança. Mas, refletindo bem, Ariano percebeu que:

A diferença entre eles, além da qualidade e grandeza, seria que, no Dom Quixote, o corajoso é o Cavaleiro sonhador, e o covarde é o pícaro popular, enquanto que no Auto da Compadecida, acontece o contrário: João Grilo, o pícaro, é que tem arrancos quixotescos de coragem, e Chicó, o mentiroso sonhador e lírico, é que tem a covardia, tocada de bom senso, de Sancho (SUASSUNA, 2008, p. 182-183).

Podemos também compreender a gênese desses dois personagens importantes da peça a partir de pessoas reais e não só do romanceiro nordestino, como podemos ler nas seguintes palavras de Suassuna:

O personagem João Grilo, do *Auto da compadecida*, foi criado e recriado, portanto, a partir desse mundo estranho e poderoso do romanceiro. Existem nele, ainda, é verdade, reminiscências de duas pessoas que conheci na realidade, um sujeito chamado pela alcunha de “Piolho” e que morava em Tapeorá, e outro, também esperto, astuto e meio mau-caráter, que vivia no Recife – um gazeteiro por sinal chamado João, que mora hoje no Rio de Janeiro e que tinha o apelido de “João Grilo” do Romanceiro, irmão gêmeo de Pedro Malazarte, do Mateus, de Bastião, de Pedro Quengo e de outros graciosos do mundo real, poético e popular do Nordeste (SUASSUNA, 2008, p. 183).

O anti-herói de Suassuna é, na verdade, uma recriação de personagens reais e aquelas recolhidas do mundo do romanceiro nordestino. As características efetivas confirmam-se por conta dos muitos tipos existentes no Nordeste que se aproximam das figuras imaginárias pertencentes ao universo poético e literário da citada região. Nosso anti-herói será sempre representação do homem astuto, mau-caráter, articulando espertezas para tentar sobreviver, irmão de Perdo Malazartes, do Mateus, do Pedro Quengo e do Bastião.

Segundo o próprio autor, o romanceiro popular nordestino foi indispensável para a produção das peças que escreveu, mais expressamente, o *Auto da Compadecida*. Podemos identificar isso, a partir das palavras do próprio Suassuna:

[...] foi somente em 1955, com o *Auto da Compadecida*, que realizei pela primeira vez uma experiência satisfatória de transpor para o Teatro os mitos, o espírito e os personagens dos folhetos e romances, aos quais se devem sempre associar seus irmãos gêmeos, os espetáculos teatrais nordestinos, principalmente o Bumba-meu-boi e o Mamulengo. É que o Romanceiro Popular Nordestino, dentro daquelas características de “Grande Romanceiro do Nordeste Moderno da Língua Portuguesa” que Thiers Martins Moreira com justiça lhe atribui, só se completa com a parte teatral, formada por esses espetáculos, com seus mitos, figuras fabulosas, histórias e personagens tradicionais. A interpretação, a influência mútua existente entre a Literatura de Cordel e o Mamulengo ou o Bumba-meu-boi, por exemplo, é de tal modo evidente, que um exame superficial é bastante para demonstrá-la (SUASSUNA, 2008, p. 177).

Assim, podemos compreender a raiz popular do teatro do escritor paraibano. No seu ensaio intitulado *A Compadecida e o romanceiro nordestino*, ele fala destas raízes e da ligação de sua peça com a origem do teatro antigo da Península Ibérica e também com o imaginário característico do Nordeste:

Anatol Rosenfeld tem, portanto, toda razão, quando nota que, no *Auto da Compadecida*, o que existe de épico vem do Teatro antigo, e não de Brecht ou de seu mestre e precursor católico, Claudel. Anotou ele, ainda, a importância do folclore nordestino para a feitura do *Auto da Compadecida*. O que não disse [...] foi que o Romanceiro e os espetáculos populares nordestinos foram também decisivos para aquelas características que ele anotou no *Auto da Compadecida* – o jogo dirigido ao público e acentuado por um comentador, a cena representando o tribunal celeste e a intervenção Nossa Senhora. Tudo isso, em minha peça, vem do bumba-meu-boi, do Mamulengo, da oralidade dos desafios de Cantadores e mesmo de autos populares religiosos publicados em folhetos, no Nordeste (SUASSUNA, 2008, p. 179).

Guardando proximidades com o cordel, o texto de Suassuna apreende o valor dessa influência, mantendo seu aspecto coletivista, porém com sua marca criativa. Ariano Suassuna sempre afirmou, nas entrevistas concedidas e aulas-espetáculos, que sempre se inspirou nas histórias do Romanceiro popular do Nordeste.

Assim, o autor afirma que “o *Auto da Compadecida* é inteiramente baseado em dois romances e num auto popular, publicados por dois pesquisadores do Romanceiro.” (SUASSUNA, 2008, p. 180). Portanto, ao recolher as histórias da literatura de cordel, os atos da peça remontam à mais antiga tradição ibérica. Ou seja, *resíduos* e *mentalidades* de outras épocas vão estar presentes na produção literária do escritor paraibano. Assim sendo, para corroborar esse aspecto *residual* da obra, é pertinente relacionarmos as histórias dos folhetos,

que serviram de inspiração para a produção da peça, com as ações vividas por João Grilo, tentando demonstrar que a *mentalidade* picaresca presente nos cordéis e em outras épocas é a mesma que permeia as façanhas do nosso herói popular no *Auto da Compadecida*.

Na peça, constata-se que a astúcia de João Grilo desencadeia vários episódios, como o do testamento do cachorro, o do gato que “descome” dinheiro e o da bexiga de sangue, em conjunto com a gaita, instrumento musical milagroso que ao ser tocada seria capaz de ressuscitar os mortos. Tais episódios remontam a duas histórias de cordel, “O enterro do cachorro” e o “Cavalo que defecava dinheiro”.

No primeiro episódio da peça, João Grilo tenta convencer o padre a benzer o cachorro de sua patroa, a mulher do padeiro. Como o padre se nega a abençoar e o cachorro termina morrendo, o padeiro e sua esposa exigem que o padre realize o enterro do animal e que o faça em latim. Porém, bastante decidido, o padre se recusa. João Grilo, ao perceber que o padre não iria mudar de ideia, chama à parte seu patrão, o padeiro, e diz ter bolado um plano para convencer o padre a fazer o enterro. Dada a permissão de seu patrão, João Grilo diz ao clérigo que o cachorro deixou um testamento e que nele lhe deixara dez contos de réis e três para o sacristão, caso rezassem o enterro em latim. Com a aprovação do vigário, tudo acontece de acordo com o planejado. Depois que o bispo descobre, João inventa que o cachorro deixou no testamento quatro contos de réis para o padre e seis para o bispo, evitando qualquer problema. Transcrevemos abaixo o momento da peça em que João Grilo coloca seu plano em ação:

João Grilo: - Esse era um cachorro inteligente. Antes de morrer, olhava para a torre da igreja toda vez que o sino batia. Nesses últimos tempos, já doente pra morrer, botava uns olhos bem comprido pr'os lados daqui, latindo na maior tristeza. Até que meu patrão entendeu, com minha patroa, é claro, que ele queria ser abençoado pelo padre e morrer como cristão. Mas nem assim ele sossegou. Foi preciso que o patrão promettesse que vinha encomendar a bênção e que, no caso dele morrer, teria um enterro em latim. Que em troca do enterro acrescentaria no testamento dele dez contos de réis para o padre e três para o sacristão (SUASSUNA, 2005, p. 48).

Para a criação desse primeiro ato da peça que traz o episódio do testamento do cachorro, Suassuna se baseou no folheto *O enterro do cachorro*, publicado por Leonardo Mota, cuja autoria é indefinida. Evandro Rabelo, pesquisador em cultura popular nordestina, afirma que o referido folheto é um fragmento de outro, intitulado *O dinheiro*, cuja autoria é de Leandro Gomes de Barros (1865-1918). O cordel de Barros trata de um inglês que pretendeu enterrar seu cachorro em latim e, disposto a pagar qualquer valor, suborna o padre para realizar o sepultamento, como podemos observar no fragmento a seguir:

Um inglês tinha um cachorro
 De uma grande estimação
 Morreu o dito cachorro
 E o inglês disse então:
 - mim enterra esse cachorra
 Inda que gaste um milhão.

Foi ao vigário e lhe disse:
 - Morreu cachorra de mim
 E urubu do Brasil
 Não poderá dar-lhe fim...
 - Cachorro deixou dinheiro?
 Perguntou o vigário assim.

Mim quer enterrar cachorra!
 Disse o vigário: - Oh! Inglês
 Você pensa que isto aqui
 É o país de vocês?
 Disse o inglês: - O cachorra
 Gasta tudo desta vez.

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

Coitado! Disse o vigário,
 De que morreu esse pobre?
 Que animal inteligente!
 Que sentimento nobre!
 Antes de partir do mundo
 Fez-me presente do cobre.

Leve-o para o cemitério,
 Que vou o encomendar
 Isto é, traga o dinheiro
 Antes dele se enterrar,
 Estes sufrágios fiados
 É factível não salvar.

E lá chegou o cachorro
 O dinheiro foi na frente,
 Teve momento o enterro,
 Missa de corpo presente,
 Ladainha e seu rancho
 Melhor do que muita gente.

Mandaram dar parte ao bispo
 Que o vigário tinha feito
 O enterro do cachorro,
 Que não era de direito
 O bispo aí falou muito
 Mostrou-se mal satisfeito.

Mandou chamar o vigário
 Pronto, o vigário chegou
 Às ordens, sua excelência...
 O bispo lhe perguntou:

Então que cachorro foi,
Que seu vigário enterrou?

Foi um cachorro importante
Animal de inteligência
Ele antes de morrer
Deixou à vossa excelência
Dois contos de réis em ouro...
Se errei, tenha paciência.

Não foi erro, Sr. Vigário,
Você é um bom pastor
Desculpe eu incomodá-lo
A culpa é do portador,
Um cachorro como este
Já vê que é merecedor.
(BARROS, 2005, p. 5 - 7).

Ao ler o fragmento do folheto de Leandro Gomes de Barros, nota-se que Ariano Suassuna aproveita o cômico, o satírico e o pitoresco que pontificam no episódio. Na peça do escritor paraibano, o inglês é substituído pela mulher e pelo padeiro, representação da burguesia urbana, porém a *mentalidade* burlesca de subornar o padre que está manifesto no episódio do folheto também fica evidente na primeira peripécia de João Grilo, ressaltando seu caráter picaresco. No ensaio *A “Compadecida” e o romanceiro nordestino* (2008), Ariano fala sobre a adaptação do episódio para a peça:

Na nossa versão, o personagem inicial é um inglês, que suborna o Padre e o Bispo para conseguir o enterro, em latim, do seu cachorro. O Sacristão que acrescentei na peça é apenas um desdobramento, inferior pela hierarquia, dos outros dois, de modo que se pode dizer, perfeitamente, que os três personagens – Bispo, Padre e Sacristão – são todos originados do folheto popular citado por Leonardo Mota. Aliás, no *Bumba-meu-boi*, o Padre é também um personagem indispensável, dada sua importância na pequena e fechada sociedade sertaneja. Foi por motivo semelhante que, na peça, substituí o inglês – que não teria sentido numa cidadezinha sertaneja – pelo Padeiro e sua Mulher. Foi um processo de substituição e desdobramento, o que propiciava a aparição de dois personagens ligados à Burguesia urbana das pequenas cidades do Sertão, e ao mesmo tempo uma aproximação com dois personagens do *Bumba-meu-boi*, o “Doutor” e a “Catarina” (SUASSUNA, 2008, p. 180 – 181).

É importante salientar que o episódio não está presente somente no folheto de Leandro Gomes de Barros, mas é encontrado em tempos mais remotos. O professor de literatura hispânica da Universidade da Califórnia, Henrique Martínez López informa que a história do testamento do cachorro provém de um conto popular de origem moura. Sobre a criação do primeiro ato da peça, Ariano expõe:

Os exemplos de “folhetos” seguintes são citados a partir do livro de Leonardo Motta, *Violeiros do Norte*. O primeiro folheto é de Leandro Gomes de Barros, e intitula-se “O enterro do cachorro” – ou, pelo menos, assim, era conhecido.

Leonardo Motta deve ter recolhido essa história na tradição oral, pois não cita sua autoria. Baseei-me nele para escrever o primeiro ato do *Auto da Compadecida*, por isso citei-o, na primeira página do livro, como sendo de autoria anônima. Anos depois, já em 1968, se não me engano, Evandro Rabello, em suas infatigáveis pesquisas, adquiriu um velho folheto de Leandro Gomes de Barros, intitulado “O dinheiro”, mostrando-me então que o “O enterro do cachorro” era um fragmento daquele. [...]

Quando publiquei o *Auto da Compadecida*, Raimundo Magalhães Júnior, em erudito e arguto artigo, chamou atenção para o fato de que essa história que eu julgava anônima e puramente nordestina, já fora usada, numa versão parecida, por Le Sage, no *Gil Blás de Santillana*. Punha ele em dúvida a autoria popular da nossa versão, coisa em que se enganava, como se vê, porque, como agora se sabe, ela é de Leandro Gomes de Barros. Depois, porque, ao observar elementos de erudição, na colocação dos pronomes e em outras coisas do folheto, Raimundo Magalhães Júnior esquecia que os cantadores e poetas populares que inclui elementos primitivos, é certo, mas também elementos herdados da Cultura europeia – inclusive da cultura “cortesã e erudita”, digamos assim.

Por outro lado, quando, depois o *Auto da Compadecida* foi traduzido e encenado na Europa, os professores Jean Girodon e Enrique Martínez López – um, francês, o outro espanhol – mostraram que a história é muito mais antiga do que Le Sage; vem do norte da África, tendo passado à Península Ibérica com os árabes, e sendo muito comum nos fabulários e novelas picarescas ibéricas, assim como, na França, por Rutebeuf. (SUASSUNA, 2007, p. 257 – 261).

A citação é longa, mas deixa claro todo o percurso *residual* e intertextual do conto popular *hibridado* em sua origem. Podemos verificar que este episódio saiu do Norte da África para a Península Ibérica e França, depois, chegou a América, onde *crystalizou-se* na *mentalidade* do povo nordestino ao atualizar-se no *Auto da Compadecida*. Acerca do processo de *crystalização*, o teórico Roberto Pontes afirma em entrevista: “a gente apanha aquele *remanescente dotado de força viva* e constrói uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma. É aí que se dá o processo de *crystalização*.” (PONTES, 2006, p. 9). Dessa forma, podemos afirmar que a história do testamento do cachorro tem raízes mais remotas, no tempo e no espaço. Assim, podemos concluir que houve não apenas uma *residualidade temporal*, mas também *espacial*. Sobre tal afirmação, Elizabeth Martins esclarece:

Temos, assim, o indício de *caráter afrobrasiluso* no *Auto da Compadecida*, bem como a presença da *residualidade espacial*, e não só desta, mas também, da *temporal*, pois o tema foi desenvolvido em África e levado à Península Ibérica nos primórdios da Idade Média, quando do domínio de Espanha e Portugal pelos mouros. (MARTINS, 2000, p. 62).

É importante lembrar que, nesse caso, a presença do *resíduo* aconteceu por meio da transmissão por contato entre os povos, ou seja, pela *hibridação cultural*. Para compreender tal entrecruzamento, de acordo com Roberto Pontes, sistematizador da Teoria da Residualidade,

[...] *hibridação cultural* é a expressão usada para explicar que as culturas não andam cada qual por um caminho, sem contato com as outras. Ou seja, não percorrem veredas que vão numa única direção. São rumos convergentes. São caminhos que se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam. A *hibridação cultural* se nutre do conceito de hibridismo comum à mitologia. Que é um ser híbrido? É aquele composto de materiais de natureza diversa. (PONTES, 2006, p. 5 – 6).

A partir da citação de Roberto Pontes (2006), nos certificamos que, a todo momento, as culturas se entrecruzam. Os tempos e os espaços estão sempre entrando em contato uns com os outros, influenciando-se mutuamente. E na literatura não é diferente, segue o mesmo ritmo, tudo também está interligado. É o que constatamos na recorrência do episódio do testamento do cachorro presente na literatura de vários povos de diferentes locais e em distintos tempos.

Depois de toda a confusão sobre o enterro do cachorro, o segundo ato da peça apresenta o episódio do gato que descome dinheiro. Nessa peripécia, João Grilo arma um ardil, para tirar proveito da situação tentando incluir seu nome também no testamento, e manda Chicó introduzir moedas no “descomedor” do gato. Como havia perdido seu animal de estimação e também porque era gananciosa, João Grilo tenta vender o bichano que descomia dinheiro para sua patroa, a mulher do padeiro. A peripécia foi bem sucedida, pois ao ver o gato descomendo dinheiro, a mulher comprou, de imediato, o raro animal:

João Grilo: - Está aí o gato.
 Mulher: E daí?
 João Grilo: É só tirar o dinheiro.
 Mulher: - Pois tire!
 João Grilo: - Tire aí, Chicó!
 Chicó: Eu não, tire você!
 João Grilo: - Deixe de luxo, Chico, em ciência tudo é natural.
 Chicó: - Pois se é natural, tire.
 João Grilo: - Então tiro. Está aí, cinco tostões que o gato lhe dá de presente.
 Mulher: Muito obrigada, mas se você não se zanga eu quero ver de novo.
 João Grilo: - De novo?
 Mulher: - Vi você passar a mão e sair com o dinheiro, mas agora quero ver é o parto.
 João: - O parto?
 Mulher: - Sim, quero ver o dinheiro sair do gato.
 João Grilo: - Pois então veja.
 Mulher: - Nossa Senhora, é mesmo! João, me arranje esse gato pelo amor de deus!
 João grilo: Arranjar é fácil, agora pelo amor de Deus é que não pode ser, porque sai muito barato. Amor de Deus é coisa que eu tenho, dê ou não lhe dê o gato.
 Mulher: - Quer dizer que não tem jeito eu arranjar esse gato?
 João Grilo: - Tem um jeito e é até fácil!
 Mulher: - Pois diga qual é, João.
 João grilo: - Deixe eu entrar no testamento do cachorro.
 Mulher: - Pois você entra! Por quanto vende o gato?
 João Grilo: - Um conto, está bom?
 Mulher: Está não, está caro.
 João Grilo: - Mas por um gato que descome dinheiro!

Mulher: - Já fiz a conta, vou levar dois mil dias para tirar o preço.
 João Grilo – Mas ele descome mais de uma vez por dia, a senhora não viu?
 Mulher: - Mas ele pode morrer! Só dou quinhentos e, se você não aceitar, será demitido da padaria.
 João Grilo: - Está certo, fica pelos quinhentos
 (SUASSUNA, 2005, p. 78 – 81).

Essa trama se baseia na história do folheto anterior intitulado *História do Cavalo que Defecava Dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros. O cordel narra a história de um compadre pobre – herói sagaz, picaresco e quengo - que engana o compadre rico, o duque, ao vender-lhe um cavalo velho e magro. Porém, ao colocar moedas no cavalo, vende o animal como raridade e riqueza, porque aparentemente o bicho defecava moedas de ouro. O duque, ao comprá-lo, acreditava ter obtido um tesouro:

Disse o pobre à mulher:
 - Como havemos de passar?
 O cavalo é magro e velho
 Não pode mais trabalhar...
 Vamos inventar um “quengo”
 Pra ver se o querem comprar.

Foi na venda de lá trouxe
 Três moedas de cruzado
 Sem dizer nada a ninguém
 Para não ser censurado
 No fiofó do cavalo
 Foi o dinheiro guardado.

Do fiofó do cavalo
 Ele fez um mealheiro...
 Saiu dizendo: - Sou rico!
 Inda mais que um fazendeiro,
 Porque possui um cavalo
 Que só defeca dinheiro.

Quando o duque velho soube
 Que ele tinha esse cavalo
 Disse pra velha duquesa:
 - Amanhã vou visitá-lo
 Se o animal for assim
 Faço o jeito de comprá-lo!
 (BARROS, 2013, p. 1 – 2).

Na peça, porém, Suassuna substituiu o cavalo por um gato, certamente para facilitar a encenação. O compadre pobre da história do folheto passa a ser, na peça de Suassuna, João Grilo, o empregado desvalido da padaria, sagaz e malicioso, que também, com a mesma *mentalidade* picaresca, soube enganar sua patroa. Desse folheto Suassuna recolhe dois motivos para retrabalhar no *Auto da Compadecida*, pois nele o compadre pobre engana duas vezes o duque. Depois de descobrir a mentira sobre o cavalo, o compadre rico é iludido mais

uma vez ao comprar uma rabeça dita milagrosa. Encontramos ambos os episódios encontramos na segunda parte da peça. Explicando o aproveitamento da tradição, Suassuna também revela como se deu a criação do segundo ato de sua obra teatral:

O segundo ato da peça é baseado na *História do Cavalo que Defecava Dinheiro*, também citado por Leonardo Mota em *Violeiros do Norte*. Nesse folheto, um Duque tem um “compadre pobre” que é um típico “herói sagaz”, um pícaro, um “quengo”, como se diz, no Nordeste e no romanceiro, das pessoas astutas, “de quengo fino” e muito juízo para enrolar os outros. [...]

Aliás, “bicho de quengo passado” é como o autor anônimo do folheto classifica o “Compadre Pobre” do Duque. Na história, o “Compadre Pobre” enfia umas moedas no fiofó do cavalo, convence todo mundo de que ele caga dinheiro, e é assim que o vende por uma fortuna ao velho Duque, interesseiro e cruel. Quando este, descobrindo tudo, vem reclamar a trapaça, o Compadre coloca uma borrachinha cheia de sangue no peito de sua mulher, dá-lhe uma facada, ressuscitando-a ao som de uma rabeça, diante do Duque embasbacado. O Duque, sempre interesseiro, compra a rabequinha por outra fortuna, vai para casa e, lá, termina matando sua mulher, certo de ressuscitá-la pelo poder milagroso da rabeça. (SUASSUNA, 2008, p. 181 – 182).

Conforme exposto no comentário de Suassuna, o terceiro episódio de peripécias de João Grilo é o da bexiga de sangue juntamente com o do instrumento musical milagroso. O padeiro descobre a mentira sobre o gato e volta à igreja para brigar com João Grilo, onde, neste momento, estavam todos reunidos. Ouvem-se gritos e tiros do lado de fora, pois tinha chegado à cidade o cangaceiro Severino. Ele entra na igreja, rouba o dinheiro e mata o bispo, o padre, o sacristão, o padeiro e a mulher. Na hora de matar João, o amarelinho tenta escapar da morte presenteando Severino com uma gaita milagrosa que teria o poder de ressuscitar os mortos. Para que Severino acreditasse naquela façanha, João Grilo dá uma facada na barriga de Chicó, na realidade, na bexiga com sangue que havia preparado sob combinação prévia com o amigo trapaceiro. A pedido de João Grilo, Chicó cai, fingindo-se de morto, João Grilo começa a tocar a gaita e, logo em seguida, Chicó começa a se levantar, dançando ao ritmo da música tocada na gaita milagrosa. Severino, então, ordena a seu capanga que lhe dê um tiro para que possa encontrar-se com Padre Cícero no céu e depois voltar. O capanga, obedecendo a Severino, atira, e, logo depois, toca a gaiata, mas nada acontece.

Como dito anteriormente, tal episódio foi retirado do mesmo folheto em que Ariano se inspirou para criar a segunda peripécia de João Grilo, a *História do Cavalo que Defecava Dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros. No texto do folheto, o compadre rico, ao descobrir a farsa do cavado que supostamente defecava dinheiro, vai reclamar ao compadre pobre, e este arma outro plano para enganá-lo:

Aí o velho zangou-se
 Começou logo a falar:
 - Como é que meu compadre
 Se atreve a me enganar?
 Eu quero ver amanhã
 O que ele vai me contar.

Porém, o compadre pobre,
 (Bicho do quengo lixado)
 Fez depressa outro plano
 Inda mais bem arranjado
 Esperando o velho duque
 Quando viesse zangado...

O pobre foi na farmácia,
 Comprou uma borrachinha,
 Depois mandou encher ela
 Com sangue de uma galinha
 E sempre olhando a estrada
 Pra ver se o velho vinha.

Disse o pobre à mulher:
 - Faça o trabalho direito
 Pegue esta borrachinha
 Amarre em cima do peito
 Para o velho não saber,
 Como o trabalho foi feito!

Quando o velho aparecer
 Na volta daquela estrada,
 Você começa a falar
 Eu grito: - Oh, mulher danada!
 Quando ele estiver bem perto,
 Eu lhe dou uma facada.

Porém eu dou-lhe a facada
 Em cima da borrachinha
 E você fica lavada
 Como o sangue da galinha
 Eu grito: - Arre danada!
 Nunca mais comes farinha!

Quando ele ver você morta
 Parte para me prender,
 Então eu digo para ele:
 - Eu dou jeito ela viver,
 O remédio tenho aqui,
 Faço para o senhor ver!

- Eu vou buscar a rabeça,
 Começo logo a tocar,
 Você então se remexa
 Como quem vai melhorar...
 Com pouco diz: - Estou boa!
 Já posso me levantar.
 (BARROS, 2013, p. 5 – 6).

Igual ao episódio do testamento do cachorro, que carrega marcas *residuais*, o da bexiga de sangue também remonta a outras culturas e outras épocas anteriores, assinalando

que tal episódio também apresenta traços *remanescentes*. A partir da afirmação de Ariano Suassuna, podemos constatar a ocorrência do episódio da bexiga de sangue em outras literaturas:

Sucedeu, aqui também, um caso parecido como o do folheto anterior. Eu julgava a história da borrachinha de sangue – transformada, por mim, no Auto da Compadecida, na da bexiga do cachorro – puramente nordestina. Quando a peça foi montada na Espanha, o escritor Pedro Laín Entralgo, da Real Academia Espanhola, escreveu um artigo dizendo entre outras coisas a respeito do meu auto: “Não é só gilvicentismo que existe nele; é, também, num sentido mais amplo e muito profundo do termo, cervantismo.” Fiquei sem saber exatamente a que se referia o ilustre espanhol, com tanta honra para mim. Até que um dia um amigo meu, o Professor Murilo Guimarães, me presenteou um livro de Thomas Mann, uma espécie de diário, no qual havia as notas tomadas pelo escritor alemão durante a leitura do *Dom Quixote*. Quando chega o episódio das bodas de Camacho – capítulo de Cervantes – aparece uma história muito parecida com a da borrachinha. Thomas Mann diz que, lendo tal capítulo do Dom Quixote, teve a impressão de história já conhecida. Ora, era a primeira vez que ele lia o livro de Cervantes. Então, forçando a memória, recordou-se de que a história já estava na antiquíssima novela de Apuleio, *O asno de ouro*. O que, aliás – digo agora-, não é de estranhar, uma vez que O asno de ouro e o Satíricon – assim como os contos de Boccaccio - além de povoados de contos e lendas orais populares do Norte da África e das penínsulas mediterrâneas, estão nas vertentes da novela picaresca ibérica, uma das fontes em que bebeu Cervantes para fazer o *Dom Quixote* (SUASSUNA, 2007, p. 276 – 277).

Conforme o comentário do romancista alemão Thomas Mann (1875 – 1955), constatamos que o episódio da bexiga de sangue apresenta marcas *residuais* ainda bem remotas, pois está também em Apuleio nascido por volta do ano 125 a.C. Assim, podemos notar a força que tem a tradição, esse imenso caldeirão de histórias, temas e motivos, ao qual todos recorrem.

Com relação *As bodas de Camacho*, o episódio se acha nos capítulos XIX, XX e XXI da segunda parte de Dom Quixote, de Miguel de Cervantes. O trecho começa no final do capítulo XIX, quando Quixote e Sancho se encontram com um grupo de aldeãos e de estudantes. Dom Quixote pergunta sobre o barulho que escuta vindo de longe. Os estudantes respondem que são as bodas do rico Camacho com uma bela aldeã chamada Quitéria. Neste mesmo capítulo, já é mencionado o nome de Basílio, o pastor pobre que é apaixonado por Quitéria e foi abandonado por esta porque seu pai não queria vê-la casada com um pobretão. O capítulo XX trata de todos os preparativos das bodas de Camacho, o rico, e das adversidades de Basílio, o pobre. No capítulo XXI, as bodas de Camacho prosseguem. Neste capítulo, é narrado o engano e a burla de Basílio que interrompe a cerimônia e finge tirar sua vida para conseguir a mão de Quitéria. Basílio, supostamente ferido, pede a Quitéria que se case com ele antes de morrer e que, depois de viúva, Camacho poderá desposá-la. Aceito o acordo por Camacho, o padre os casa e os abençoa. Logo em seguida, Basílio se recupera e

todos começam a gritar: “Milagre, milagre” (CERVANTES, 2010, p. 579). O recém-casado declara: “Não ‘milagre, milagre’, mas sim sagacidade, sagacidade” (CERVANTES, 2010, p. 579). O padre, espantado, procura o ferimento no corpo de Basílio e percebe que o cutelo atinge um tubo oco de ferro cheio de sangue, preparado pelo pastor anteriormente.

Logo vemos que tudo está interligado. A rica peça de Ariano Suassuna encontra diversas aproximações com inúmeras histórias já narradas que vão passando de uma época para outra, permanecendo no imaginário coletivo. Assim, Ariano as utiliza e as transforma, dando-lhe nova versão. O mesmo ocorre com todos os artistas que recorrem à tradição, uma vez que “trazem a contribuição de seu talento individual, mas cada um vê a si próprio como apenas um a mais na linhagem de pessoas que contam e recontam as mesmas histórias, pintam e repintam as mesmas cenas, cantam e recantam os mesmos versos.” (TAVARES, 2005, p. 177). Desse modo, verificamos que os episódios recolhidos por Ariano Suassuna são histórias já *cristalizadas* e transmitidas *residualmente* de uma época para outra.

O terceiro e último ato, o do julgamento celeste, está baseado em um auto popular chamado *O castigo da soberba*, recolhido por Leonardo Mota e intitulado por Rodrigues de Carvalho *A peleja da Alma*, cujo autor é o cantador paraibano Silvino Pirauá Lima. De acordo com as palavras do próprio autor na epígrafe, a fonte utilizada para a produção do terceiro ato da peça é *O castigo da soberba*, de Anselmo Vieira de Sousa. Todavia, o folheto *A peleja da alma* apresenta assunto semelhante ao episódio que encontramos no *Auto da Compadecida*: o julgamento de um homem de 31 anos, cuja alma é condenada ao inferno. Porém, antes de seguir os vários Diabos, a alma pede a intercessão de Maria e é salva.

Conforme exposto anteriormente, o folheto *O castigo da soberba* (1953) serviu de fonte para a produção de episódio do julgamento na peça. Um fragmento do folheto é apresentado como epígrafe do *Auto da Compadecida*, conforme transcrevemos abaixo:

Diabo: Lá vem a compadecida!
Mulher em tudo se mete!

Maria: Meu filho, perdoe esta alma,
Tenha dela compaixão!
Não se perdoando essa alma,
Faz-se é dar mais gosto ao cão:
Por isto absolva ela,
Lançai a vossa benção.

Jesus: Pois minha mãe leve a alma,
Leve em sua proteção,
Diga às outras que a recebam,
Façam com ela união.
Fica feio o seu pedido,

Dou a ela a salvação.

Sobre este episódio Martins afirma:

Quanto a Cristo e à Virgem Maria, personagens do auto, ou melhor, Manuel e a Compadecida, estes são tirados da tradição eclesial e, principalmente, do culto mariano, *residualidade* oriunda da Idade Média, retomada no período arcádico e ainda durante o Romantismo (MARTINS, 2000, p. 66-64).

O que pode acontecer é que esta história, igual aos outros episódios que compõem a peça, também pode ser de origem moura ou ibérica, com suas raízes fincadas em uma tradição antiga. Ao colocar o fragmento do folheto como epígrafe da obra, Ariano o identifica como sendo de autoria anônima, porém conhecia a história do folheto, fato que confirma estarem elas *cristalizadas* na memória do povo.

Portanto, podemos confirmar que Suassuna conseguiu transpor para o *Auto da Compadecida* a tradição picaresca nordestina, uma vez que trouxe para sua obra as picardias de um anti-herói vindo do universo popular do nosso romanceiro, cujas histórias serviram de fontes para a criação da peça.

A autora Ligia Vassalo, estudiosa do texto suassuniano, acentua a presença do pícaro, nesse mundo popular dos folhetos, quando afirma que “avulta o ‘amarelinho’ em suas múltiplas visagens: João Grilo, Cancão, Benedito, Tirateima, com toda a sua bagagem de tradição cultural que representa.” (VASSALO, 1993, p. 37-38). Dessa forma, a tradição picaresca no Nordeste também está presente no romanceiro popular, no qual essa caracterização aparece espontaneamente.

Como vimos anteriormente, a peça é repleta de peripécias realizadas por João Grilo. Com bastante desenvoltura, ele arma todas as suas trapaças e calcula como deverá ser o fim delas, e é dessa maneira que o protagonista tenta resistir aos maus tratos impostos pelos patrões e à fome. Lázaro, protagonista da obra *Lazarillo de Tormes*, apresenta-se dentro dessa mesma condição, pois também vai depender da astúcia e da própria sagacidade para escapar das injustiças de seus amos e da fome que o acompanhará constantemente.

Nas obras picarescas, o tema da fome é um elemento bastante importante para o desenrolar das tramas e das ações dos pícaros. Sobre tal aspecto Maravall afirma que:

[...] o papel da fome é um fator integrante da figura humana do pícaro, da situação em que se veio a encontrar na sociedade em que vive, do entorno ameaçador que o acompanha em sua existência, do desdobramento de suas faculdades e do

desenvolvimento de suas ações. [...] a fome aguça a inteligência, desperta a capacidade intelectual¹⁶ (MARAVALL, 1986, p. 81). (tradução nossa)

A fome, portanto, parece ser a força motriz que leva o pícaro a usar seu intelecto e a arquitetar planos para safar-se das situações mais problemáticas.

Nos três primeiros tratados, o objetivo básico de Lázaro é saciar sua fome, com a finalidade de sobreviver. O cego, seu primeiro amo, não lhe dava de comer e, assim, tinha que usar da astúcia para conseguir comida, embora o cego sempre descobrisse suas picardias. Lázaro, muitas vezes, teve que roubar pão e linguiça do saco que o cego sempre levava consigo. Assim, o astuto personagem sempre que estava com fome abria um buraco na bolsa de seu amo e tirava alguns pedaços de pão ou de linguiça. Para que o cego não percebesse tal burla, Lázaro tornava a costurar, como podemos observar na passagem abaixo:

Trazia ele o pão e todas as outras coisas num farnel de pano, que fechava pela boca por meio de uma argola de ferro com cadeado e chave. Era tão vigilante ao colocar as coisas ali dentro e tirá-las, contando tudo tão minuciosamente, que ninguém conseguiria tomar-lhe sequer uma migalha. Eu comia aquela miséria que ele me dava em menos de duas bocadas. Depois, que ele fechava o cadeado e se descuidava, pensando que eu estava distraído com outras coisas, eu descosturava o farnel por um dos lados, que depois voltava a costurar, e roubava não apenas pão, mas também bons pedaços de torresmo e linguiça. Dessa forma, aguardava a ocasião apropriada, não para repetir o feito, mas para aliviar o diabo da fome que o maldito cego me impunha (ANÔNIMO, 2005, p. 41).

Outra vez, teve que arquitetar um plano para conseguir beber o vinho que estava na jarra do cego. Depois de ter fracassado seu primeiro projeto de tomá-lo às escondidas com uma palha, Lázaro faz um buraco no jarro e tapa-o com um pouco de cera. Toda vez que o cego vai beber o vinho, ele se enfia entre as pernas do cego com o calor, faz derreter a cera e aproveita para beber na arquetada fonte do fundo do jarro. Tal episódio podemos constatar na passagem transcrita abaixo:

Eu, que já estava acostumado ao vinho, morria por ele e, vendo que o artifício da palha de centeio já não servia, decidi fazer no fundo do jarro um buraquinho muito discreto, que tapava delicadamente com uma fina camada de cera. Na hora de comer, fingindo sentir frio, metia-me entre as pernas do triste cego, para me aquecer junto ao pequeno fogo que tínhamos. O calor logo derretia a cera, que não era muito, e a fontezinha começava a destilar o vinho em minha boca, que eu abria de tal maneira que nenhuma gota se perdia. Quando o pobre ia beber, não encontrava nada; espantava-se, maldizia-se praguejava contra o jarro e o vinho, sem entender o que acontecia. (ANÔNIMO, 2005, p. 43 – 45).

¹⁶ [...] el papel del hambre es un factor integrante de la figura humana del pícaro, de la situación en que se ha venido a encontrar en la sociedad en que vive, del entorno amenazador que le acompaña en su existencia, del despliegue de sus facultades y del desarrollo de sus acciones. [...] el hambre aguza el ingenio, despierta la capacidad intelectual.

Por este estratagema dramático, podemos deduzir que a fome ativa a inteligência e as artimanhas do protagonista na tentativa de saciá-la. É com o cego que Lázaro desperta para enfrentar a vida. Ao sair de Salamanca, o cego pede para Lázaro encostar sua cabeça próximo a um touro de pedra com o intuito de escutar um ruído. Lázaro segue a ordem do cego e este empurra-o contra o touro, dando uma enorme cabeçada na estátua. Apesar da crueldade do cego, esse momento faz com que Lázaro reflita: “O que ele diz é verdade. Devo abrir bem os olhos e ficar esperto, pois sou sozinho e tenho que aprender a cuidar de mim” (ANÔNIMO, 2005, p. 37). É com este amo, que ele desperta de um estado de inocência para o de sagacidade. Lázaro toma consciência de que só pode contar consigo mesmo, tendo que avivar a inteligência.

Decorrente dos maus tratos sofridos pelo cego, Lázaro, antes de deixá-lo, decide vingar-se. Lázaro aproveita o momento que o cego tem que atravessar um córrego alargado pela chuva. Assim, chegando perto de um poste, Lázaro pede ao cego que pule para a outra margem. O cego, quando pula, choca-se com o poste, de tal modo que a vingança concretiza-se. Podemos observar que tal vingança assemelha-se com a peripécia feita pelo cego, quando empurrado contra o touro de pedra. Depois disso, Lázaro vai embora em busca de outro amo. Tal vingança pode ser verificada na passagem transcrita abaixo:

- Ponha-me no lugar exato e pule você o arroio.
 Eu o posicionei bem diante do pilar; dei um salto, protegi-me atrás do poste, como quem espera a investida de um touro, e gritei:
 - Agora! Salte tudo o que puder, para alcançar o lado de cá.
 Nem bem havia acabado de falar, balançou-se o pobre cego como um bode e, com toda sua força, dando um passo atrás para ter mais impulso, avançou. Deu com a cabeça no poste, que soou tão forte como se fosse uma imensa abóbora, e caiu para trás meio morto, com a cabeça rachada. (ANÔNIMO, 2005, p. 63 – 65).

Outro passo em que constatamos a *mentalidade* picaresca na obra é quando Lázaro, agora com outro amo, o clérigo, servindo-se da perspicácia, articula para roubar pão do caixote que está trancado com cadeado. Conseguindo uma chave que abrisse tal cadeado com um ferreiro que passava oferecendo serviços e vendo que o caixote já era velho e cheio de buracos, inventa para seu amo que ratos estavam roendo os pães. Para ilustrar dito episódio, também transcrevemos a passagem do livro:

[...] Mas o próprio Deus, que socorre os aflitos, vendo-me em tal aperto, trouxe-me a memória um pequeno remédio, e foi que, pensando, eu disse para mim mesmo:
 “Esta arca é velha, grande e carcomida em algumas partes. Mesmo que os buracos sejam pequenos, pode-se pensar que ratos, entrando por eles, roam este pão. Tirá-lo

inteiro não é conveniente, porque sentirá sua falta aquele que em tanta falta me faz viver. Isto é conveniente.”

E ponho-me a esmigalhar o pão sobre umas toalhas baratas que encontrei por ali, pego um e deixo outro, de forma que de três ou quatro tirei umas migalhas. Depois, como quem toma um comprimido, comi as migalhas e me consolei um pouco. Mas ele, ao abrir a arca para comer, viu o estrago e, sem dúvida, acreditou ser obras de ratos, porque tudo estava parecido com o que eles costumam fazer (ANÔNIMO, 2005, p. 79).

Podemos notar que, a cada empecilho imposto pelo cego e pelo clérigo, acende a malícia do pícaro para enganá-los e, assim, este consegue se alimentar.

Lázaro de Tormes teve vários amos. Como vimos, o primeiro deles foi o cego, que, por meio de muitas maldades, foi quem o ajudou a avivar sua agudeza. Depois, o clérigo. Durante o tempo em que esteve com este amo, Lázaro passou dias de muita fome, pois mesmo pertencendo à Igreja, mostrou-se mesquinho e miserável. O próximo foi o escudeiro com quem, em muitos momentos, compartilhou a fome e com quem dividia o pouco de comida que conseguia, pedindo esmola na rua. Os próximos foram um frade, um buleiro, um capelão, um aguazil e, por último, o Arcipreste de Sant Salvador, quando conseguiu casar com uma criada e alcançar um bom status social. Durante o tempo que viveu com todos eles, teve que utilizar diversas artimanhas para sobreviver e safar-se da miséria que lhe era imposta, tendo que roubar pão, vinho e pedaços de linguças para matar sua fome.

Assim, nas páginas do *Lazarillo de Tormes*, o leitor ri das várias peripécias realizadas por Lázaro, e é a partir desse espírito burlesco que transparece o verdadeiro pícaro. E é precisamente esse *resíduo* que observamos no personagem de João Grilo. É com os olhos postos na primeira obra considerada picaresca que encontramos *residualidade* ao aproximá-la do *Auto da Compadecida*.

É com as aventuras e as piedosas situações pelas quais Lázaro e João Grilo passam que o gênio de ambos é aguçado. É na escola da vida que os dois pícaros acentuam a inteligência e a esperteza. Assim também acontece na obra espanhola, cuja progressão narrativa acontece a partir das aventuras de Lázaro. É também por meio das espertezas de João Grilo que transcorrem as facécias fundamentais para o desenvolvimento do *Auto da Compadecida*, como o do episódio do testamento do cachorro; a venda do gato que descome dinheiro, enganando a patroa; a farsa da bexiga de sangue, juntamente com a do instrumento musical milagroso. Por último, no episódio do julgamento celeste, João, por meio do discurso arduo e da ajuda da Compadecida, consegue livrar-se da morte e voltar à terra. Assim, vimos que ele articula todas as trapaças e com elas causa diversas desordens. Por meio dessas peripécias, comprovamos o caráter e a *mentalidade* picarescos presentes na obra.

É a partir das ações de João Grilo que devemos considerá-lo um anti-herói, assim como Lázaro, que, carente de ética, incorpora o engano e a trapaça, principais armas de sobrevivência, na tentativa de ascender socialmente. Concluimos que tanto Lázaro quanto João Grilo criam situações com o objetivo de trapacear alguém. Tais ações não são limitadas a regras que definem o que é certo ou errado:

[...] a anti-honra picaresca pressupõe, entendido literalmente, um afã desmedido de saltar as rígidas barreiras sócio-morais da época, um anseio evidente de burlar as exigências do rigoroso código de honra, em defesa, sempre da independência humana, da liberdade do homem. E é que, a marginalização social que define o pícaro, este não está obrigado a seguir mais regras que a que seu livre arbítrio¹⁷ (REY HAZAS, 1990, p. 17 – 18). (tradução nossa)

Assim como aconteceu com Lázaro, o mundo adverso e a fome foram fatores fundamentais que definiram o caráter picaresco de João Grilo. Em um sertão marcado pela seca, a fome foi uma constante na vida do pícaro nordestino. A esperteza evolui diante de um mundo que se mostra inimigo, por isso João Grilo aguçou a astúcia para criar as diversas situações.

João Grilo mostra-se delinquente, faceta também dos pícaros, uma vez que estes cometem desde pequenos delitos até assassinatos. Assim como Buscón, da obra *El Buscón*, de Quevedo, que participa de um assassinato, João Grilo é o autor da morte do Cangaceiro, o comparsa de Severino. Na passagem do Auto em que pede a Chicó para soltar o Cangaceiro, João Grilo logo em seguida fala: “Eu não lhe disse que soltasse, homem? Na primeira visagem que eu fiz na frente dele, meti-lhe a faca na barriga!” (SUASSUNA, 2005, p. 110).

Igual a Lázaro, João Grilo vive em más companhias, como a de seus patrões e até mesmo a de Chicó, que mente ao contar histórias fantasiosas. Lázaro também encontra amos mesquinhos que lhe oferecem maus exemplos e lhe dão maus conselhos. Dessa forma, eles descobrem um mundo corrompido e desmoralizado, aproveitando também para realizar seus delitos. Sobre tal aspecto, Rey Hazas afirma que:

[...] o pícaro descreve um mundo de maldade, de injustiça, e perversidade, com o fim de desculpar suas próprias ações imorais, mediante o curioso sistema de acusar

¹⁷ [...] el antihonor picaresco presupone, entendido literalmente, un afán desmedido de saltar las rígidas barreras sociomorales de la época, un anhelo evidente de burlar las exigencias del riguroso código del honor, en defensa, siempre, de la independencia humana, de la libertad del hombre. Y es que, la marginalización social que define el pícaro, éste no está obligado a seguir más regla que la que su libre albedrío.

delas aos demais. Limita-se a fazer o que faz todo mundo¹⁸ (REY HAZAS, 1990, p. 26). (tradução nossa)

Através das artimanhas de João Grilo que denuncia os vícios e as mazelas da sociedade. Portanto, como os escritores do romance picaresco, Suassuna consegue transpor para sua peça uma crítica-social, através da sátira e da comicidade. Desse modo, a obra aludida possui os três elementos que segundo Mario González o romance picaresco deve ter: “o anti-herói denominado pícaro, seu projeto de ascensão social pela trapaça e a sátira social traçada na narração desse percurso.” (GONZÁLEZ, 1994, p.18).

Sendo resultado de um processo residual, a *remanescência* da *mentalidade* picaresca na obra de Ariano Suassuna, constitui-se um *resíduo* vivo, revigorado ao longo dos séculos e de extrema significância na expressão da literatura popular. Ressalte-se que o espírito burlesco que alimentou várias histórias antigas ainda nutre as narrativas do nosso tempo. É evidente que não se trata de um elemento arcaico, mas de uma essência que permaneceu, *residualmente*, até nossos tempos, não da mesma forma, mas com uma nova roupagem, um novo aspecto, dentro de outro contexto sócio-histórico.

Ao promover o diálogo de sua obra com os folhetos de cordel, Suassuna transmite por meio dela o mesmo sabor popular que a picaresca espanhola também transmite. Esse diálogo que tanto o teatro suassuniano como a picaresca espanhola mantêm com a tradição popular reforça ainda mais as ligações *residuais* entre eles, provando ser a sua literatura filha da literatura popular nordestina e neta da ibérica.

Além de pertencer aos personagens que encarnam o espírito picaresco presentes na nossa arte popular, João Grilo faz parte dos vários tipos regionais existentes na sociedade em que vive. Ele é uma figura típica do sertão nordestino, representa bem um personagem local, o tipo “sertanejo” astucioso, que tenta sobreviver na precária situação social que lhe é imposta. Igual ao pícaro espanhol, ele “é testemunha de uma realidade e já não mais o protagonista narrado dentro de uma história inverossímil” (GONZÁLEZ, 1994, p. 265), como os personagens dos livros de cavalaria.

A configuração do personagem é um elemento satírico-social presente no *Auto da Compadecida*, conferindo a esta um caráter mais realista. Dessa forma, seria prudente afirmar que o pícaro literário, espanhol ou brasileiro, é uma projeção de um indivíduo que pode ser

¹⁸ [...] el pícaro describe un mundo de maldad, de injusticia, y perversidad, con el fin de excusar sus propias faltas, sus propias acciones inmorales, mediante el curioso sistema de acusar de ellas a los demás. Se limita a hacer lo que hace todo el mundo.

caracterizado como um pícaro social, uma vez que ele representa o modo de ser e de viver do indivíduo que reclama um lugar de destaque na sociedade.

Em *Lazarillo de Tormes*, por exemplo, Lázaro é guia de um cego. Essa prática fazia parte da realidade cotidiana da Espanha naquela época: O cego que vagava por ruas e praças na companhia de um moço, rezando orações em troca de uma esmola (outros ganhavam com copla e “pliegos sueltos), era comuníssimo na Espanha de antes¹⁹” (RICO, 2008, p. 84-85) (tradução nossa).

Para aclarar a aproximação do romance picaresco com a realidade e a literatura brasileiras, Mario González afirma que:

Inicia-se no Brasil o desenvolvimento de um processo análogo ao acontecido na Espanha dos Ásturias: provindo da tradição folclórica e correspondendo a uma atmosfera cômica e popular do seu tempo, um tipo anti-heróico identificável na sociedade ingressa na literatura. (GONZÁLEZ, 1994, p. 286).

Como o Lázaro do romance espanhol, João Grilo faz parte do povo sofredor, oprimido pela dura sociedade que marginaliza o homem simples e pobre. É vítima do descaso, do abandono, da alienação das classes abastadas com relação à dura realidade dos humildes. Muitos “Lázaros” viveram na sociedade decadente espanhola dos séculos XVI e XVII, como também muitos “Joões Grilos” existiram e ainda existem no sertão nordestino brasileiro. Essa figura picaresca vive dentro do cotidiano do homem camponês que usa da sua argúcia e inteligência para driblar as precárias condições de vida na caatinga, sobrevivendo às mais adversas situações, em tentativas constantes de ascender socialmente, mesmo sendo isso muito difícil.

¹⁹ “el ciego que vagaba por calles e plazas, en compañía de un mozo, rezando oraciones a cambio de una limosna (otros ganaban con coplas y pliegos sueltos) era comunísimo en la España de ayer”.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A mentalidade picaresca de João Grilo remonta ao Século de Ouro espanhol, ou mesmo a tempos mais remotos, como na obra *Satyricon*, de Petrônio, escrita ainda no século I. Transferindo a concepção dessa *mentalidade* picaresca para o imaginário do sertão nordestino, encontramos personagens criados dentro da literatura de cordel que encarnam o mesmo espírito picaresco, como Pedro Malazartes e Cancão de Fogo. Nessa mesma tradição está inserido João Grilo. A *mentalidade* picaresca ibérica que encontramos na obra de Ariano Suassuna apresenta-se, no entanto, hodiernamente, de forma remanescente, *residual*.

João Grilo, à semelhança dos pícaros espanhóis, usa da astúcia, da esperteza, para se safar das circunstâncias impostas pela vida e arquitetava diversas situações para se dar bem. Por meio de suas ações, evidencia ter o mesmo espírito arguto que animava Lázaro. Este, para conseguir matar a fome, armava ardilosos estratagemas contra seus amos, tentando ludibriá-los para obter pão, linguiças e pedaços de torresmos. Aquele realizava trapagens contra seus patrões e contra todos que estavam a sua volta para conseguir dinheiro, como a venda do gato que descomia moedas.

A presença desse *resíduo* na nossa literatura acontece por ela ser herdeira de um processo cultural pelo qual passaram as culturas brasileira e ibérica. A tradição picaresca espanhola dos séculos XVI e XVII não deixou esses traços residuais na cultura e na literatura nordestina por mero acaso do destino. Como afirma a Teoria da *Residualidade*, foi por conta da *hibridação* entre essas culturas que substanciou-se a presença da mentalidade picaresca na obra de Ariano Suassuna. Essa *hibridação cultural* proporcionou a existência de tipos astuciosos, espertos, no meio de nosso povo, que vieram depois figurar nos causos, histórias de tradição oral, nos cordéis e, por fim, em obras de cunho erudito.

Foi o contato entre esses povos, como também outros que por cá estiveram, que proporcionou a remanescente dessa *mentalidade* do imaginário popular ibérico nas terras nordestinas brasileiras. Ora, a transmissão de aspectos culturais entre povos está presente na história do Brasil desde que aqui acostaram as primeiras caravelas.

O imaginário nordestino é formado pela cultura de vários povos, todos eles serviram para dar à *mentalidade* picaresca ibérica um novo aspecto. Desde o Século de Ouro espanhol, essa *mentalidade* atravessou os séculos e foi se adequando às novas situações culturais, manifestando-se *residualmente* em cada novo período histórico e social, moldando-se às condições de cada povo ao qual se uniu. Assim, o pícaro encontrado no Nordeste guarda a *mentalidade* do pícaro ibérico. No comportamento dos amarelinhos astuciosos do sertão ainda

há a essência daquela *mentalidade*, porém sob nova feição, ou seja, ela passou por um processo de *cristalização*. Não se trata de um elemento arcaico, resgatado de um tempo longínquo, que não encontra sentido na atualidade, mas de algo revigorado, dotado de extrema vivacidade na nossa cultura e literatura.

A *mentalidade* picaresca não só integrou-se à cultura do povo nordestino, contribuindo para a sua formação, mas também encontrou um novo ambiente geográfico e social no qual pode se transformar e adquirir características próprias, sem, no entanto, perder de vista a matriz que a gerou.

As condições que ela aqui encontrou são similares às aquelas tidas na Espanha do Século de Ouro: a fragilização política e econômica naquele reino, nos séculos XVI e XVII, contribuiu para o surgimento de uma atmosfera de crise, proporcionando o aparecimento de classes sociais desprivilegiadas, nas quais apareceu a figura do pícaro. No nordeste brasileiro, as constantes secas somadas a uma estrutura social formada por uma minoria abastada e uma maioria pobre também propiciou o aparecimento do tipo social de comportamento picaresco.

Como a literatura é também expressão da realidade de um tempo, o pícaro social foi parar nas histórias populares contadas nos cordéis assim como protagonizou as antigas novelas picarescas, gerando esse novo gênero narrativo com suas peculiaridades.

Sabemos que Ariano Suassuna foi leitor de novelas picarescas e conhecia o gênio desse personagem literário tão famoso. Suassuna sabia que seu João Grilo era uma figura picaresca filha dessa tradição ibérica, no entanto, como expusemos, resultou de um percurso *residual* que a levou, no correr do tempo, a ser típica da cultura popular nordestina, cultura da qual o escritor paraibano se valeu para compor seu texto dramático.

O aproveitamento que Suassuna fez do pícaro social nordestino representado nas páginas dos cordéis para engendrar seu protagonista do *Auto da Compadecida* está de acordo como seu projeto armorial: produzir uma arte erudita baseada na cultura popular. Por sua vez, a concepção criativa do Movimento Armorial encontra esteio na *Teoria da Residualidade*, pois sua ação produtiva artística-literária, além de tomar como matéria-prima um bem cultural já resultado de um longo processo *residual* de *cristalização*, ainda se torna parte dele, gerando nova peça artística que irá perpetuando a *mentalidade* picaresca, ao longo do tempo, na Cultura e na Literatura do Brasil.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1999.
- ANÔNIMO. **Lazarillo de Tormes**. Trad. Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- ARAÚJO, Jorge de Souza. João Grilo: síntese e transparência do anti-herói popular. **Sitientibus**. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, v.6, n. 9, p. 5-19, 1992.
- BARROS, Leandro Gomes de. **O cavalo que defecava dinheiro**. Fortaleza: Tupynanquim, 2013.
- _____. **O dinheiro**. Fortaleza: Tupynanquim, 2005.
- BATAILLON, Marcel. **Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes**. Trad. Luis Cortés Vázquez. Madrid: Ediciones Anaya, 1968).
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.
- CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem (Caracterização das Memórias de um sargento de milícias). **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. Universidade de São Paulo, nº 8, p. 67 – 89, 1970.
- CARDOSO, Maria Inês Pinheiro. **Cavalaria e picaresca no Romance d’A Pedra do Reino de Ariano Suassuna**. 545 p. Tese. (Doutorado em Letras). – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-16062011-132209/pt-br.php> >. Acesso em: 20 Jun. 2015.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. 13ª ed. São Paulo: Global, 2004
- CERVANTES, Miguel de. **Don quijote de la Mancha, I**. Madrid: Mestas ediciones, 2011.
- _____. **Don quijote de la Mancha, II**. Madrid: Mestas ediciones, 2010.
- CRAVEIRO, José Willian. Intertextualidade e Residualidade Clássica no Cordel Nordeste. In: OLIVEIRA, I. T.; SIMON, L. M (org.). **Modernidade e Tradição na Literatura Brasileira: diversidades regionais**. São Paulo: Nankin, 2010.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DEL MONTE, Alberto. **Itinerario de la novela picaresca española**. Barcelona: Editorial Lumeo, 1971.
- DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. A literatura oral tradicional e sua tradição ibérica. In. BATISTA, Sebastião Nunes. **Antologia da literatura de cordel**. Arte e diagramação: Gráfica Manimbu. [S.I., s.n.], 1977.

_____. Ciclos temáticos na literatura de cordel. In: **Literatura popular em verso: estudos**. 2ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da USP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

DUBY, Georges. **A História contínua**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: UFRJ, 1993.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A idade Média: nascimento do Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre imaginário e mentalidade. **Signum: Revista da ABREM - Associação Brasileira de Estudos Medievais**, n. 5, p. 73 – 116, 2003.

FREYRE, Gilberto. Nota Prévia. In: LOPES, Ribamar. (Org.). **Literatura de Cordel: antologia**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil. 1994.

GONZÁLEZ, Mario M. **A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

_____. **Leituras de literatura espanhola: (da Idade Média ao Século XVII)**. São Paulo: Letraviva: Fapesp, 2010.

HAURÉLIO, Marco. **Breve história da literatura de cordel**. São Paulo: Claridade, 2010.

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. **Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa**. Trad. José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Caminho, 1993.

LEITÃO, Mary Nascimento da Silva. **Representações femininas residuais na lírica de Vinícius de Moraes**. Dissertação. (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2013. Disponível em: <
http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/8088/1/2013_dis_mnsleitao.pdf. Acesso em: 22 Jun. 2016.

LIMA, João Ferreira de. **Proezas de João Grilo**. Fortaleza: Tupynanquim, 2007.

LIMA, J. O. de e Silva; CABOCCLO, Manuel. As aventuras de Pedro Malazarte. **Jangada Brasil**. Rio de Janeiro, n. 76, 2010. Disponível em <
<http://www.jangadabrasil.com.br/revista/marco76/cn76003a.asp> >. Acesso em: 29 Jul. 2015.

LOPES, Ribamar. **Literatura de cordel: antologia**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1982.

LUYTEN, Joseph M. **A literatura de cordel em São Paulo: Saudosismo e Agressividade**. São Paulo: Edições Loyola, 1981.

_____, Joseph M. **O que é literatura de cordel**. 5ª ed. Coleção primeiros passos, São Paulo: Brasiliense, 1992.

MARAVALL, José Antonio. **La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)**. Madrid: Tauros, 1986.

MARTINS, Elizabeth Dias; PONTES, Roberto. Akpalôs africanos e cantadores nordestinos: remanescências culturais. In: ARAÚJO, Humberto de; OLIVEIRA, Irenísia Torres de. (Orgs.). **Regionalismo, modernização e crítica social na literatura brasileira**. São Paulo: Nankin Editorial, 2010, p. 243-252.

_____. O carácter Afrobrasílico, Residual e Medieval no Auto da Compadecida. In: SOARES, Maria Elias; RAGÃO, Maria do Socorro Silva de. (Orgs.). JORNADA DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS, 17, 2000, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza: Universidade Federal do Ceará-UFC/ Grupo de Estudos Linguísticos do nordeste-GELN, 2000, v.11. p.264-267.

_____. Quem ri de quem em Romagem de Agravados. In: MALEVAL, Maria do Amparo. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 3, 2001, Rio de Janeiro. **Atas...** Rio de Janeiro: ABREM/ Editora Ágora da Ilha. 2001, p. 441-447.

MELO, Veríssimo de. Literatura de cordel – visão histórica e aspectos principais. In: POMPEIA, Raul; **Literatura de Cordel: antologia**. São Paulo: Abril Educação, 1981.

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús. **Historia de la literatura española**. Vol. II (Renacimiento y Barroco). León: Everest, 2005.

MOREIRA, Rubenita Alves. **Dos mitos à picaresca: uma caminhada residual pelo Auto da Compadecida**. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007. Disponível em: < http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3312/1/2007_DIS_RAMOREIRA.pdf >. Acesso em: 22 Jun. 2016.

NASCIMENTO NETO, João Evangelista do. João Grilo: pícaro do Nordeste, justiceiro do sertão. **Nau Literária: crítica e teoria de literaturas**, n. 1, Porto Alegre, 2013. Disponível em: < <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/43373/27871> >. Acesso em: 01 Jul. 2016.

NOGUEIRA, Carlos. **O essencial sobre a literatura de portuguesa**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

PELOSO, Silvano. **O canto e a memória: história e utopia no imaginário popular brasileiro**. Tradução e organização de Sonia Netto Salomão. São Paulo: Ática, 1996.

PONTES, Roberto. **A falsa oposição cultura popular / cultura erudita ou fundamentos populares da cultura escolarizada**. Conferência de abertura da II Jornada de Residualidade. Fortaleza: UFC/GERLIC, 16 de novembro de 2009.

_____, Roberto; MOREIRA, Rubenita. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida a Rubenita Moreira**, 05 e 14 de junho. 2006. Fortaleza: (mimeografado), 2006.

_____, Roberto. Residualidade e mentalidade trovadorescas no Romance de Clara Menina. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 3, 2001, Rio de Janeiro. **Atas...** Rio de Janeiro: ABREM/ Editora Ágora da Ilha, p. 513 – 516, 2001.

PUÉRTOLAS RODRÍGUEZ, Julio. **Historia social de la literatura española (en lengua castellana)**. Vol. I. Madrid: Akal, 2000.

QUEIROZ, Rachel de. Um Romance Picaresco?. In: SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-volta**. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010

QUEVEDO, Francisco de. **El Buscón**. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid: Ediciones Cátedra, 2014.

REY HAZAS, Antonio. **La Novela Picaresca**. Madrid: Grupo Anaya, 1990.

RICO, Francisco. Entre burlas e veras. In: **Lazarillo de Tormes**. Edición de Francisco Rico. Madrid, Catedra, 2008.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 1999.

_____. O decifrador de brasilidades. In: **Cadernos de Literatura Brasileira: Ariano Suassuna**. n. 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000, p. 94-110. [Reginaldo Gama e Antonio Fernando de Franceschi].

SANTOS, José Antônio dos. **O que é literatura de cordel?**. Fortaleza: Tupynanquim, 2012.

SOLER, Luis. **Origens árabes no folclore no sertão brasileiro**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1995.

SUASSUNA, Ariano. A Compadecida e o romanceiro nordestino. In: **Literatura popular em verso. Estudos**. Tomo I. Rio de Janeiro: MEC/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, p. 153-164.

_____. **Auto da Compadecida**. 35. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. **Almanaque Armorial**. Seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. O Movimento Armorial. **Revista Pernambuco de Desenvolvimento**. Recife: 4(1): 39-64, Jan. / Jun. 1977.

_____. **Seleta em prosa e verso**. Org. Silvino Santiago. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

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

_____. Tradição popular e recriação no Auto da Compadecida. In: SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. 35. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 175-181.

TESENDE, Ana María Platas. **Dicionário de términos literários**. Madrid: Espasa Calp, 2000.

VASSALO, Ligia. O grande teatro do mundo. In: **Cadernos de Literatura Brasileira: Ariano Suassuna**. n. 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000, p. 147-180. [Reginaldo Gama e Antonio Fernando de Franceschi].

_____. **O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

WILLIAMS, Raymond. Dominante, Residual e Emergente. In: _____. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p.124-129.