



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

FRANCISCO JACSON MARTINS VIEIRA

**A(U)TOS MATUTOS DE ARIANO SUASSUNA E ARISTÓFANES: – É POSSÍVEL?
– NÃO SEI. SÓ SEI QUE FOI ASSIM!**

FORTALEZA

2019

FRANCISCO JACSON MARTINS VIEIRA

**A(U)TOS MATUTOS DE ARIANO SUASSUNA E ARISTÓFANES: – É POSSÍVEL?
– NÃO SEI. SÓ SEI QUE FOI ASSIM!**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Letras/Literatura da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutor em Letras/Literatura. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Ana Maria César Pompeu.

**FORTALEZA
2019**

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)

V715a Vieira, Francisco Jacson Martins.
A(u)tos matutos de Ariano Suassuna e Aristófanes : é possível? – não sei. só sei que foi assim! / Francisco Jacson Martins Vieira. – 2019.
124 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2019.

Orientação: Prof. Dr. Ana Maria César Pompeu.

1. Teatro. 2. A(u)to. 3. A(u)tor. 4. Popular. 5. Duplo. I. Título.

CDD 400

**A(U)TOS MATUTOS DE ARIANO SUASSUNA E ARISTÓFANES: – É POSSÍVEL? –
NÃO SEI. SÓ SEI QUE FOI ASSIM!**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Letras/Literatura da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutor em Letras/Literatura. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Ana Maria César Pompeu

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Professora. Dra. Ana Maria César Pompeu (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Professora. Dra. Maria Inês Pinheiro Cardoso
Universidade Federal do Ceará – (UFC)

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

Prof. Dr. Lauro Inácio de Moura Filho
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – (IFCE)

Prof. Dr. Francisco Wellington Rodrigues Lima
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – (IFCE)

DEDICATÓRIA

A Patrícia e Larissa,
Pelos inesquecíveis momentos de profundo
amor em família, pelo riso frouxo e
desconcertado das horas de companheirismo.

A todos que um dia sonharam olhando para o
céu e que hoje podem alcançar as estrelas!

AGRADECIMENTOS

Agradecer mexe com a memória e torna registrado o esquecimento! Por não ser uma tarefa muito fácil, é perigosa! Não pela dificuldade de lembrar, mas pelo medo de deixar de agradecer a alguém que mereça. É uma oportunidade única de demonstrar gratidão por tantos que tornaram este sonho uma realidade possível: pela experiência partilhada, pela dedicação, pelos conselhos, ou, simplesmente, por terem sido ouvintes, contadores de histórias e pacientes. Como agradecer?

Quem realiza um trabalho de pesquisa sabe o quão solitárias podem ser as manhãs, tardes e noites de leituras e escritas. Longos momentos onde o cursor e a tela são as únicas testemunhas e companheiros. Ao mesmo tempo em que é solitário, é também um trabalho conjunto; só me foi possível chegar ao fim de parte da jornada graças ao esforço de tantos que vieram antes de mim. Tantos outros que abriram e traçaram caminhos, que depois pude trilhar sozinho, em *romaria*, ou bebendo com Dioniso e com outros que bem antes percorreram o sertão e aportaram suas buscas na procura de mitos festejados e perpetuados nos rituais cômico - religiosos, presentes na literatura popular.

O que apresento neste trabalho é fruto de uma pesquisa acompanhada de vários olhares, de muitas vivências, de viagens às feiras, de conversas repletas de informações e experiências, de sorrisos e de tristeza por ver na travessia um ponto de parada, mesmo que seja pelo instante do aprofundamento futuro.

Mais que lembrar, agradeço a minha orientadora, Professora Doutora. Ana Maria César Pompeu, de forma bem especial. Primeiro, por ter “apostado” em um projeto de pesquisa com várias lacunas. Segundo por ter sido uma orientadora no sentido mais amplo da palavra: através de suas reflexões, indicação de bibliografias, reuniões de orientação e conselhos, foi possível que eu construísse uma nova problemática do assunto e engendrasses a pesquisa que agora apresento. Terceiro, pelo comprometimento acadêmico em orientar-me não somente para a tarefa acadêmica, mas por me deixar aprender em suas palavras o sentido das coisas, quebrando a ilusão, sorrindo de forma contagiante, orientando pela generosidade e humildade para vida. Foi um presente ouvi-la e aprender também no silêncio de suas reflexões antes das orientações para que eu não me perdesse durante a travessia atemporal.

Também agradeço ao professor Stélio Torquato Lima, do Departamento de Literatura da UFC, pela generosidade de pesquisador, pelo comprometimento na indicação de novas fontes de pesquisas, indispensáveis à Dissertação de Mestrado e que resultaram em embriões da presente pesquisa de Doutorado, me encorajando a ver nas entrelinhas de uma literatura pujante, dotada de vários significados, oral – escrita – dupla.

Ao professor Carlos Augusto Viana da Silva, do Departamento de Estudos da Língua Inglesa, suas Literaturas e Tradução da UFC, pelo desafio que me levou a pensar a literatura popular a partir da narrativa fílmica, que tão bem impulsionou esta pesquisa, culminando com a análise do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, em conjunto com *Acaruenses*, de Aristófanes.

Ao professor Roque Nascimento Albuquerque, da Universidade de Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB) que, desde o início acreditou na ideia de pensar o cômico e o popular a partir de novas leituras, desafiadoras e intrigantes.

Ao professor Lauro Inácio de Moura Filho, meu agradecimento pela amizade, por ter dividido pesquisas sobre Aristófanes e por fazer parte da minha Banca de Doutorado.

À professora Maria Inês Pinheiro Cardoso, minha gratidão pela presença na minha Banca de Doutorado e por seus valorosos estudos sobre a literatura do “bardo do sertão”, Ariano Suassuna, em toda a sua magnitude popular.

Ao professor Francisco Wellington Rodrigues Lima, meu agradecimento pela gentileza de fazer parte da minha Banca de Doutorado e por sua contribuição à literatura popular, a partir de seus estudos sobre Gil Vicente e Ariano Suassuna.

Para minha família, agradecimentos especiais. Obrigado por terem me dado oportunidade de chegar até aqui, por me ensinarem desde cedo a enfrentar os desafios de frente, com riso estampado no rosto.

E por último, obrigado as minhas maiores incentivadoras. Com elas compreendi o sentido de muitas coisas: companheirismo, afeto, dedicação, amor. Obrigado por entenderem a importância desta pesquisa na minha vida. Sem vocês o caminho não teria sido tão animado, encantado e real. Obrigado, Patrícia e Larissa.

À FUNCAP e À CAPES e ao CNPQ pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio à pesquisa.

Debaixo de minha mesa
tem sempre um cão faminto
-que me alimenta a tristeza.
Debaixo de minha cama
tem sempre um fantasma vivo
-que perturba quem me ama.
Debaixo de minha pele
alguém me olha esquisito
-pensando que eu sou ele.
Debaixo de minha escrita
há sangue em lugar de tinta
-e alguém calado que grita.
(Affonso Romano de Sant'Anna)

RESUMO

Por ser uma arte que permanece há tantos séculos, o teatro desperta curiosidade acerca de seus primórdios, existindo várias conjecturas e teorias sobre o surgimento da Comédia Antiga como ambiente extremamente propício à formação de duplos, presente no mito e no culto do deus do teatro, Dioniso, no qual as vozes, os gestos e as máscaras representam o *duplo* e são sobrepostas, como causa de equívocos e componentes centrais das invectivas pessoais ou intrigas, como observados em *Acarnenses*, de Aristófanes, no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Entretanto, há de se considerar, de início que alguns elementos responsáveis pelo riso na obra de Aristófanes, também encontra eco na literatura de Suassuna por apresentar uma tessitura textual atravessada pelas múltiplas vozes de suas personagens, constituindo-se em um fenômeno recorrente e natural que aponta para a tensão de uma crise profunda, denunciada pelo próprio poeta em seus discursos. A partir do estudo das correntes de alguns teóricos sobre o riso, como Huizinga, Pirandello, Bergson e Vladimir Propp, responderemos , por meio da literatura comparada a alguns questionamentos, como por exemplo, qual a importância da construção das personagens cômicas em Aristófanes para a representação do duplo poético e como essa criação se reflete na obra de Ariano Suassuna, sendo denunciadora das injustiças, a partir da cena cômica.

Palabras-chave: Teatro. A(u)to. A(u)tor. Popular. Duplo.

RESUMEN

Por ser un arte que permanece durante tantos siglos, el teatro despierta curiosidad acerca de sus primordios, existiendo varias conjeturas y teorías sobre el surgimiento de la Comedia Antigua como ambiente extremadamente propicio a la formación de dobles, presente en el mito y en el culto del dios del teatro, Dioniso, en el que las voces, los gestos y las máscaras representan el doble se superponen, como causa de equívocos y componentes centrales de las invectivas personales o intrigas, como observados en *Acarnienses*, de Aristófanes, en el *Auto de la Compadecida*, de Ariano Suassuna. Sin embargo, hay que considerar, de inicio que algunos elementos responsables de la risa en la obra de Aristófanes, también encuentra eco en la literatura de Suassuna por presentar una tesitura textual atravesada por las múltiples voces de sus personajes, constituyéndose en un fenómeno recurrente y natural que apunta para la tensión de una crisis profunda, denunciada por el propio poeta en sus discursos. A partir del estudio de las corrientes de algunos teóricos sobre la risa, como Huizinga, Pirandello, Bergson y Vladimir Propp, responderemos, por medio de la Literatura Comparada a algunos cuestionamientos, como por ejemplo, cuál es la importancia de la construcción de los personajes cómicos en Aristófanes para la representación del doble poético y cómo esa creación se refleja en la obra de Ariano Suassuna, siendo denunciadora de las injusticias, a partir de la cena cómica.

Palabras clave: Teatro. A(u)to. A(u)tor. Popular. Doble.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
PRIMEIRO ATO.....	18
1 O TEATRO: UM DUPLO ARTÍSTICO – TRAGÉDIA E COMÉDIA.....	19
1.1 A comédia aristofânica.....	28
1.2 Dioniso Matuto: Justinópolis, um herói embusteiro.....	29
1.3 O (anti)herói aristofânico.....	32
1.4 Auto da Compadecida: uma estória de outras estórias.....	34
1.5 João Grilo: um herói popular e picaresco.....	36
1.5.1 O (anti)herói Suassuniano.....	38
1.5.2 A tensão tragicômica do (anti)herói no <i>Auto da Compadecida</i>	39
SEGUNDO ATO.....	41
2 HUMOR E RISO: ELEMENTOS INDISPENSÁVEIS À CENA CÔMICA.....	42
2.1 O riso sério-cômico em Aristófanes e Suassuna.....	43
2.1.2 Riso e Comédia.....	43
2.1.3 Os elementos do risível no herói suassuniano.....	45
TERCEIRO ATO.....	65
3 AS DUAS PEÇAS – O POETA USA MÁSCARAS.....	66
3.1 OS GESTOS – A vestimenta, o corpo e o disfarce.....	67
QUARTO ATO.....	74
4 O AUTOR E SEUS <i>OUTROS</i> NA COMÉDIA E NO AUTO.....	75
4.1 O par cômico: na tradição literária, em Aristófanes e em Ariano Suassuna.....	76
QUINTO ATO.....	84
5 O POETA VAI AO INFERNO.....	85
5.1 Quem fala por quem?.....	86
5.1.1 Ao Hades e com riso frouxo.....	97
5.2 O julgamento: O riso, a morte e o descanso do (<i>in</i>)justo?.....	105
5.2.1 Aqui é o inferno, você pode brincar.....	108
5.2.2 A Voz, a esperteza e a malandragem do poeta: <i>Nem tudo que é vivo morre</i>	111
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	117
REFERÊNCIAS.....	120

INTRODUÇÃO

Num vão ficá cum raiva, homes espectador,
 Se eu sendo um mendigo na frente dos ateniense
 Teja em tempo de falá sobre a cidade, fazendo uma comédia;
 Pois o que é justo a comédia também conhece.
 E eu vou falá coisas terríve, mas justa;
 Pois desta vez num vai me caluniá Cléon que
 Estrangeiros tando aqui eu falo mal da cidade;
 É que tamo só, é o concurso das Leneia,
 E os estrangeiro num tão aqui, nem os imposto
 Chega nem os aliado vem das cidade,
 Mas tamo só nós agora só os mí debuiado
 (POMPEU, *Dioniso Matuto*. ARISTÓFANES, *Acarnenses* vv.497-507)

A Literatura Popular vem sendo cada vez mais estudada e reconhecida no âmbito acadêmico, ressaltando seu espaço regional pela criação e construção de uma nova vertente literária que dialoga com outras artes e culturas. Assim, torna-se importante destacar que esse tipo de literatura constitui-se também como uma das vertentes da história cultural, tendo em vista que reúne diversos tipos de textos para pensar sua escrita, linguagem e (re)leitura pela apropriação cultural vivenciada pelo público e pelo poeta que ouviu, viu e viveu o produto exposto nos versos, como nos assegura Chartier (1990, p. 27).

Nesse contexto, permeado de apropriações, recriações e (in)certezas, é que estudaremos o riso cômico no auto e na comédia, como leitores/jurados do julgamento paródico através da ação cômica do poeta, representado por seus duplos, na comédia *Acarnenses*¹ (425 a.C.) de Aristófanes, no *Auto da Compadecida* (1956), de Suassuna, numa aproximação atemporal que se reflete na palavra ácida do a(u)tor, na gargalhada solta e na quebra da normalidade literária, reveladora das diversas máscaras, vozes – linguagem matuta e os gestos, elementos que estão a serviço do poeta cômico e de seus duplos como porta-vozes do discurso social.

Assim, para estudo e análise dos duetos (duplos) cômicos cordelescos fomentadores do imaginário e da construção de (anti) heróis cômicos populares, presentes na tradição popular nordestina, bebemos de fontes escritas e também de uma modalidade narrativa até pouco tempo desprezada, esquecida, dada ao público quase sempre em papel rústico e com má qualidade da impressão e escrita sem a preocupação dos autores com a “correção” linguística: a Literatura de Cordel.

¹ No corpus do nosso trabalho optamos por usar a tradução de *Acarnenses* de Aristófanes para o cearensês da professora Ana Maria César Pompeu. **Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês.**

Tradicionalmente comum a este tipo de literatura foi a presença marcante da oralidade, o fato de ser vendida em feiras e o tipo de consumidor: em geral, pessoas de baixo nível escolar, cuja identificação com os folhetos se estabelecia por meio de variadas temáticas, incluindo o diálogo com outras fontes literárias como a Comédia Grega, outro objeto deste estudo.

Com isso, a importância do cordel pelo meio acadêmico dá-se pela produção de intelectuais como Ariano Suassuna que transpõe episódios inteiros do verso popular para a prosa ou vice-versa, num imenso caldeirão de ideias, consciente da força que essa modalidade literária detém na representação do imaginário do povo, solidificando sua maneira de pensar e de reagir ante os fenômenos sociais.

Essas reações aos diferentes contextos sociais, motivadas pelas experiências escritas, auditivas e visuais pretéritas, atribuem um valor positivo à figura do (anti)herói cômico e /ou à conversão do matuto, do rústico, e são responsáveis pela sua construção mítica a partir do documento linguístico do falar matuto, herança cultural cearense, como apresentado por Pompeu em seu *Dioniso Matuto* (2014). Entretanto, temos de considerar que Aristófanes não faz distinção entre linguagem matuta e cidadina, apenas de aspectos dialetais das cidades não áticas, como afirma Andreas Willi:

A comédia também se diferencia da tragédia por apresentar todos os estrangeiros a falar em seus dialetos nativos. Embora se costume considerar a reprodução dos outros dialetos como deformação risível, Aristófanes não exagera as características dialetais, nem as personagens atenienses escarnecem delas, de maneira que é provável, que o efeito cômico nasça ali não do exagero, mas do realismo linguístico, que não tem equivalente em outro gênero. (WILLI, 2003, p.268)

Sobre essa afirmativa, e tomando como ponto de partida o pensamento de Bogatyrev (1977) em relação às variações dialetais, nota-se que, pelas falas produzidas, o espectador percebe ao mesmo tempo o ator e a personagem presentes nos contextos nordestino e grego, resultado de uma simbiose entre “criador e criatura”.

O corpo do presente trabalho está dividido em Cinco Atos, assim denominada a divisão da Comédia Antiga que, na Grécia, evolui em três fases distintas, considerando-se a *comédia*² *antiga*, a *comédia mediana* e a *comédia nova*. Relativamente ao período da *comédia antiga*, Aristófanes é o seu grande representante, estruturando-a com as seguintes partes: o prólogo; o párodo, que consiste na entrada do coro e nas suas intervenções ou disputa entre

² EDMONDS, J. M., *The Fragments of Attic Comedy. II*, Uíádle Cotnedy, Leiden, Brill, 2010.

dois coros; a parábase, isto é, um interlúdio coral que suspende parcialmente a ilusão dramática, dirigindo-se diretamente ao auditório; os episódios, ou seja, as cenas dialogadas pelas personagens e intercaladas por intervenções do coro; o êxodo, concretizando-se no desenlace final.

A *comédia antiga* caracteriza-se pelo tom de humor e de sátira com que se critica assuntos da vida cotidiana, aspectos políticos e sociais e figuras e instituições proeminentes, sendo a sua finalidade principal a diversão, para além do objetivo moralizante. Emprega uma linguagem lúdica, através de jogos de palavras, equívocos, ironia, clichês e apresenta ainda personagens de forma caricatural.

Cabe ressaltar que, na Introdução, apresentamos uma panorâmica histórica acerca da Comédia Grega aristofânica – *Acarnenses*, com direcionamento à comédia suassuniana – retratada no *Auto da Compadecida*. Para tratar do *Auto da Compadecida* e da influência que sofreu da literatura de Gil Vicente, decidimos optar pela apresentação do *Auto Vicentino*, visto que O *Auto da Compadecida* constitui-se como uma peça teatral que resgata a comédia medieval e renascentista europeia bem como a comédia popular nordestina. Tal obra foi elaborada a partir de vertentes distintas onde se encontram resquícios de obras conhecidas e consagradas mundialmente e tradição popular impressa em folhetos.

O caráter cordelesco do Auto remonta à Idade Média, que teve os últimos séculos também conhecidos pelos historiadores como tempos embaralhados, visto que levaram às últimas consequências uma visão decadentista da vida. O caráter transitório do século XV tornou-se cada vez mais importante no desencadeamento da ideia de morte dentro da unidade cristã, fato que permeia as obras de Gil Vicente.

O *Auto da Barca do Inferno*, também conhecido como *Auto da Moralidade*, foi escrito em 1517 e representado ao rei Manuel I de Portugal e à rainha Lianor. É uma das mais significativas e famosas obras de Gil Vicente, e que, embora esteja na estrutura de uma trilogia, Trilogia das Barcas que contempla também o *Auto da Barca do Purgatório* e o *Auto da Barca da Glória*, a peça contém um único ato, no qual é recorrente o uso da sátira, do riso, do ridículo e do achincalhe, dotado de um tenso cunho didático.

Já no caso específico de Ariano Suassana, o *Auto da Compadecida* se divide em três episódios, o primeiro intitulado *o enterro do cachorro*, o segundo com o retorno do Major Antônio Moraes junto com o Bispo e o terceiro episódio compreendendo o julgamento dos mortos. Os atos são entrecortados pela fala do palhaço que representa o autor situando os espectadores e antecedendo a mudança de cenário. Os personagens são: João Grilo, Chicó, major Antônio Moraes, o padeiro e sua esposa, o cangaceiro Severino de Aracajú e seu

ajudante, Bispo, Sacristão, Padre João e Frade, Encourado, demônio, Manuel e a Compadecida, mas a peça gira em torno de João Grilo, que é quem arma situações conflituosas e quem concentra o foco dramático.

É nesse contexto que a literatura de cordel se apresenta como um importante veículo de expressão, habilitado à aproximação do popular e do erudito, como também ferramenta de articulação da comunicação do sertão desprezado e inculto com as referências gregas de narração, observadas em Aristófanos. Para tanto, nos valem da análise das obras referidas por gravitarem em torno da temática proposta e abordarem de forma direta a linguagem matuta e a construção dos duplos cômicos, tendo como foco a figura do matuto.

Em termos metodológicos, nossa pesquisa se apoia em uma perspectiva comparativista, considerando o contínuo uso da oralidade efetivado na Comédia como voz autorizada para a ação contínua do próprio poeta/personagem. Nesse contexto, Segundo Bakhtin, o autor “ocupa uma posição responsável no acontecimento do existir, opera com elementos desse acontecimento e por isso a sua obra é também um momento desse acontecimento” (BAKHTIN, 2003, p.176). Neste esteio, Caetano, Peixoto e Machado (2011) nos afirmam que:

A posição do autor-criador, ou seja, aquele que tem a função estético-formal engendrador da obra, não está dissociada do autor-pessoa, isto é, do escritor, do artista. A vida não está em dicotomia com a arte. Elas se imbricam através das vozes sociais e históricas, onde a dimensão teórica, estética e ética – o conhecimento, os valores e o agir – convergem, organizadas num sistema estilístico harmonioso.

Nas obras que constituem nossa pesquisa o autor e suas diversas vozes operam e se estabelecem por meio de ações múltiplas, grotescas como forma de afastar-se do caráter de opressão para a compreensão e apreensão de uma verdade pura, muitas vezes advinda do social e das situações de injustiça, como defendida por Diceópolis/Justinópolis em *Acarnenses* e por João Grilo no *Auto da Compadecida*.

Eis que da multiplicidade das práticas do discurso deriva-se o que se pode reconhecer como uma tipicidade, um modo totalmente particular de afirmação do sujeito, um múltiplo que ao mesmo tempo se torna ímpar, diferente dos demais na condução do discurso social. Essa imagem e sua polifonia, capazes de reunir habilidades estabelecedoras de um valor cultural da literatura são o que há de mais íntimo e intransferível nesse diálogo proposto entre as obras estudadas e seus autores por operarem um mecanismo narrativo simples e divertido através do diálogo entre o discurso literário e o sociológico.

Retornando à divisão do trabalho, acentuamos que, no PRIMEIRO ATO, tratamos de questões inerentes à origem e estrutura da Comédia e do Auto, ressaltando ainda a importância desses gêneros como elementos presentes e ativos no processo de construção da herança cultural erudita, mas de origem popular, com foco no discurso permeado de várias vozes, indispensáveis na formação do poeta-personagem e de seus (anti)heróis.

No SEGUNDO ATO, discorremos sobre os elementos da Comédia aristofânica e do Auto suassuniano, a partir do Humor e do Humorismo. Para tanto, recorremos à expressão “riso sério-cômico como elemento moralizante”, tomando como base os estudos de Huizinga, Pirandello, Bergson e Vladimir Propp, entre outros estudiosos.

No TERCEIRO ATO, apresentamos um breve histórico da comédia como duplo da tragédia e escrevemos sobre as máscaras, vozes e gestos como elementos fundantes do *outro* do poeta na cena cômica, tanto em Aristófanes quanto em Suassuna.

No QUARTO ATO, aprofundamos nossos estudos sobre o duplo na literatura, tomando como base trabalhos sobre a ocorrência do duplo e seu estranhamento na literatura. Ainda no mesmo Ato, fazemos uso dos estudos de Bakhtin sobre polifonia do duplo e a polifonia do discurso social com o fim de relacionar o discurso social de João Grilo e Diceópolis em defesa do coletivo – da *polis* – duplos do poeta e porta-vozes dos discursos sociais, já popularizados na Literatura de Cordel, suas influências e os diálogos possíveis com a Comédia Grega.

Por fim, desenvolvemos ao longo do QUINTO ATO a análise comparativa da formação dos duplos e presença das várias vozes constitutivas do enredo da comédia *Acarnenses* de Aristófanes, do texto traduzido do original grego de 425 a. C., da versão **Dioniso matuto; uma abordagem antropológica do cômico na tradução de *Acarnenses* de Aristófanes para o cearensês**, da versão já citada da peça produzida por Ana Maria César Pompeu, texto que também nos servirá também como paradigma da Comédia Antiga, do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, com vistas a demonstrar a importância de se entender a partir da oralidade / linguagem matuta, tão presente na obra de Suassuna a finalidade do uso das vozes do “outro” para a construção significativa do próprio poeta. Ainda no Quinto Ato, estudamos o riso e do duplo poético pela inclusão e estudo de *Rãs*, de Aristófanes, do *Auto da Barca do Inferno* (1531), de Gil Vicente, tendo como foco a cena do julgamento das almas, comum também ao *Auto da Compadecida* – momento no qual a personagem se funde ao poeta, educador da cidade com suas preferências e invectivas.

Em Aristófanes, somos ouvintes das críticas do próprio poeta que, em meio ao caos propiciado pela guerra, decide comprar sua paz. Em Gil Vicente, provamos da

moralidade cristã que, de forma direta, condena ou absolve os pecadores e falsos pregadores. E, por último, em Ariano Suassuna, construtor de cenários (*im*)prováveis, nos quais céu e inferno disputam os mortos por meio de uma série de ações cômicas, onde a morte, por vezes perde seu caráter trágico.

PRIMEIRO ATO

1. O TEATRO: UM DUPLO³ ARTÍSTICO – TRAGÉDIA E COMÉDIA

O teatro grego surgiu no contexto do culto religioso, estando ligado particularmente ao Deus Dioniso, permanecendo ligado também à religião. A palavra *teatro*, segundo Pereira (2006, P.24) tem sua origem no grego *théatron* (θέατρον), em que *théa* (θεά) quer dizer ação de olhar, de contemplar; aspecto; objeto de contemplação, espetáculo, e em que o sufixo *-tron* (-τρον) significa ‘instrumento de’, e *théatron* quer dizer ‘máquina de espetáculos’. *Théa* e *théatron* têm derivação do verbo *theáomai* (θεάομαι ou θεῶμαι) que significa ver, contemplar, considerar, examinar, ser espectador; contemplar pela inteligência. Entretanto, o teatro teve em sua origem duas modalidades artísticas principais: a *tragédia* e a *comédia*.

Pereira (2006) destaca que a palavra *tragédia* em grego (τραγῳδία) deriva de *tragos* (τράγος), que significa bode; puberdade, os primeiros desejos do sentido, lubricidade (pois o bode simbolizava para os antigos, pelas suas características, o desejo sexual, a lubricidade), e de *ode* (ὄδη), que significa canto com acompanhamento de instrumentos; ação de cantar.

A palavra *tragoidía* (τραγῳδία), de acordo com Fernandes (2006), significava em grego “canto do bode; canto religioso com o qual se acompanhava o sacrifício de um bode nas festas de Dioniso; tragédia, drama heróico; evento trágico”. O *tragoidós* (τραγῳδός) era primordialmente aquele que dançava e cantava durante a imolação de um bode nas festas de Dioniso, sendo que este termo significou também, em seguida, ‘aquele que dança e canta em um coro trágico; ator trágico; membro do coro trágico; poeta trágico.

Para alguns estudiosos, o canto do bode era o canto dos companheiros de Dioniso em seus cortejos orgiáticos, dos sátiros, os filhos de Sileno - que teria, segundo uma tradição, sido um educador daquele deus (Sileno era famoso pela sua feiúra e sua sabedoria, e suas formas eram em parte equinas). Porém, só muito tardiamente – a saber, na época helenística e romana da cultura grega - os sátiros foram representados como seres em que se misturavam formas humanas e formas caprinas, tendo os membros inferiores até mais ou menos a cintura em forma caprina e um chifre e feições que lembravam as feições caprinas. No tempo áureo das tragédias e mesmo pouco depois – a saber, no século V e IV a. C. -, os sátiros apareciam como seres em que se misturavam as formas humanas com a equina, tendo então os membros inferiores semelhantes às patas traseiras de um cavalo, além de um rabo e orelhas de cavalo. Esta hipótese permaneceu, porém, apoiada em passagens de textos do século V (particularmente no fragmento 207 do *Prometeu Pirceu* de Ésquilo) em que sátiros são chamados de bode, não pela sua forma, mas

³ Nesta pesquisa, trabalhamos com o conceito de Duplo estabelecido por Anna Beltrametti no artigo “Le couple comique. Des origines mythiques aux dérives philosophiques”, incluído na obra dirigida por Marie-Laurence Esclos, “Le rire des grecs: anthropologie du rire en Grèce ancienne” (2000, p. 215-226).

hipoteticamente pela sua lascívia – pois, como já dissemos, o bode é caracterizado pela lubricidade. (PEREIRA, 2006, p.7).

Outra hipótese, esta defendida por Lesky (1999), foi a de que o canto do bode era o canto lamentoso da vítima sacrificada a Dioniso – que, como vimos acima, era um bode. Toda a tragédia se assemelha a um ritual de sacrifício. No centro da orquestra, no teatro grego, havia um altar a Dioniso (o *thyméle*–θυμέλη), sugerindo que o destino trágico do herói e a representação trágica eram como uma imolação a Dioniso. Na Grécia, sobretudo, nas épocas arcaicas, eram praticados rituais de sacrifício dos chamados *bodes expiatórios* (em grego *pharmakós*–φαρμακός), em que um indivíduo, carregado de todas as impurezas da comunidade, era sacrificado.

Em Atenas, havia um ritual nas festas chamadas *Targélias*⁴, dedicadas a Apolo e Ártemis, que remetia a este sacrifício. Um homem e uma mulher eram surrados enquanto eram conduzidos através de toda a cidade. Depois eram sacrificados fora das fronteiras da cidade, queimados, e suas cinzas jogadas no mar. Na época clássica, eram apenas jogados no mar e depois expulsos para fora das fronteiras da cidade. Eles eram chamados de *pharmakoi*⁵, bodes expiatórios.

O ritual de sacrifício era uma tradição que existia em muitas outras civilizações. Nas Sáceas⁶ babilônicas, por exemplo, que são mencionadas por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, um prisioneiro era sacrificado depois de ser nomeado rei da Babilônia por cinco dias, tempo em que tinha direito a desfrutar de todo o harém do próprio rei e de dar livre curso a todos os seus apetites até o momento de seu sacrifício. Durante este tempo as orgias eram celebradas em toda a cidade.

Na *Poética* de Aristóteles, tragédia e comédia assemelham-se quando são apresentadas como “*mimesis*⁷” (1447a), e diferem porque autores cômicos “imitam” homens

⁴ *Targélia* era um dos principais festivais atenienses realizados em honra a Apolo e Ártemis; tal festival era celebrado no mês de Targelião (relativo ao período de 15 de maio a 15 de junho).

⁵ Sacrificar (real ou simbolicamente) um bode expiatório para purificar a cidade era comum no mundo grego. A pessoa sacrificada chamava-se *pharmakós*. Em Atenas, o rito era parte das Targélias, festival em honra a Apolo. Para ser *pharmakoi* as pessoas tinham que ser detentores de deficiência física e os considerados inúteis.

⁶ Festas que se celebravam na Pérsia antiga e durante as quais os escravos mandavam nos amos.

⁷ Como notado por GOLDEN, Leon. Aristotle on the Pleasure of Comedy. In: A. O. Rorty. *Essays on Aristotle's Poetics*. (1992: 27). Do gr. *mimesis*, “imitação” (*imitatio*, em latim), designa a ação ou faculdade de imitar; cópia, reprodução ou representação da natureza, o que constitui, na filosofia aristotélica, o fundamento de ⁷Heródoto foi o primeiro a utilizar o conceito, e Aristófanes, em *Tesmofórias* (411), já o aplica. O fenômeno não é um exclusivo do processo artístico, pois toda atividade humana inclui procedimentos miméticos como a dança, a aprendizagem de línguas, os rituais religiosos, a prática desportiva, o domínio das novas tecnologias, etc. Por esta razão, Aristóteles defendia que era a *mimesis* que nos distinguia dos animais.

piores e os trágicos os “imitam” melhores do que são na realidade (1448a). Sendo a *mimesis* considerada pelo filósofo como congênita à natureza humana – que com ela se compraz e aprende –, a poesia naturalmente tomou as formas da índole particular dos poetas: os de ânimo mais elevados mimetizavam ações nobres, através de hinos e encômios, e os de mais baixas inclinações compunham vitupérios (1449a). Vinda à luz através da poesia, a mesma distinção estendeu-se ao teatro: dos ditirambos em honra a Dioniso originou-se a tragédia, e nos cantos fálicos – que também evocavam o mesmo Deus – pode-se perceber as sementes da comédia.

Na cena teatral, segundo Aristóteles, (*Poética*, 1448b), a comédia apresentava o que os homens têm de ridículo, caracterizado como “defeito, torpeza anódina e inocente”, a máscara cômica era disforme, mas não possuía expressão de dor. Por sua vez, a tragédia ática mimetizava homens superiores, em ações de caráter elevado, que suscitavam terror (*phobos*) e compaixão (*eleas*), e provocavam o prazer que é próprio desses sentimentos.

Sem desconsiderar que uma localização muito rigorosa das origens seria um erro metodológico, ressalto a origem comum da tragédia e da comédia – nos coros dionisíacos – ainda que, predominantemente, a Filosofia demonstre muito menos apreço por essa última. Se a tragédia surgiu dos ditirambos, a comédia começou com os *komoi*, uma espécie de procissão jocosa, das quais a mais famosa era realizada nas festas dionisíacas para celebrar a fertilidade da natureza através de homenagens a reproduções de falos descomunais – costume ainda vivo em algumas regiões da Grécia e Japão.

Os comediantes (*komoidoi*) andavam de aldeia em aldeia por não serem tolerados na cidade, registrou Aristóteles (1448b). Oficialmente, as representações cômicas tiveram origem nas Dionísias Urbanas (486a.C.), em Atenas, mas cenas pintadas em vasos revelam sua existência bem antes da data oficial.

“A tragédia surgiu do coro trágico”. Pode-se ler em *O nascimento da tragédia* (NIETZSCHE, 2007, p.52), quando Nietzsche interpreta a origem da tragédia no coro dos sátiros de um modo bastante específico, tomando como arma a luta contra a ideia de naturalismo na arte. O coro mesmo é percebido “como uma muralha viva que a tragédia estende à sua volta, a fim de isolar-se do mundo real e de salvaguardar para si o seu chão ideal e a sua liberdade poética” (p.54). E o faz preservando as semelhanças com os antigos coros satíricos gregos e sua errância por terrenos mais elevados, “muito acima das sendas reais do perambular dos mortais” (p.54). O sátiro – “ser natural e fictício” – é percebido em relação ao

homem grego civilizado do mesmo modo que a música dionisíaca em relação à civilização. O coro satírico suspende, eleva e supera o grego civilizado da mesma forma como a claridade do sol faz com as luzes das lâmpadas, escreve Nietzsche.

Expressão do próprio desejo, com sua errância original, o coro satírico criava um território transcendente, distanciado da realidade cotidiana, não apenas tolerado como “liberdade poética” e sim considerado, pelo menos por Nietzsche, a própria “essência de toda poesia” (p.54). O mesmo filósofo escreveu:

O êxtase do estado dionisíaco, com sua aniquilação das usuais barreiras e limites da existência, contém, enquanto dura, um elemento letárgico no qual imerge toda vivência pessoal do passado. Assim se separam um do outro, através desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o da dionisíaca (NIETZSCHE, 2007, p.55).

Devo advertir de início, que é difícil dizer por que, a partir de uma origem comum – a experiência dionisíaca – o distanciamento arrebatador do mundo cotidiano prosaico gerou expressões tão diversas a ponto de constituírem gêneros até hoje existentes, como o cômico e o trágico. E, segundo Nietzsche, este último é, com ajuda de Apolo, a “domesticação artística do horrível”, enquanto o primeiro seria uma “descarga da náusea do absurdo” (NIETZSCHE, 2007, p.56).

Ao longo da história, entretanto, pode-se perceber que o entrelaçamento de ambos no que ficou conhecido como “tragicômico”, a ponto de tornar-se popular a ideia expressa pelo ditado “seria cômico se não fosse trágico”. Como tantos outros, os termos originais foram banalizados, esvaziados de conteúdo, tornados difusos.

Se em sua origem o cômico era o outro/duplo do trágico, também desde esses tempos a sátira já se fazia presente como companhia do texto cômico. A chamada “Comédia Antiga” (425-404 a.C., período da produção de Aristófanes que nos chegou) caracteriza-se pela mordacidade cáustica na *mimesis* dos cidadãos proeminentes e das instituições *dapolis*⁸, seja pelos a(u)tores, seja pela manifestação das próprias personagens que, algumas vezes, representavam em cena o próprio discurso revelador das injustiças sociais, tão comuns na Cidade.

Nesse contexto, o *Duplo* sempre foi um tema profundamente instigante da cultura humana e sempre esteve essencialmente relacionado em várias áreas do conhecimento como na Filosofia, Psicologia Literatura e na Mitologia, persistindo temporalmente como temática

⁸ Para a normatização de algumas palavras gregas em português seguimos o Glossário elaborado pelo Laboratório de Estudos Sobre a Cidade Antiga. Disponível em pdf no site www.mae.usp.br/labeca, aba glossário. No caso de palavras já dicionarizadas, utilizamos a forma de acordo como que consta no *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2008).

sempre revisitada e geradora de ambiguidades. Na Antiguidade, o Duplo era, para a sociedade, a representação ou o reflexo do idêntico, ou seja, prevalecia a ideia de Duplo como o homogêneo, manifestação do igual.

No entanto, não permaneceu dessa maneira, tendo com o passar do tempo, a partir do século XVIII, se tornado heterogêneo, isto é, o Duplo passa a representar o desigual ou, em outras palavras, o oposto, em Suassuna, o arremedo cômico. Este fato encontra comprovação quando procuramos as diferenças existentes entre o trágico e o cômico, tão bem delineadas na sociedade Grécia Clássica.

Obscura como outros símbolos e projeções coletivas, a figura do duplo em *Acarñenses* (Diceópolis) e no *Auto da Compadecida* (João Grilo) é cômica e crítica, visto que são elementos que parodiam o serviço divino cantando errado e fazendo sermões moralizantes, travestem-se, usam máscaras, passeiam com maestria nos mundos popular e erudito, representam coletivos pelo poder da gargalhada, do riso sério e da tolice, formas mais sutis para se levar ao conhecimento da audiência o desdobramento da consciência, ao mesmo tempo a do idiota e a do bufão que a utiliza como máscara e a coloca em prática na defesa do cidadão injustiçado.

Cantando errado e fazendo sermões moralizantes, os a(u)tores travestem-se de heróis cômicos, são porta-vozes da opinião de muitos, se apoderam do grotesco, usam máscaras, passeiam com maestria nos mundos popular e erudito, representam coletivos pelo poder da gargalhada, do riso sério e da tolice, e encontram em seus *outros* as formas mais(in)certas para criticar àqueles que exploram a cidade e levar ao público, através de figuras idiotizadas, os ensinamentos que, ironicamente o poeta, preocupado com o destino do cidadão executa diante de suas audiência.

Esta dualidade cômica estabelecida pelo poeta e seus duplos, no espaço cênico da cidade e/ou do inframundo implica certa ambiguidade constitutiva na figura do herói cômico ou do juiz, apresentado em *Acarñenses*, no *Auto da Compadecida* e no *Auto da Barca do Inferno*, tendo em vista também a ação dos pares antagônicos: estúpido e sábio, grosseiro e sutil, escravo das pulsões e senhor de si mesmo, menos e mais humano.

Assim, percebe-se que, tanto no teatro aristofânico quanto no teatro popular de Ariano Suassuna, o autoconhecimento expresso pelas máscaras, gestos e vozes cômicas implica também no conhecimento da condição humana, tão bem levada a sério pelos autores e seus discursos críticos, sendo, portanto, uma nova forma de combinar velhos ingredientes como o riso frouxo e a voz estridente, educadora ácida da sociedade ateniense que encontra espaço semântico através dos gestos e máscaras que se organizam em uma nova composição

não só da cena teatral, mas da inteligência de autores que pensam a sociedade para além das mazelas, das injustiças vivenciadas impostas pelo estado de guerra.

Nesse ambiente múltiplo/polifônico, observamos que a “voz do poeta”, os gestos e as máscaras são fundantes da estrutura do discurso educativo e denunciador, formado a partir da presença de várias vozes, como a do próprio poeta que tem sido um tema de grande interesse para muitos estudiosos e para todos que se deparam com a problemática da identificação desta quando articulada à formação dos duplos do poeta dentro da Comédia Antiga, perceptível nas peças *Acarnenses*, de Aristófanes, no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, e no *Auto da barca do Inferno*, de Gil Vicente.

Por ser uma arte que permanece há tantos séculos, o teatro desperta curiosidade acerca de seus primórdios, existindo várias conjecturas e teorias sobre o surgimento da Comédia Antiga como ambiente extremamente propício à formação de duplos, a partir de uma série de elementos presente no mito e culto do deus do teatro, Dioniso, no qual as vozes, os gestos e as máscaras são sobrepostas, como causa de equívocos e componentes centrais das invectivas pessoais ou intrigas, transformando-se em acessórios fundamentais para o discurso moralizante e para alcançar o objetivo maior do a(u)tor: a obtenção da paz em *Acarnenses*, de Aristófanes, e a absolvição no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna ou na condenação das almas em virtude de suas faltas e pecados em vida, como esclarece Nemésio (1941), num ritmo sacral, na abordagem vicentina, no *Auto da Barca do Inferno*.

É notável, contudo, observar que esses elementos, frequentemente utilizados por Aristófanes em suas peças, também encontram eco na literatura popular de Suassuna. Isso decorre do fato de a obra do pernambucano também apresentar uma tessitura textual atravessada por múltiplas vozes, estas representadas pelas diferentes personagens. Nesse processo, as obras dos dois autores evidenciam um fenômeno recorrente e natural, marcado pela tensão de uma crise profunda, denunciada pelos dramaturgos nos discursos de suas personagens.

Assim, é pertinente que primeiro justifiquemos a escolha das obras citadas, visto que ambas trazem em seus enredos personagens que usam da autoridade conferida pelo poeta para ressoar seus anseios e indignações através do discurso. Ao longo das peças, Aristófanes e Suassuna projetam seus duplos de forma que suas próprias vozes possam ser ouvidas indiretamente por trás de cada ato, levando o público a crer que ouve a voz *direta do poeta*,

quer através do coro, do palhaço coreuta, da *parábase*⁹ ou em personagens protagonistas como Diceópolis ou João Grilo.

Através dessas personagens/autores a voz do dramaturgo é projetada pelo riso da *mangofa*¹⁰, pelos gestos performáticos, pelo arremedo poético e/ou pelo *outro* travestido de a(u)tor, ações perfeitamente justificáveis, visto que o cômico tem afinidade com a cultura popular porque utiliza fatos do dia a dia como matéria na representação de algo, atraindo, conseqüentemente, a atenção do leitor ou ouvinte para a obra. A verdade é que a condução cômica e moralizante encontra espaço fértil em ambas as obras, traduzida pela ação do poeta a partir das vozes de seus duplos, Diceópolis e João Grilo, figuras conturbadas em franco desacordo com a situação promovida pelos legisladores em Atenas ou na pacata cidade de Taperoá, interior nordestino. Esses protagonistas descobrem-se em atitude de perfeita rebeldia, conscientes das mudanças advindas de suas atitudes e, como heróis cômicos, são também autores de uma saída que nem sempre pode ser compartilhada socialmente ou compreendida.

Neste contexto, a construção do duplo representa um transbordamento do próprio poeta, um arremedo despadronizado, o *outro* do autor, uma imitação de algo que se pretende, por muitas vezes deter e que retorna, fazendo pressão no sentido contrário, denunciando as injustiças e desmandos, autorizados pelo poeta com toda a sua pujança. Quem não recorda das figuras célebres de *Diceópolis*, o duplo cômico (matuto) de os *Acarnenses* (Aristófanes), e de *João Grilo e Chicó*, sendo uma espécie de duplo, pois representa de forma autorizada, a própria voz do poeta com todas as suas anedotas e os "– Não sei, só sei que foi assim!" ou de algum outro matuto astuto de nossa tradição cinematográfica ou teatral recriado na literatura de cordel, a partir da influência ibérica ou grega?

Diante dessa apropriação e recuperação dos mecanismos narrativos da comédia e de seu caráter atemporal, torna-se importante salientar que a Comédia Antiga, além de construir "múltiplos cômicos", apresenta personagens não universais, como os que são caricaturas de pessoas que viveram em Atenas em um momento específico. A obra de Aristófanes põe em cena nomes de figuras eminentes da Grécia antiga como o de políticos

⁹ A parábase é uma seção de natureza puramente coral da comédia antiga. Na Parábase o coro avançaria em direção aos espectadores e pronunciaria os versos olhando para eles. O verbo *parabaino* aparece doze vezes nas peças de Aristófanes. Nas suas demais menções significa transgredir um juramento (*As Aves*, vv. 331, 447, 461; *Lisístrata*, vv. 235, 236; *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, v. 357; *Assembleia de Mulheres*, v. 1049). Em *As Vespas*, v. 1529, o sentido é o de avançar dançando, mas o contexto em que é empregado não é parabático. DUARTE, Adriane da Silva. O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes. São Paulo: Humanitas / FFLCH/ USP, 2000.308.

¹⁰ Debique, escárnio, mangação, mangoça, mangoça, mofa, zombaria, *mangofa*.

(Cleão e Lâmaco), pensadores (Sócrates) e poetas (Eurípidés e Ésquilo).

A referência a essas personalidades, bem como o diálogo com a mitologia, a história e o teatro, não constituía um problema para a plateia de Aristófanes. No entanto, para nós, leitores de outras gerações, a percepção de tais referências não é assim tão simples, ainda que seja fundamental para a compreensão da comédia.

Em Aristófanes, Diceópolis, que atua na comédia como João Grilo no *Auto da Compadecida*, representa muitos cidadãos, pois, ele é a “*Cidade Justa*”, espectador do teatro, participante da assembleia, ator ou personagem de Eurípidés, vendedor na sua ágora. É nesta interação, criação e recriação de discursos que estabelecemos contato com o maior entendimento da história da comicidade, a fim de entender os recursos que o comediógrafo utilizou ao compor seus (duplos) personagens, que permanecem por séculos em nossa tradição.

Vale ressaltar que tudo que acontece na cidade também é do conhecimento do poeta, que, no *Auto da Compadecida*, evidenciado por sua própria construção que obedeceu a uma ideologia antiga do autor de unir o nacional ao popular para operar as mudanças sociais – em Taperoá – ou por que não dizer em seu mundo real, versegado por suas andanças. Para ele, a arte que realmente expressa o país e o povo brasileiro é popular ou baseada no popular, uma arte erudita baseada no popular e, em tal concepção de arte, estaria a gênese de seu teatro, no qual desejava expressar suas raízes e seu povo, negando, assim, os modelos de teatro europeu, como se percebe em sua seguinte fala:

Queria fazer um teatro que expressasse meu país e meu povo. Aí me vi, muito naturalmente, diante do folheto de cordel, essa expressão extraordinária que o povo brasileiro criou e que é o único espaço cultural onde o povo brasileiro se expressou sem intervenções nem deformações que lhe viessem de cima ou de fora. O folheto de cordel é um universo extraordinário (SUASSUNA, 2001, p. 04).

Composto pela recriação crítica e por possuir um enredo que proporciona ao leitor/espectador o riso, a reflexão e a dor, *Auto da Compadecida* é uma mistura de tragédia e comédia, como nos afirma Geraldo da Costa Matos:

Auto da Compadecida é misto, um duplo, pois participa da estrutura trágica pela oposição muito radical dos personagens a ponto de não haver acordo entre eles e, da cômica, pelos incidentes e desenlace com a salvação de todos graças à intervenção da Compadecida, permanecendo no inferno apenas os demônios cuja situação já se encontra definida ao aparecerem ao palco (SUASSUNA, 2005, p.82).

Na verdade, apesar de estarem diluídos em toda a peça, os elementos trágicos e cômicos se intercalam com predominância ora de um, ora de outro. O cômico tem presença mais marcante em torno das ações do protagonista João Grilo e de seu duplo Chicó, que enganam os eclesiásticos (Primeiro Ato) o padeiro e a mulher (Segundo Ato) através das mentiras que criam com o objetivo de ganhar algum trocado ou simplesmente para vingar-se de seus exploradores.

As marcas do trágico se tornam mais salientes a partir da metade do segundo ato com a entrada de Severino do Aracaju, travestido de mendigo, e do Cangaceiro. Estes dois se opõem aos demais personagens uma vez que entram em cena para roubar e acabam provocando a morte de todos que estão na igreja. Na cena do julgamento, a oposição entre as personagens torna-se ainda mais brusca, pois se veem de um lado as figuras celestiais e de outro as figuras demoníacas, não havendo acordo entre elas.

É justamente nesse abrir e fechar de cortinas que o teatro aristofânico/suassuniano nos proporciona, enquanto espectadores, uma visão amplamente crítica das ações humanas, seja pelo desejo pessoal, injúria ou pela própria paródia que tão bem se propõe ao convencimento do público. Assim, concordamos com Brait (1985) ao referir à teoria desenvolvida por Aristóteles em sua poética sobre os dois pontos essenciais dos personagens, uma vez que o primeiro ponto define o personagem como reflexo da pessoa humana e o outro concebe o personagem como construção baseada em leis particulares pré-existentes no texto.

Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente à construção do texto social, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção (BRAIT, 1985, p.11).

Pode-se observar que esses dois pontos se completam, estabelecendo bases para a criação das personagens Diceópolis e João Grilo tanto em *Acarnenses* como no *Auto da Compadecida* a partir do olhar atento do(s) autor(es), já que eles sofrem pela aplicação das leis pré-existentes tanto na sociedade real, quanto na ficção, sem perder o caráter denunciador e intencional, proposto pelo criador, intrínseco às suas criaturas.

Portanto, tanto em *Acarnenses* quanto no *Auto da Compadecida*, o viés cômico utiliza a irreverência para tratar e relatar as dificuldades, as opiniões e as injustiças da sociedade de maneira direta e aberta e deste modo se contrapõe às regras sociais que exigem boas maneiras ou padrão, que jamais será alvo da comédia.

A comédia é o oposto da tragédia, pois se traduz no uso do riso, que faz ultrapassar os limites da seriedade criando novas e críticas hipóteses e questionamentos sobre a realidade, denunciando os vícios, erros morais e atitudes irregulares de indivíduos de uma classe, além de servir para criticar a sociedade dos corrompidos, dos inferiores de maneira camuflada e irreverente. Desta forma, pode-se afirmar, que a performance cômica, da qual o riso, a máscara, o gesto e a voz fazem parte, constitui-se de forma implacável em Aristóphanes e Suassuna como arma para a exposição ao ridículo, e a exposição de algo ou alguém ao ridículo não será bem visto perante as regras e as pessoas da sociedade, como o próprio dramaturgo, citando Molière, afirmava, “Não existe **tiranía** que resista a gargalhadas que lhe deem três voltas em torno.”

1.1 A comédia aristofânica

*Castigat ridendo mores*¹¹

Devo de início chamar a atenção do empenhado leitor, que com grande causa e sem gabação deve compreender as peripécias dos (anti)heróis que ora apresento, entre o curto espaço de fechar e abrir as cortinas do teatro-mundo, cabe uma especial referência às obras postas em análise, ligadas pelo riso, denunciativas em suas épocas, separadas cronologicamente e, atemporalmente, aqui em completude.

Desde a Antiguidade, o riso e a comédia têm servido para manifestar os vícios e as fraquezas humanas. Segundo a perspectiva de Aristóteles na sua *Poética*, a comédia era a via por onde passava o homem inferior – o nosso anti-herói, aquele que não era digno de se prestar às tragédias e ser chamado de herói. Provavelmente foi na Grécia que, para nós, a representação do homem inferior surgiu. Desde então, aquilo que provoca o riso tem sido, no mais das vezes, o que é condenável e baixo na humanidade. Em ambas as peças, o riso é a arma cômica que castiga os costumes que estavam em desacordo com a moral e, a partir disso, o riso passa a ser um fenômeno, sobretudo, social e humano e que ocorre somente em circunstâncias em que, de alguma forma, a sociedade vê-se ameaçada, a ponto de criar situações absurdas, rupturas, para expurgar os males que decorrem dessa situação de encurralamento, de total exploração, como demonstradas nas peças a seguir.

¹¹ Locução latina que significa "rindo castiga-se os costumes".

1.2 Dioniso Matuto: Justinópolis, um herói embusteiro.

Ana Maria César Pompeu (2011) nos esclarece que *Acarnenses* é a primeira comédia que nos chegou de Aristófanes, encenada em 425 a.C. Ela traça um retrato caricatural da cidade de Atenas, num período de crise das instituições democráticas relacionado diretamente com a guerra do Peloponeso (431 a.C. -404a.C.). É a primeira comédia que conservamos do seu autor, como também da Comédia Antiga, e define-se como uma peça de tema político, no sentido moderno: inspirada na administração e na experiência coletiva de uma Atenas, que vive plenamente o seu período democrático.

O título da peça refere-se aos habitantes do *demos*¹² de Acarnas, ex-combatentes de Maratona, que tinham apoiado a guerra contra Esparta por as suas terras terem sido saqueadas pelos guerreiros lacedemônios. O caráter didático do texto é expresso pelo próprio autor nos versos 500-501 (p.92): “Pois o que é justo a comédia também cunhece. Eu vou falar coisas terríveis, mas justas”. Além do caráter didático da comédia aristofânica, percebe-se também a presença de nomes de alguns personagens que têm uma significação alegórica: *Diceópolis*, o personagem principal, significa cidade justa; Anfíteo é um nome divino e de alguns políticos e legisladores da época.

O autor de *Acarnenses* constrói a sua peça a partir de Atenas, pintada em função do próprio fluir histórico, assolada pela guerra. O eixo central da comédia é a relação entre o público e o privado, alimentada pela disputa entre belicistas e pacifistas quanto à guerra, pelo que a sua mensagem é política, sendo o povo ateniense representado como um bando de loucos e a democracia como uma farsa.

A peça começa com *Diceópolis/Justinópolis*, um camponês forçado a migrar para a cidade onde vive em condições precárias, e que aguarda a reunião da assembleia onde o tema da discussão de um tratado de paz vai ser deliberado. Vendo a praça vazia, lamenta a não participação do povo na reunião da assembleia, ficando a decisão entregue nas mãos de políticos profissionais, que por regra eram demagogos, revelando uma contradição do sistema democrático: os destinos da comunidade, cujo governo pertence a todos (público) fica, afinal, entregue ao cuidado de poucos (privado), deixando a porta aberta a todo o arbítrio e venalidade.

¹² Na Grécia Antiga, o **demo** (em grego: δῆμος) era uma subdivisão da Ática, região da Grécia em torno de Atenas. Os demos já existiam, como meras subdivisões de terra nas áreas rurais, desde o século VI a.C..

Começada a assembleia, Ambídeus faz a proposta de paz, mas é rechaçado com ordem de prisão. Diceópolis/Justinópolis tenta reverter a situação, mas sem sucesso, dizendo:

Ó prítanes, vocês tão fazendo mal pra assembleia
 Arrastando o homem, que queria fazê tréguas
 Pra nós e dependurá os escudo.
 (ARISTÓFANES; POMPEU, 2014, p.67)

Este breve momento em que apenas dois indivíduos se manifestam a favor da discussão de um problema central no contexto ateniense, agindo no interesse do bem comum da cidade, é logo apagado, abafado, pelo conselho que desviará a sua atenção para os embaixadores que chegam da Pérsia.

Diceópolis/Justinópolis protagoniza a voz da razão numa sociedade dominada por loucos e safados que teimam em alimentar a guerra com Esparta como pretexto para enriquecerem à sua custa, ficando ele cada vez mais miserável e pobre. Diceópolis *desmascara* em seguida a função das missões diplomáticas persas, na figura de *Pseudártabas*¹³, como fraudes, pois vem prometer ouro, com a conivência dos embaixadores atenienses, como manobra de diversão apenas.

Com efeito, a sua ostentação à custa do dinheiro público, que contrasta com a pobreza da maioria dos cidadãos, desmente a veracidade da proposta que fazem: por isso, é com palavras acerbas - “cus moles”- que os incita a não caírem no logro. Diceópolis é então silenciado, a reunião é suspensa e irá fazer-se à porta fechada no Conselho (Pritaneu). Com este estratagema, o direito de todos participarem na tomada de decisão é abolido, confinando a decisão política ao segredo dos gabinetes. Compreendendo que a guerra não lhe convém, Diceópolis/Justinópolis conclui uma paz privada com o inimigo, libertando-se da loucura da cidade. Assim, fugindo de uma ordem pública corrompida, procura um espaço em que possa ser o senhor absoluto de si próprio. Os acarnenses ficam enfurecidos ao descobrirem que Diceópolis fez um acordo de paz com os lacedemônios, apedrejando-o.

Então ele tenta, com palavras sensatas, expor suas razões, defender-se das acusações que lhe são movidas, mas o seu direito de defesa é contestado com ameaças de ainda maior violência por parte do coro dos Acarnenses:

¹³ “pseûdos”, “falso”; artábe, “medida persa”. Falsidâmetro in: Tradução Matuta Cearense de *Dyscolos*, o *Enfezado*, de Menandro. POMPEU e SANTOS, Cultura e Tradução v. 5, n. 1 (2017) ISSN: 2238-9059 Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ct>, 2017.

“Coro: Quero é morrê, seu ti iscutá.

Diceópolis: Num faça isso não, ó Acárnicos

Coro: Tu vai morrê, fica sabem’agora.”

(ARISTÓFANES; POMPEU, 2014, p.81-82).

A democracia encontra-se subvertida na sua essência quando a violência imperante impede que o critério de resolução dos conflitos seja resolvido com recurso à livre discussão, em condições igualitárias, no espaço público. É o que está acontecendo: primeiro, na assembleia; depois é-lhe negado o direito de defesa contra as acusações dirigidas a um cidadão; finalmente é silenciado e suspenso a sua proposta de discussão.

Diceópolis/Justinópolis é o próprio Aristófanes, criador e criatura, autorizado a assumir o risco de morte, proclama o que julga ser justo para a cidade e denuncia a retórica fraudulenta dos oradores que conquistam o povo com o sortilégio encantatório do seu discurso:

Taqui, oia este tronco aqui,
E o home que vai falá é deste tamanhin.
Tenha cuidado não, num vô me armá de iscudo,
Vô falá em favô dos lacedemômios o q’eu acho,
Mas tenho muito que temê. Pois os modo
Dos lavradô conheço eu, eles fica muito alegre,
Se pra eles e pra cidade fizé elogio algum
Home inrolão, com justiça ou sem ela,
E aí num se dão conta que tão seno é vindido,
E dos véio também conheço as alma que,
Num bota a vista noutra coisa mas só em mordê cum voto.
Euzin aqui sei o que sofri nas mão de Cleão,
Por causa da cumédia do ano passado,
Pois teno me arrastado pro tribunal,
Ele me caluniava e cuspia mintiras contra mim,
Era uma cachoêra e me banhava que quase,
Murri afogado na cusparada de insultos.
Agora intão antes de faládêxprimêro
Q’eu me vista como o mais miserave de tudin.

(ARISTÓFANES; POMPEU, 2014, p.84).

Na parte final da peça, o Coro modula a sua posição ao final da intriga, vindo a reconhecer o serviço que o poeta prestou à comunidade e que o tratado de paz é o mais justo para a cidade, pois restabelecerá o valor da democracia para as cidades, desmascarando os maus costumes e seus legisladores, exploradores do povo.

Vale ressaltar que o poeta usa uma história cômica e simples como enredo, a própria história passa a ser um mero pretexto para o desenvolvimento cômico em *Acarnenses*, já que a sátira é um elemento importante e, porque não, moralizante, nesse contexto.

Tão bem quanto Aristófanes, Suassuna elaborou seus personagens seguindo um esteriótipo social. No enredo da comédia aristofânica encontramos dois elementos: (1) o (anti) herói (2) o esquema fantástico/moralizante.

1.3 O (anti)herói Aristofânico

A figura do herói tanto na literatura quanto fora dela é laureada com uma tragicidade iminente, o trágico que no contexto da mitologia é muito mais do que a encarnação da perda, do sofrimento e das incertezas humanas; no fim o trágico é o eminentemente humano contra o divino, a lembrança irrestrita da pequenez célere e irascível da existência humana.

Já a comédia grega, sobretudo, a de Aristófanes nos remete da forma mais evoluída a uma concepção de existência que prevê de forma profética, que nem tudo o que é humano ou divino deve ser levado muito a sério, pois no final tudo é pó, a vida um suspiro no vazio das eras; portanto não se pode levar nada muito a sério; numa clara conotação Dionísia.

O camponês ateniense, como sujeito histórico e, também, como personagem do teatro cômico de Aristófanes, foi figura central e essencial no decorrer do século V a. C., desde que sua posição ético-social permaneceu intacta frente aos sofrimentos bélicos de Atenas, pelo que tomou um carácter de idealização tanto em sua posição de cidadão como nas personificações da comédia aristofânica.

O herói de Aristófanes não é limitado ao desejo do público somente de riso ou excessos, ele tem a grandeza de contradizer o estabelecido, de conduzir o ouvinte a um caminho de excesso que educam, de entendimento proferido por um agente que, carregado de um heroísmo simples, jamais será unilateral ou submisso. E toda essa inquietação que provoca a presença desse duplo, para a Comédia Antiga é uma ferramenta que constrói o herói cômico aristofânico, segundo Whitman (1969, p. 25).

Essa unidade de autoconceito e autoafirmação confere ao espírito heróico uma espécie de pureza, mas dificilmente é o que poderíamos chamar de coerência, pois a qualquer momento o herói pode desrespeitar todas as expectativas em deferência aos mistérios particulares de sua própria vontade. Ele é, pode-se dizer, consistente consigo mesmo; mas como ele cria a si mesmo à medida que age, o resultado não pode ser conhecido de antemão, nem mesmo por si mesmo. O heroísmo é como se pode dizer, "dirigido pelo seu interior", e embora as direções possam diferir, o princípio vale: as aparências às vezes ao contrário, nenhuma abstração jamais poderá controlar o herói em busca da totalidade. E é precisamente isso que os heróis de Aristófanes são.¹⁴

¹⁴ This unity of self-conception and self-assertion gives to the heroic spirit a kind of purity, but hardly what we would call consistency, for at any moment the hero may flout all expectation in deference to the private

Aristófanes, como ninguém, conferiu ao seu (anti)herói a figura simples de um homem rural, idealmente ético e político que a *polis* ateniense precisava para se reconstruir e se transformar. Essa percepção do camponês em Aristófanes dá uma indicação dos eventos tanto do cidadão quanto da cidade, e dá ao leitor uma leitura histórica diferente dos eventos que Atenas sofreu durante a Guerra do Peloponeso.

O (anti)herói aristofânico, como Diceópolis/Justinópolis é tipicamente matuto, que se angustia diante de alguma característica perturbadora da sociedade contemporânea: por exemplo, o prolongamento da guerra, os políticos corruptos que dominam a *ecclesia*, a loucura das *demos* atenienses. Incapaz de convencer os outros de sua loucura, o herói sai por conta própria, colocando em prática algum tipo de esquema fantástico que pretende acertar as coisas.

Diceópolis reconhece as consequências que prejudicaram a cidade e que também foram percebidas por Aristófanes, que, com sua poesia, sua repercussão e sinceridade, colocou em cena o Cidadão-espectador, vítima direta da decadência e que terá discernimento sobre as decisões dos estrategistas e governadores com os atos de guerra.

Segundo Fisher (1993, p.33) o (anti)herói de *Acarnenses* tem sua ação construída nos vários lugares apresentados na peça, o que levou Aristófanes a estabelecer relação com as várias personalidades assumidas por Diceópolis/Justinópolis, dentre as quais, ele cita a de espectador de festivais dramáticos e a de lavrador.

Revelado para o público, Justinópolis, que vive vários outros papéis, representa o justo da cidade ou o cidadão justo. Direto e conhecedor dos truques que o levariam a convencer a assembleia, apresenta-se a Eurípides pela própria voz dizendo seu nome e o *demos* a que pertence:

Mermo assim,
 Pois num vô mimbora, vô é bater na porta.
 Eurípides, Euripidizin!
 Me ouve, se alguma vez tu ôviu um home
 Justinópolis de Colides te chama, eu.
 (ARISTÓFANES; POMPEU, 2014, p.86).

Entretanto, rapidamente, o espectador toma conhecimento da intenção de Justinópolis, que é se transformar em outra pessoa. Para isso, ele pede ao tragediógrafo um

mysteries of his own will. He is, one might say, consistent with himself; but since he creates himself as he goes, the result cannot be foreknown, even perhaps by himself. Heroism is, one might say, "inner-directed," and though the directions may differ, the principle holds: appearances sometimes to the contrary, no abstraction ever controls the hero in quest of wholeness. And that is precisely what Aristophanes' heroes are. (Tradução nossa)

trapo (= κίον) usado por atores que interpretam mendigos em suas tragédias, pois ele vai fazer um discurso “*Pois tenho que falar pro coro um leriado grande. Ele traz a morte s’ eufalá mal*” (vv. 426-427). E, para convencer, Diceópolis acredita que “*É que tenho que achá que sô um ismoleu hoje*” (vv.440).

Portanto, o espectador percebe que Justinópolis se transforma em Télefo, incorporando a personalidade de Télefo, mesmo que essa incorporação seja planejada e usada como arma argumentativa. Assim como Télefo, Justinópolis é o homem do convencimento, mesmo que para convencer ele pareça deixar de ser ele mesmo.

Em *Acarnenses*, o enredo é costurado pelas artimanhas do (anti)herói quando faz uma paz privada com os espartanos para que ele possa desfrutar das bênçãos da paz que foram perdidas com o início da guerra.

1.4 *Auto da Compadecida*: Uma estória de outras estórias

Os instrumentos culturais mais relevantes no enredo são as crenças e a literatura de cordel da realidade regional brasileira, mais precisamente da realidade regional nordestina. A narrativa do *Auto da Compadecida* é fundamentada em romances e narrações populares. Composta de elementos que expõem a cultura popular do homem do Nordeste, Ariano Suassuna aborda assuntos universais através de figuras populares, que mostram integralmente a figura do povo nordestino, um povo oprimido tanto por aspectos climáticos quanto sociais. O autor faz, ainda, uso do humor e da crítica ao falar sobre a realidade do homem nordestino.

O *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, é uma peça teatral em forma de auto (gênero da literatura que trabalha com elementos cômicos e tem intenção moralizadora). É um drama nordestino apresentado em três atos. Esta antologia reúne três folhetos dos quais Ariano Suassuna tirou os motivos e peripécias de seu *Auto da Compadecida*. Embora o autor paraibano tenha se utilizado de muitos temas populares em sua peça, estes poemas são as fontes principais, como nos assegura Tavares (2004, p.191).

Disse um crítico:

Como foi que o senhor teve aquela idéia do gato que defeca dinheiro? Ariano respondeu: Eu achei num folheto de cordel. O crítico: E a história da bexiga de sangue e da musiquinha que ressuscita a pessoa? Ariano: ‘Tirei de outro folheto.’ O outro: E o cachorro que morre e deixa dinheiro para fazer o enterro? Ariano: ‘Aquilo

ali é do folheto também. ' O sujeito impacientou-se e disse: Agora danou-se mesmo! Então, o que foi que o senhor escreveu? E Ariano: 'Ó xente! Escrevi foi a peça!'

De acordo com Braulio Tavares (TAVARES, 2004, p. 104): “Ariano escolheu o folheto como a célula-mãe de uma nova maneira de fazer arte de enxergar o Nordeste, de enxergar o mundo e de recriar suas formas.” A utilização desse tipo de reescrita a partir de textos populares compreende uma escrita mais aproximada do povo, do Romanceiro Nordestino, transmitido oralmente e/ou através dos folhetos de cordel.

A grande importância do folheto, no meu entender, é que o folheto é o único espaço em que o povo brasileiro se expressou sem influências e sem deformações que lhe viessem de cima, de fora. Aqui ele se expressou como ele é. Aqui não imitou a França, não imitou a Inglaterra nem os Estados Unidos. O povo brasileiro aqui se expressou como ele é. Então essa é a grande lição do folheto em feira. (SUASSUNA apud TAVARES, 2007, p. 26)

Segundo Vassalo (1993), a obra se divide em três episódios e os folhetos utilizados na construção arquitetônica da obra estão distribuídos de forma arquitetônica:

O primeiro ato se baseia em *O enterro do cachorro*, fragmento do folheto *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros; o segundo na *História do cavalo que defecava dinheiro*, do mesmo artista; o terceiro amalgama *O castigo da soberba*, de Anselmo Vieira de Souza, e *A peleja da Alma*, de Silvino Pirauá Lima, ambos retomados pelo entremez de Suassuna *O castigo da soberba*. Provém ainda do romanceiro a cantiga de Canário Pardo utilizada como invocação de João Grilo a Maria; o nome *Compadecida* e a estrofe com que o Palhaço encerra o espetáculo pedindo dinheiro são tomados ao folheto *O castigo da soberba*. (VASSALO In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 2000, p. 156)

Lígia Vassalo aproxima no ensaio citado, o teatro de Suassuna ao o teatro medieval, cabe ressaltar que mais adiante nos ocuparemos, no ATO V, do teatro de Gil Vicente, quando vamos tratar do julgamento das almas no inferno alegórico, em diálogo alinhado entre o autor português e Ariano Suassuna.

Sobre o auto de Suassuna, vale ressaltar que contém elementos do cordel brasileiro e está inserido no gênero da comédia, aproximando-se dos traços do barroco católico brasileiro. O autor faz uso de uma linguagem que privilegia o regionalismo através da caracterização das particularidades do falar do homem do sertão / Nordeste.

A peça foi escrita em 1955 e encenada pela primeira vez em 1956. Anos mais tarde, foi adaptada para a televisão e para o cinema, em 1999 e 2000 respectivamente.

Na peça, Ariano Suassuna trata, de maneira leve e com humor, do drama vivido pelo povo nordestino: acuado pela seca, atormentado pelo medo da fome e em constante luta contra a miséria. Traça o perfil dos sertanejos nordestinos que estão submetidos à opressão e

subjugados por famílias de poderosos coronéis donos de terra. Nesse contexto, o personagem de João Grilo representa o povo oprimido que tenta sobreviver no sertão, utilizando a única arma do pobre: a palavra - astúcia.

Fica evidente o cunho de sátira moralizante da peça, através das características de seus personagens. Assim como em *Acarñenses*, de Aristófanes, figuras como padeiro e a mulher que são avarentos, que deixam passar necessidade o empregado enquanto cuidam demasiadamente de um cachorro de estimação, o padre e o bispo, gananciosos, que utilizam da autoridade religiosa, enquanto legisladores da Igreja para enriquecerem, são levados ao conhecimento do público.

De forma bem cômica e sem as convenções que só a comédia sabe quebrar, todos estes são condenados ao purgatório e passam a depender da ajuda astuciosa do roceiro João Grilo, poeta travestido e da Compadecida,, na defesa do coletivo. Na obra *O riso*, Henri Bergson (1987, p. 19-21) salienta que o cômico é um fenômeno exclusivamente humano e que este se dirige à inteligência, à denúncia.

A partir dessa observação, Suassuna coloca o leitor/espectador em contato com seu *outro*, o anti-herói duplamente qualificado a defesa de seus algozes, o arremedo cômico, resultado de uma aparição para a qual o próprio autor emprestou seu discurso social. No *Auto da Compadecida*, a dupla João Grilo e Chicó, em certa medida, são uma única personagem, ou seja, uma personagem dupla. João Grilo é a representação do intelecto, o mentor de todas as artimanhas, é o autor presente na ausência discursiva que por vezes permeia o texto somente pelos gestos.

Enquanto Chicó, o duplo de João Grilo é a força física, o corpo, ao mesmo tempo, bobo e bufão, o cúmplice perfeito, o *outro* de João, ambos comparados à dupla Bom de Lábia e Tudo Azul (na tradução de Adriane Duarte, 2000) de *As Aves*, de Aristófanes e, por que não dizer do próprio poeta, que acontece sem início, meio ou fim, porque tudo que é justo também é de interesse da cidade e do poeta e da Comédia, como disse Diceópolis no seu discurso, em *Acarñenses*. Por quê? Não sei, como diria Chicó: *Só sei que foi assim*.

1.5 João Grilo: um herói popular e picaresco

O romance picaresco, que segundo o próprio Ariano Suassuna sempre o influenciara, surgiu na Espanha e infestou toda a Europa, abrange um conjunto de textos narrativos publicados, na maioria dos casos, entre 1552 e 1646. É um gênero que reúne obras

que refletem uma visão irônica e pessimista do homem e uma perspectiva cética em relação à sociedade espanhola de sua época.

Segundo González (1994), todas as obras desse período constituem o reflexo da tensão provocada pelo confronto entre o indivíduo e uma sociedade extremamente opressora. Portanto, para tornar mais clara a origem da picaresca, é mister considerar o contexto histórico-político-social, em virtude de uma das maiores novidades apresentadas pelo gênero: a forte vinculação da ficção com a história.

O estudo das circunstâncias que rodeavam os autores deste gênero conduz, naturalmente, a uma reflexão sobre a sociedade barroca espanhola e portuguesa, com atenção aos autores Calderón de La Barca (1600-1681) e Gil Vicente (1465-1536). González (1994, p. 21) apresenta uma sociedade, na qual predominam as injustiças. Apenas uma minoria - uma nobreza de sangue corrupto e um clero igualmente decadente - teria acesso ao poder e a bens materiais. Sob essas circunstâncias, o povo, ignorante, supersticioso e fruto de abusos, vivia na miséria.

O romance picaresco surge, pois, como uma sátira mordaz que atinge todo o sistema político, econômico, social e moral. Constituíram uma rica fonte de material romanesco, situações ímpares, tais como, a expulsão dos mouros de Castela e de Leão e a questão dos cristãos-novos, considerados estrangeiros no seu próprio país. Os ataques contra os vícios que infestavam a corte espanhola têm também como alvo “a honra”, externa e social, ditada pelo poder do dinheiro. Ironicamente, o pícaro é o protótipo do homem sem honra, enfim, o entretenimento perfeito para os meandros das classes privilegiadas.

A aparição da contestadora imagem do pícaro, em princípio, reverte a imagem do herói das novelas de cavalaria - tem-se uma inversão do modelo heróico, que passa a ser anti-heróico. González (1994, p. 56) assinala que o pícaro:

Saindo de estratos baixos, revela um aspecto pungente: o da luta pela vida. Solto no mundo, tem de resolver por si mesmo os problemas, o que o leva a tornar-se frequentemente ladrão. Estando sempre exposto ao pior, escapa das situações difíceis por seu engenho e astúcia.

Configura-se, assim, na novela picaresca, um traço permanente em *A carnenses* e no *Auto da Compadecida*: a subversão do (anti)herói idealizado. Entretanto, cabe-nos aqui salientar que há uma diferença, uma vez que na picaresca o pícaro não tem qualquer projeto social, ao contrário de Justinópolis e João Grilo.

1.5.1 O (anti)herói Suassuniano

João Grilo nasceu da cultura popular, através do produto oral e segundo o próprio Ariano Suassuna, foi produto de vários produtos: do que viu, ouviu e leu nos folhetos de cordel. Nas palavras de Abreu (1999), a literatura de folhetos nordestinos é uma das expressões mais brasileiras, usual na região Nordeste e em regiões que acomodam os migrantes de origem nordestina.

Com as grandes navegações, atracaram no Brasil trovadores e artistas populares, que expuseram em seus pertences culturais as origens dessa literatura. É uma literatura ágil que alcança as mais diversas temáticas, com objetivos variados, com ampla divulgação e anuência social, tanto em meios populares quanto nas academias.

O folheto é um canal popular de cooperação na vida do país, que concede a nação discutir a realidade, expressar suas exigências e anseios. Conforme Zumthor (2000), embora sejam impressos, os folhetos designam-se por sua tradição oral, seus vestígios de oralidade e pela razão de serem produzidos para serem proferidos, lidos ou declamados, cantados em voz alta para um enorme número de indivíduos, mesmo o iletrado, os ignorantes, aspectos comuns às culturas que priorizam a oralidade.

Foi num folheto de gracejo que Ariano Suassuna encontrou o personagem-símbolo de sua dramaturgia. *As Proezas de João Grilo* (ver trecho abaixo), história escrita em 1932 por João Ferreira de Lima, trazia como protagonista o célebre amarelinho oriundo dos contos populares portugueses, que, no processo de aculturação, ganhou características idênticas às de outro famoso espertalhão de origem ibérica: Pedro Malazarte, como se pode perceber no cordel de João Martins de Athayde, (1951).

As Proezas de João Grilo

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.

Na noite que João nasceu

houve um eclipse na lua
e detonou um vulcão
que ainda continua
naquela noite correu
um lobisome na rua.

Porém João Grilo criou-se
pequeno, magro e sambudo
as pernas tortas e finas
e boca grande e beijudo
no sítio onde morava
dava notícia de tudo.

João perdeu o seu pai
com sete anos de idade
morava perto de um rio
Ia pescar toda tarde
um dia fez uma cena
que admirou a cidade.
(ATHAYDE, 1951, p.35).

Assim, o herói cordelesco, forjado por Suassuna, representado por João Grilo é também um produto social e, nesses termos é o pícaro descrito por Kothe (2000), como a personagem com características daquilo que hoje se chama malandragem, beira o trágico e se assume como um épico às avessas. Como pícaro de Kothe, João Grilo no *Auto da Compadecida* e Diceópolis em *Acarnenses* são de extração social baixa e se comportam de modo pouco elevado, mas se elevam literariamente e contam até mesmo com a complacência e a simpatia do leitor. As duas personagens representam o modo pelo qual a classe baixa consegue entrar no picadeiro da literatura.

1.5.2 A tensão tragicômica do (anti)herói no *Auto da Compadecida*.

Segundo Deserto (1995), a tragédia e a comédia mantêm entre si uma relação de alguma ambiguidade, em que proximidade e afastamento parecem jogar, em simultâneo, importante papel. Podemos evocar como representação simbólica desta relação, a imagem, que o tempo veio a tornar quase emblema do próprio teatro, das duas máscaras, a trágica e a cômica, denunciando o sofrimento e do riso.

O leitor atento percebe que a comédia causada pelos *quiprocós*¹⁵ e pelas confusões no *Auto da Compadecida* não representa a cura da tragédia vivenciada por João Grilo, nem a

¹⁵ **Quid pro quo** é uma expressão latina que significa "tomar uma coisa por outra". Faz referência, no uso do português e de todas as línguas latinas, a uma confusão ou engano. Tem origem medieval, tendo sido usada, na sua origem, para se referir a um engano no uso de termos latinos num texto. Também pode significar "isso por aquilo".

mera atenuação futura de seus efeitos. João Grilo, o *herói* da peça, é um misto de uma tensão que se identifica com o herói cordelesco e, desta forma, não está atrelado somente aos aspectos da proeza e da glorificação, uma vez que está associado à ideia da fraqueza na constituição dos valores humano.

Assim, João Grilo, não está contemplado pela trajetória do herói prodigioso e honrado, pois, se orienta pela bandeira da transgressão. João Grilo é a expressão desesperada do homem que luta contra todas as adversidades, mas não consegue evitar a desgraça, que vive numa sociedade abalizada pela constante oposição de duas forças: o bem e o mau. A convergência e ação dessas forças são responsáveis pela falência do herói, fazendo com que ele mergulhe no território escorregadio dos valores.

Aristóteles, em sua *Arte Poética* (2005), conceitua a tragédia como a imitação de pessoas superiores em ação; a comédia como a imitação de pessoas inferiores em ação; e o drama como a representação das pessoas em ação. Por pessoas superiores, entendemos os heróis, que estão entre o humano e o divino, possuindo algo de sobrenatural.

Ariano Suassuna, em sua *Iniciação à estética* (2007c), reflete sobre os conceitos de tragédia, comédia e drama pensados por Aristóteles, ressaltando que outras categorias fazem parte da tragédia, como o Belo e até mesmo o Cômico. Na leitura que faz da *Poética*, o escritor percebe o herói como alguém dotado de uma alma grande, mas não pura. Tal “alma grande” é percebida mais pelas ações do que pelas palavras, em consonância com o pensamento aristotélico e no caso de João Grilo, essa impureza reside em sua própria personalidade, desenhada pela presença de falhas cômicas tais como a ambição, a trapaça, a alcovitagem, a avareza, a inveja, a vingança e a usura.

SEGUNDO ATO

2. HUMOR E O RISO: ELEMENTOS INDISPENSÁVEIS À CENA CÔMICA.

“É melhor escrever sobre risos do que sobre lágrimas,
pois o riso é o apanágio do homem.”
(François Rabelais).

Para muitos antropólogos, o riso foi um fator coadjuvante à adaptação da espécie, sendo um ato instintivo e portador de equilíbrio frente a situações extremas de abatimento, e que dele depende a sobrevivência da espécie. Vladimir Propp (1992) apresenta seis tipos de riso e alerta para a existência de outros. Embora se debruçando basicamente sobre o que chama de riso de zombaria, por compreender que “é o mais frequente”, sendo o “tipo principal de riso humano”, o teórico atenta para o riso bom, o riso maldoso ou cínico, o riso alegre, o riso ritual e o riso imoderado. Antes de prosseguir, nos cabe ressaltar que não nos ocuparemos das definições de Propp, mas do riso como elemento indispensável à cena cômica e de seus reflexos na Comédia e no Auto.

Rir é o melhor remédio! Por essa afirmativa percebemos o poder do riso na vida da Humanidade. Entretanto, o humor e o riso são fenômenos que ainda não foram elucidados completamente, mas as coisas engraçadas podem nos dizer muito do que é humano, visto que o homem é o único animal que ri.

O cômico está presente em situações reais de nossas vidas, uma vez que todos nós rimos sempre para qualquer situação que nos leva, quase incompreensíveis, para o riso, despertando nosso humor. Há de se considerar que o riso é uma parte fundamental dos efeitos produzidos pelo humor no ser humano, e suas múltiplas formas de expressão vão dizer respeito ao grau de afetação ou não, que tenha causado tal situação real ou artística que apresenta momentos cômicos.

Em *História do riso e do escárnio*, Minois (2003) esquematiza a história do riso em três momentos: o divino, o diabólico e o humano. Os gregos antigos definiriam o riso a partir de suas noções de divindade:

Rir é participar da recriação do mundo, nas festas dionisíacas, nas saturnais, acompanhadas de ritos de inversão, simulando um retorno periódico ao caos primitivo, necessário à confirmação e à estabilidade das normas sociais, políticas e culturais. Nas relações sociais, o riso é vivido como elemento de coesão e de força diante do inimigo, como o mostram os risos homéricos ou espartanos; ele é também um freio ao despotismo, com as bufonarias rituais dos desfiles triunfais em Roma, ou as sátiras políticas em Aristófanes; é, por fim, um instrumento de conhecimento, que desmascara o erro e a mentira, como no caso da ironia socrática, das zombarias dos cínicos, da derrisão dos vícios em Plauto ou Terêncio. (MINOIS, 2003, p. 630)

Sobre o riso como capacidade para criar o mundo a nossa volta, Aristóteles nos transmite que somente uma democracia poderia tolerar a franqueza das velhas comédias, na democracia o riso se caracteriza por sua força crítica e sua ação democratizadora. Consoante ao pensamento de Minois, o riso busca se livrar do mundo cheio de injustiça e substituí-lo por um mundo melhor. Cria uma nova realidade que desloca a outra que não pode mais ser mantida porque perdeu seu significado. O riso é, então, uma libertação.

Apesar de ter sido relegado na Antiguidade, o riso continua a desempenhar um papel de grande importância na vida social. O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não exclui o sério, mas o purifica e o completa. Purifica-o do dogmatismo, da unilateralidade, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, do medo e da intimidação, do didatismo, do engenho e das ilusões, da fixação sinistra em um único nível e da exaustão.

2.1 O riso sério-cômico em Aristófanes e Suassuna.

2.1.2 Riso e Comédia

A Comédia e o Auto são gêneros cujo sucesso é medido pela qualidade do humor, promovido pelas personagens em confronto com suas vivências. Humor é indispensável para a arte cômica, principalmente porque é altamente eficaz para convencer em grande parte, pois atrai a atenção e permite a possibilidade de persuasão da plateia.

O riso é uma reação puramente fisiológica que pode ser desencadeada por gatilhos físicos e não físicos e é observada em humanos desde a infância. Em termos de efeitos somáticos, tem sido sugerido que o riso proporciona alívio do estresse e reduz o desconforto e / ou dor, liberando endorfinas produtoras de euforia, encefalinas, dopamina e adrenalina; todos contribuem para a saúde mental e física geral. Como resultado de suas propriedades terapêuticas, o riso tem sido usado no contra-condicionamento das reações da raiva, bem como na dessensibilização sistemática ao medo.

De acordo com Bakhtin (1999), o elo entre o sério e o cômico já existia desde os primórdios da humanidade na vida social. Através de investigações do folclore de povos primitivos, observou que, os rituais sérios coadunavam com os rituais que parodiavam os mitos, os acontecimentos e os heróis que as comunidades cultuavam.

A prática do elogio e do escarnecimento fazia parte das cerimônias oficiais das comunidades antigas. Entretanto, o sério e o cômico passaram a ser dicotomizados com o surgimento do regime de classes e de Estado. Com a divisão de classes iniciou-se um processo que demarca a diferença de direitos entre os indivíduos na sociedade.

Determinadas formas cômicas deixam de ser autorizadas, só podendo ser executadas em determinadas situações. A partir daí, se consubstanciou uma cultura oficial, delimitando as condições de realização do riso. O espaço da subversão, da gargalhada, da chacota tende a restringir-se aos momentos festivos. A divisão do riso e do sério, da cultura popular e da cultura erudita começou a se intensificar, fazendo com que a comicidade fosse vista como uma expressão menor, inclusive no campo da cultura letrada.

Segundo Huizinga, no livro *Homo Ludens* (1938), o riso encontra nas situações diárias o seu próprio espaço, as suas próprias regras e o seu próprio tempo e deve ser estudado como fenômeno cultural, uma vez que ele está ligado à produção de situações que são próprias do riso. O autor nos convida a uma reflexão sobre o poder que reside exatamente no ato do riso. De certo modo, o riso, segundo Huizinga, pode ser visto como um tipo moderado de “loucura”, tendo em vista que se realiza por meio de fatos cômicos, que também podem ser entendidos como uma espécie de “loucura”, porque neles corta-se o nexo do comum do tempo do cotidiano.

O elemento lúdico tende a provocar o riso que por sua vez é um elemento da vida cotidiana, está sempre presente nas relações sociais seja para exprimir uma simpatia, para desdramatizar uma situação, ou para exprimir a felicidade. O risível é próximo ao cômico, ao jogo, às brincadeiras, às piadas, ao lúdico, etc. O cômico pode ser estudado com as formas, as atitudes, os gestos e os movimentos do corpo humano, também pode ser estudado pelo cômico de caráter ou através da fala, do cômico de situações, de palavras. (HUIZINGA, 1938, p.54).

Para Pirandello, o riso pode ser uma ação subversiva, e o próprio autor assegura que há ambivalências na conceituação do riso e do fenômeno cômico na tradição ocidental, pois:

O riso pode ser compreendido como experiência do não-sério: a inversão cômica pode revelar uma *gravidade* antes oculta, certos contrastes inexprimíveis pelo discurso mais cordato, uma *seriedade* que o próprio discurso sério camufla; O caráter subversivo e anárquico do riso. Em diversos momentos, o riso implica numa adesão à ordem social estabelecida. O riso é plural e encontra função como corretivo social, não se restringindo a uma função normativa tão precisa, visto que ele pode acometer um indivíduo isoladamente, pode prescindir da sociedade. O riso guarda consigo o paradoxo da própria ação humana. (PIRANDELLO, 1957, p.294)

Para Bergson (1987), o riso, além de ser um fenômeno social, é um fenômeno psíquico. O sujeito ri de situações constrangedoras com as quais não se envolve afetivamente. O cômico é provocado pela observação das falhas humanas em uma perspectiva corretiva, diante dos olhos do observador. Assim, o cômico está ligado à capacidade de explicitar e identificar o ridículo humano manifestado no exagero caricaturado, na representação da transgressão social, na encenação de gestos automáticos e na exploração de clichês desgastados.

De acordo com Propp (1992), os caracteres cômicos não existem por si só, eles têm relação com as atividades do homem no mundo social. Assumindo a mesma perspectiva, Bergson (1987) afirma que o riso é sempre grupal, sendo determinado por um conjunto de atitudes discriminadas e colocadas como engraçadas perante uma comunidade.

A identificação daquilo que é engraçado ou humorístico aponta para o reconhecimento de gestos sociais que rompem com conduta ideal. Esse desvio, expresso no comportamento físico ou moral dos seres sociais, compõe a trama das narrativas que são contadas com irreverência e bom humor.

2.1.3 Os elementos do risível no herói suassuniano.

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)

Como já visto, estudos comprovam que o conceito clássico de herói se origina na Literatura Grega. O termo designa um indivíduo notabilizado por feitos extraordinários. No entanto, com o passar do tempo, essas figuras quase divinas já não correspondiam adequadamente à vontade coletiva. O herói clássico foi sendo substituído pelo “herói problemático”, personagem cuja existência e valores situam-no perante questões sobre as quais não é capaz de expressar consciência clara e rigorosa.

A construção desse novo enfoque da imagem do herói é uma ideia atribuída aos tempos modernos, e a sua representatividade evidencia-se, sobretudo, no gênero romance. Contudo, como mensageiro de uma crítica mordaz e bem-humorada da má sorte enfrentada pelo nordestino em sua difícil missão pela sobrevivência, Ariano Suassuna na obra *Auto da Compadecida*, nos apresenta um herói que, ao invés do nobre herói clássico, repleto de vícios e defeitos.

João Grilo é uma personagem que povoa o imaginário folclórico brasileiro, sobretudo na região Nordeste, assumindo todas as características de um anti-herói, pois é pequeno, fraco, franzino, amarelo e desnutrido, ou seja, não possui os atributos estéticos e o porte de um verdadeiro herói cavalheiresco e romântico.

João! João! João! Morreu! Ai meu Deus, morreu o pobre de João Grilo! Tão amarelo, tão safado e morrer assim! Que é que eu faço no mundo sem João? João! João! Não tem mais jeito, João morreu. Acabou-se o Grilo mais inteligente do mundo.! (SUASSUNA, 2005, p. 63)

Mas, João Grilo é infinitamente astuto e sua esperteza é tamanha, que suplanta o seu porte miúdo, convertendo sua fragilidade em força. Com suas artimanhas, ele se agiganta. Graças as suas traquinagens, enfrenta e afronta todas as instituições que se pretendem poderosas e ditam as normas, preceitos, usos e costumes sociais, de seu tempo e de seu ambiente.

Essa figura paradoxal assumida por João Grilo o coloca como um anti-herói que faz do medo a sua arma, da astúcia o seu escudo; que, vivendo num mundo hostil, perseguido, escorraçado, às voltas com a adversidade, acaba sempre driblando o infortúnio com uma dose exagerada de *humor* que, aliás, é marca do enfrentamento do povo nordestino com as adversidades sociais.

Em Suassuna, o termo humor está relacionado à disposição que o indivíduo tem para rir ou fazer sorrir. Propp (1992) considera *a priori* que o riso é uma característica pertinente do homem e somente a ele é dada a capacidade de rir; o sorriso, para o autor, está ligado a outra esfera da razão humana, não vinculada ao escárnio ou a derrisão, mas compreende uma disposição benevolente para com o interlocutor.

Ainda nesse esteio, para Aristóteles, a comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição. Assim, podemos pensar, no *Auto da Compadecida*, o riso como decorrência de uma penalidade, um desajuste da conduta de João Grilo, que nos surpreende nos atos com um comportamento inesperado.

Para Bergson (1987), o riso não é apenas uma reprimenda social, mas vem de um desajuste entre a natureza primeira do homem (que é mutável) e uma espécie de rigidez e mecanização. Essa rigidez se manifestaria tanto no nível físico como no caráter, ou seja, no âmbito moral e psicológico, características exploradas no personagem João Grilo. O risível e o cômico seriam uma forma de desfazer a rigidez, evidenciá-la, corrigi-la.

Para Suassuna (2008), o riso é como uma espécie de punição que a sociedade confere a algo que a ameaça, diz em seu livro *Iniciação à Estética*. Desta forma, o risível está

na inadequação do comportamento humano, físico/psicológico, uma vez que excede à normalidade sem causas trágicas. Suassuna, no *Auto da Compadecida*, nos deixa claro que ali o cômico surge como um alerta sobre algo que não está funcionando bem nas sociedades, sendo também um instrumento revelador dos problemas da sociedade como um todo.

No contexto de tensão do *Auto* é que encontramos João Grilo, um anti-herói oprimido e, no plano da ética, é um legítimo malandro que usa desse artifício como uma forma autêntica de sobrevivência e de luta frente às adversidades, sobretudo àquelas impostas pelos que detêm o poder.

A malandragem, portanto, no seu entender, não constitui um problema ou pecado grave, pois não é utilizada para engrandecimento próprio ou para ascensão econômica, mas, sim, para a promoção da justiça social. Sobre isto, lêem-se os seguintes versos do cordelista Paulo Nunes Batista:

Grilo pra tudo no mundo
Tinha uma definição,
A sua filosofia
Sempre lhe dava razão,
Pois seguia este ditado
Que diz – “Está perdoado
Ladrão que rouba ladrão...”
Vivendo embora do crime
João Grilo era caridoso,
Auxiliava a pobreza,
Só furtava o poderoso,
Roubava sempre dos nobres,
Matava a fome dos pobres,
Mostrando ser generoso
(BATISTA, 1958, p. 28).

Ariano Suassuna, como ninguém, mergulhou na fórmula do riso que sempre esteve presente na Antiguidade e ligado aos deuses, tendo um significado divino. Presente nas festas, esse riso não possuía o sentido de diversão, como se conhece hoje. “Antes, ele correspondia aos preparativos de sacrifícios e tinha uma relação congruente com a morte. O riso e a morte fazem boa mistura”. (MINOIS, 2003, p. 29).

No campo do riso, a comédia grega – da qual nos ocuparemos posteriormente – surge como uma arte secundária, cuja função era descontrair os espectadores, afinal, era apresentada nos intervalos das grandes peças. Procurava mostrar o homem rebaixado, lidando com figuras inferiores, tanto no sentido moral quanto no âmbito social. Tendo como desígnio exagerar os defeitos humanos, a comédia explorava o ridículo.

Nesse campo, ao apresentar o *Auto da Compadecida* por meio dos contadores de história Chicó, João Grilo e do palhaço, o próprio Suassuna admite a influência da Comédia Antiga, do Repente, do Cordel, dentre outros:

É verdade que devo muito ao teatro grego (e a Homero e a Aristóteles), ao latino, ao italiano renascentista, ao elisabetano, ao francês barroco e, sobretudo ao ibérico. É verdade que devo, ainda mais, aos ensaístas brasileiros que pesquisaram e publicaram as obras, assim como salientaram a importância do Romancero Popular do Nordeste principalmente a José de Alencar, Sílvio Romero, Leonardo Mota, Rodrigues de Carvalho, Euclides da Cunha, Gustavo Barroso e, mais modernamente, Luís Câmara Cascudo e Téo Brandão. Mas a influência decisiva, mesmo, em mim, é a do próprio Romancero Popular Nordestino, com o qual tive estreito contato desde a minha infância de menino criado no sertão do Cariri da Paraíba. (SUASSUNA, 2007, p. 30)

O riso no *Auto da Compadecida* encontra suporte na carnavalização, ideia concebida por Mikhail Bakhtin (1993, p. 7), que consiste na “segunda vida do povo baseada no princípio do riso”, princípio este que abole as relações hierárquicas, quando desloca os sujeitos e subverte a ordem social estabelecida. De acordo com Bakhtin:

O riso e a visão de carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa carnavalização da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico. (MIKHAIL BAKHTIN, 1993, p.43)

No Primeiro Ato do *Auto da Compadecida*, há o cruzamento da história narrada por Suassuna com a Literatura de Cordel, precisamente com o *Testamento do cachorro* publicado no folheto intitulado “Dinheiro” escrito por Leandro Gomes de Barros (1909), fato que desperta na plateia o riso frouxo, não simplesmente pelos causos propostos por Chicó e João Grilo, mas pelo nível de linguagem explorado e pelas artimanhas da dupla para conseguir o intento de benzer a cachorra antes de enterrá-la.

JOÃO GRILO

Padre João! Padre João!

PADRE, aparecendo na igreja

Que há? Que gritaria é essa?

CHICÓ

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

PADRE

Para eu benzer?

CHICÓ

Sim.

PADRE, com desprezo

Um cachorro?

CHICÓ

Sim.

PADRE

Que maluquice! Que besteira!

JOÃO GRILO

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

PADRE

Não benzo de jeito nenhum.

CHICÓ

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

JOÃO GRILO

No dia em que chegou o motor novo do major Antônio Morais o senhor não o benzeu?

PADRE

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

CHICÓ

Eu acho cachorro uma coisa muito melhor do que motor.

PADRE

É, mas quem vai ficar engraçado sou eu, benzendo o cachorro.

Benzer motor é fácil, todo mundo faz isso, mas benzer cachorro?

(SUASSUNA, 2005, p. 21-23)

Tanto na visão Suassuniana quanta na bakhtiniana, a visão carnavalesca de mundo produz formas de linguagem que acabam com qualquer registro formal vocabular ou dificuldade de aproximação entre sujeitos enunciadorees. Dessa forma, foi produzida uma linguagem carnavalesca de muitos recursos, típica, da qual encontramos exemplos em várias cenas do *Auto da Compadecida*, como no enterro da cachorra, um dos folhetos utilizados na composição da obra, no Primeiro Ato, quando o Palhaço adverte ao público sobre a história que se desenvolveria com a discussão entre João Grilo e Chicó para ver se o padre benzeria ou não o cachorro da mulher do padeiro.

Por essa apropriação da literatura popular, percebemos que há um cruzamento da história de Suassuna com o cordel escrito por Leandro Gomes de Barros (1865 – 1918) – *O Testamento do cachorro* publicado no folheto intitulado “Dinheiro” que, recebeu de Ariano o seguinte comentário:

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. [...] Por outro lado, 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 Ruteboeuf. (SUASSUNA apud SANTIAGO, 2007, p.260)

Foi no cordel “O Dinheiro ou O Testamento do Cachorro”, escrito por Leandro Gomes de Barros (1865 – 1918), com a narração da história do cachorro e de seu testamento, que Ariano Suassuna encontrou ideia e material, como o próprio afirmava para também escrever suas histórias no *Auto da Compadecida*.

Eu vi narrar um fato
 Que fiquei admirado
 Um sertanejo me disse
 Que nesse século passado
 Viu enterrar um cachorro
 Com honras de um potentado.

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

Foi ao vigário e lhe disse:
 Morreu cachorra de mim
 E urubu no Brasil
 Não poderá dar-lhe fim...
 - Cachorro deixou dinheiro?
 Perguntou o vigário assim.

- Mim quer enterrar cachorro!
 Disse o vigário: Oh! Inglês!
 Você pensa que isto aqui
 É o país de vocês?
 Disse o inglês: Oh! Cachorro!
 Gasta tudo esta 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 tão 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 certa 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
 As 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)

Como fonte da recriação também operada na cena do *Auto da Compadecida*, o testamento do cachorro foi estudado como recurso para o riso, visto que pelo uso do Latim, comum nas pregações dos padres, por ocasião da despedida das almas e que equipara o “bichinho” a um ser humano, o poeta brinca com o público e faz uma crítica à ganância dos legisladores episcopais:

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

SACRISTÃO
 Que é isso? Cachorro com
 testamento?

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
 compridos pr'os lados daqui, latindo na maior
 tristeza. Até que meu patrão entendeu, com a
 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.

SACRISTÃO

Que animal inteligente! Que sentimento nobre. E o testamento? Onde está?

[...]

SACRISTÃO

Mas eu não disse que fica tudo por minha conta?

PADRE

Por sua conta como, se o vigário sou eu?

SACRISTÃO

O vigário é o senhor, mas quem sabe quanto vale o testamento sou eu.

PADRE

Hein? O testamento?

SACRISTÃO

Sim, o testamento.

PADRE

Mas que testamento é esse?

SACRISTÃO

O testamento do cachorro.

PADRE

E ele deixou testamento?

PADEIRO

Só para o vigário deixou dez contos.

PADRE

Que cachorro inteligente! Que sentimento notável.

JOÃO GRILO

E um cachorro desse ser comido pelos urubus! É a maior das injustiças.

PADRE

Comido, ele? De jeito nenhum. Um cachorro desse não pode ser comido pelos urubus!

PADRE

Mas que jeito pode-se dar nisso? Estou com tanto medo do bispo! E tenho medo de cometer um sacrilégio!

SACRISTÃO

Que é isso? Não se trata de nenhum sacrilégio. Vamos enterrar uma pessoa altamente estimável, nobre e generosa, satisfazendo, ao mesmo tempo, duas outras pessoas altamente estimáveis, nobres, e, sobretudo, generosas. Não vejo mal nenhum nisso!

[...]

SACRISTÃO

Se é assim, vamos ao enterro.

Como se chamava o cachorro?

MULHER

Xaréu.

SACRISTÃO

Xaréu. Absolve, Domine, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculi delictorum.

TODOS: Amém.

(SUASSUNA, 2005, p. 48 - 55)

Diante dessa quebra estabelecida por Ariano Suassuna ao propor no *Auto da Compadecida* o enterro do cachorro da mulher do padeiro, em mais uma das malandragens de João Grilo, cabe aqui uma referência e um entrecruzamento de cenas, pois na peça *As Vespas*, de Aristófanes, que foi apresentada pela primeira vez em 422 a.C., no contexto da Guerra do Peloponeso, há uma humanização de dois cães que são acusados de roubar comida e, por isso serão julgados.

Na peça, as atitudes de Diceópolis devem ser entendidas como a reação de um Aristófanes que procura satirizar o mau funcionamento das instituições democráticas, centrando-se, sobretudo, nos tribunais. A crítica será trabalhada a partir de Filocléon, filho de Bdelicléon, um velho juiz que encontra nas atividades jurídicas sua fonte de rendimento.

Recriando-se em cena um tribunal doméstico, o que chama a atenção do leitor é o julgamento de um cão, acusado de roubo por outro cão – porém representativos de dois políticos da época – que a peça manifesta a cada cena pela corrupção que domina as instituições jurídicas atenienses.

A comédia inicia com um diálogo entre Sósias e Xântias, escravos de Filocléon, que foram orientados a vigiar o velho juiz, não deixando que ele vá para o Tribunal. Pelos dois personagens, o poeta explica aos espectadores a “doença” que ataca Filocléon. Afirma Xântias:

Vocês estão perdendo tempo; nenhum de vocês vai esclarecer o caso. Se vocês estão ansiosos por saber, façam silêncio; vou dizer qual é mesmo a doença de meu senhor: é a paixão pelos tribunais. A paixão dele é julgar; ele fica desesperado se não consegue ocupar o primeiro banco dos juízes. À noite ele não goza um instante de sono. Se por acaso fecha os olhos, seu próprio espírito fica olhando para a clepsidra. A paixão dele pelo voto no tribunal é tão grande que faz ele acordar apertando três de seus dedos, como se oferecesse incenso aos deuses no dia da lua nova. Quando ele vê escrito nos muros “Demo encantador, filho de Pirilampo!”, escreve ao lado: “Encantadora urna de votos!” Se seu galo cantava durante a noite ele dizia que algum acusado sem dúvida usava essa humilde ave para fazê-lo acordar mais tarde do que era necessário. Logo depois do jantar ele pedia as sandálias, corria para o tribunal em plena noite e adormecia lá, colado a uma coluna como uma ostra à concha. Sua severidade o levava a traçar sobre as plaquetas do voto a linhada condenação, e ficava com os dedos cheios de cera. Com receio de não terá pedrinha para o voto, ele tinha no jardim de sua casa um canteiro de pedrinhas, que renovava sem parar. Esta era a sua loucura. E as censuras deixavam o coroa excitadíssimo. Também fechamos o ferrolho da porta principal para impedi-lo de sair, pois esta “doença” deixava o filho desesperado. No começo este usa a doçura, lhe pede para não ficar todo o tempo com o manto de sair, e permanecer em casa. Depois dá um banho no pai e purifica ele, mas tudo isto é inútil. Ele sujeita o pai aos exercícios sagrados dos Coribantes; opai foge com o tambor e corre para o tribunal querendo julgar. Diante do fracasso dessas tentativas, ele leva o pai Ágina para se deitar de noite no templo de Asclépio, mas quando amanhece o dia lá está o velho no recinto reservado aos juízes no tribunal. Fazemos o possível para impedi-lo de sair, mas ele escapa pelas calhas e pelos canos de águas das chuvas; onde aparecia um buraco, nós tapávamos e fechávamos imediatamente todas as saídas, mas ele punha paus nos muros e saltava de um lado para o outro como se fosse um gato. Afinal pusemos redes fechando todo o acesso ao jardim e ficávamos de guarda. O

velho se chama Filoclêon; nenhum nome ficaria melhor nele. O nome do filho dele é Bdeliclêon; ele faz tudo para dominar o gênio fegoso do pai.
(ARISTÓFANES, *As Vespas*, p.38-41 – KURY, 2004)

A cena ganha dinâmica com o filho do velho Juiz assustado com a presença dos outros magistrados, vestidos de vespas, em sua casa.

BDELICLÊON

Deus nosso senhor! Você que preside a entrada de minha casa, receba estes novos sacrifícios que lhe oferecemos pela primeira vez em favor de meu pai! Adoce o humor áspero e austero dele! Deixe cair sobre o coração dele algumas gotas de mel, para que de hoje em diante ele seja clemente para com os homens, mais benevolente para com o acusado que com o acusador, enfim, seja sensível às preces dirigidas a você! Tire do caráter dele todo o fel e todas as folhas de urtiga!

CORO

Unidos de todo o coração aos sentimentos que você expressou, juntamos nossos votos aos seus neste cargo que você exerce; de fato, você se torna querido por todos nós, depois que vimos você mais zeloso para com o povo que qualquer dos juízes mais novos que você!

Um criado traz dois personagens disfarçados de CACHORROS; um dos disfarces reproduz as feições de Laques, e o outro, as de Clêon.

BDELICLÊON

Se algum juiz está lá fora, que se apresse a entrar; uma vez iniciadas as falas, ninguém mais poderá entrar!

FILOCLÊON

Quem é este acusado? A que pena ele está sujeito?

XANTIAS

Como se fosse o promotor.

Ouçam agora a acusação: “O cachorro da vila de Cidatenéia acusa Labes, da vila de Aixone, de haver contra toda a justiça devorado sozinho um queijo da Sicília”. Que sua pena seja a de usar uma coleira bem apertada!

FILOCLÊON

Ou então uma morte de cão, se ele for condenado.

BDELICLÊON

Aqui está Labes, o outro acusado.

FILOCLÊON

Ah! Bandido! Ele tem mesmo a pinta de

um ladrão, e se orgulha de me tapear,
rangendo os dentes. Onde está o
queixoso, o cachorro de Cidatenéia?

1º CACHORRO

Au! Au!

BDELICLÊON

Aqui está ele!

FILOCLÊON

Este é um outro Labes, bom latidor e
lambedor de panelas.

SOSIAS

Como se fosse o arauto.

Silêncio! Todos sentados! Você, objeto
da acusação, suba à tribuna!

FILOCLÊON

Durante a fala dele vou me servir de
sopa e engoli-la rapidamente.

XANTIAS

Como promotor.

Senhores juízes! Os senhores vão ouvir
minha acusação contra este réu. Ele
cometeu em relação à cidade e à frota de
Atenas um atentado indecoroso. Ele se
esgueirou para um canto depois de
roubar um enorme queijo da Sicília,
aproveitando-se das trevas.

FILOCLÊON

O roubo dele está suficientemente
comprovado; o patife acaba de deixar
cair no chão um naco de queijo
extremamente malcheiroso!

XANTIAS

Pedi a ele que me deixasse provar um
pedaço do queijo, mas ele não me
atendeu. Quem vai querer ajudar vocês,
se seu cachorro fiel não deixou nem um
pouquinho para mim?

FILOCLÊON

Ele não lhe deu nada mesmo?

XANTIAS

Nadinha, nem a mim, nem a seu
companheiro.

FILOCLÊON

Aí está um trapalhão que vai ferver mais que estas lentilhas.

BDELICLÊON

Em nome dos deuses, meu pai, não
profira a sentença antes de ter ouvido as
duas partes!

FILOCLÊON

Mas a coisa está clara, meu caro; ela
fala por si mesma.

BDELICLÊON

Mas preste atenção para não absolver o
acusado; este cachorro é o mais guloso e
o mais egoísta que já vi; ele lambe num
piscar de olhos todos os cantos de
uma... cidade, e devora tudo.

FILOCLÊON

E não tenho dinheiro nem para mandar

consertar meu vaso...

2º CACHORRO

Então castigue o acusado; uma única cozinha não pode encher a barriga de dois ladrões. Tomara que eu não tenha latido no vazio e em vão, senão nunca mais vou latir.

FILOCLÊON

Quanta falta de vergonha! Aí está um grande trapaceiro! Que pensa você dele, meu galo?

Para mim ele diz “sim”.

Guarda do tribunal! Onde está você?

Que alguém me dê um penico!

SOSIAS

Fingindo ser o guarda do tribunal.

Pegue você mesmo o penico; estou ocupado fazendo a citação das testemunhas. Apresentem-se as testemunhas de acusação a Laques! Um prato, um pilão, uma fôrma de queijo, uma grelha, uma panela e outros utensílios de cozinha. Você ainda está mijando? Ainda não acabou?

FILOCLÊON

Apontando para o acusado.

Ainda não, mas penso que aquele ali vai fazer coisa pior; hoje ele vai se borrar.

BDELICLÊON

Dirigindo-se ao CACHORRO acusador.

Então você será sempre tão severo e intratável para com o acusado? Por que esta ferocidade?

FILOCLÊON

Dirigindo-se ao acusado.

Suba à tribuna e defenda-se! Por que este silêncio? Fale!

SOSIAS

Com certeza ele nada tem a dizer.

BDELICLÊON

Você se engana; acontece com ele o que aconteceu há muito tempo com Tucídides quando acusou Péricles; a surpresa da acusação paralisou completamente as mandíbulas de Péricles. Afaste-se; vou assumir a sua defesa. É uma tarefa difícil, senhores juízes, defender um cachorro que é alvo de acusações extremamente odiosas, porém de qualquer maneira falarei. Este cachorro é valente e caça lobos.

FILOCLÊON

Ele é um ladrão e um conspirador!

BDELICLÊON

Não, por Zeus! Não há um cachorro melhor no mundo! Ele seria capaz de cuidar de um grande rebanho de carneiros.

FILOCLÊON

Que importa tudo isto se ele comeu o queijo?

BDELICLÊON

Que importa? Ele luta para defender você, guarda sua casa, e além disto tem outras qualidades. Se ele rouba uma coisinha você deve perdoá-lo.

Reconheço que ele não é um grande tocador de cítara.

FILOCLÊON

Eu gostaria de que ele nem soubesse ler; ele não faria a apologia de seu crime.

BDELICLÊON

Ouçá minhas testemunhas, juiz imparcial. Aproxime-se, facãozinho, e fale em voz alta; então você, que estava incumbido dos pagamentos, responda com clareza: você não cortou as partes que deveriam ser distribuídas aos soldados?

FILOCLÊON

Como vou suportar a idéia de ter absolvido um acusado? Que será de mim? Deuses veneráveis! Me perdoem! Fiz isso tudo sem querer; este não é o meu hábito.

(ARISTÓFANES, *As Vespas*, p.153-173 – KURY, 2004).

Essa visão crítica e carnavalesca de mundo que se opõe ao mau serviço das instituições, produzida nas cenas tanto da peça *As Vespas* quanto a partir dos folhetos de cordel, traz, em si, uma ideia de inacabamento, de quebra, imperfeição e uma forma de expressão ambivalente, por isso ela é dinâmica e mutável.

As formas e símbolos irreverentes da linguagem carnavalesca caracterizam-se principalmente pela coerência sequencial das coisas “ao avesso” e pelas diversas formas de paródias, degradações e atitudes burlescas, instrumento que tanto permeiam *Acarneuses*, o auto de Suassuna e o auto de Gil Vicente, do qual trataremos no Quinto Ato.

Sobre a ideia de quebra na cena teatral, Bakhtin (2002) alerta que a ideia carnavalesca de que ele trata, não está relacionada ao carnaval dos “tempos modernos”, mas a uma cosmovisão milenar e universalmente popular. Segundo o autor, a cultura do carnaval compreende quatro grandes categorias, que envolvemos festejos carnavalescos: as obras cômicas representadas nas praças públicas, os insultos, os juramentos, os folguedos populares, entre outros.

Assim, o rito do carnaval, na perspectiva de Bakhtin, é constituído pela vitória de uma forma de libertação momentânea da verdade predominante e do estatuto sócio-político-econômico vigente. Desta forma, é possível propor a carnavalização como dispositivo

presente no texto que compõe a nossa pesquisa. E, para isso, relacionaremos carnavalização e polifonia, ideias propostas por Mikhail Bakhtin para designar um modo diferente de narrar.

Na concepção do autor, segundo Gomes (2014), o termo “polifonia” não pode ser relacionado à realidade heterogênea da linguagem quando vista pelo ângulo da pluralidade das “línguassociais”, e, por isso, não deve ser confundido com os termos “heteroglossia” ou “plurivocidade”, sendo a Polifonia para Bakhtin um universo no qual todas as vozes e consciências são imiscíveis e equivalentes, ou seja, plenas de valor, mantendo com outras vozes do discurso uma relação de plena igualdade, realizáveis para se contrapor ao estabelecido. De acordo com Bakhtin:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. [...] é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui combinam numa unidade de acontecimento, mantendo sua imiscibilidade. (MIKHAIL BAKHTIN, 2002, p.4)

Dessa forma, é importante ressaltar que os discursos que circulam na sociedade têm pesos políticos diferenciados, em função dos jogos de poder e do próprio jogo lúdico / social defendido por Huizinga (1999). Portanto, essas “vozes” possíveis de serem percebidas, as ironias, os textos polifônicos, aparecem em oposição às vozes que tentam passar despercebidas nos textos monofônicos, produzindo um “efeito de apagamento”, em um esforço contínuo de impor determinados discursos como centro das relações de poder. E, nesse campo movedição tanto Aristófanes quanto Ariano Suassuna encontram espaços para confrontarem as falas das instituições e seus legisladores, seja em Atenas ou Taperoá.

Segundo Rodrigues (2010) a polifonia e a monofonia são efeitos de sentido cuja existência é possível em virtude dos procedimentos discursivos. Assim, tomando como premissa a afirmativa da autora, entendemos que a multiplicidade de vozes autorais, diluídas entre as personagens, consolidadas em seus discursos, bem como a carnavalização dos personagens do *Auto da Compadecida* provoca o riso, que subverte os poderes, através de diversas estratégias como as reproduções moralizantes dos diálogos, que autorizam o uso da moral e potencializam as cenas cômicas.

Ainda de acordo com Rodrigues (2002, p. 42):

As relações dialógicas [...] são um fenômeno universal, que penetra [...] tudo o que tem sentido e importância”. Dessa forma, o dialogismo é a de um princípio constitutivo da linguagem, não sendo esse “diálogo”, necessariamente, um ponto de

convergência, mas, sim, um espaço de lutas entre os sujeitos do discurso, pois “onde começa a consciência começa o diálogo.

Assim, a alteridade define o sujeito, pois o *outro* é fundamental para a sua constituição. A relação existente entre os sujeitos e a alteridade propõe um jogo de imagens que interfere na produção dos discursos, das identidades e, conseqüentemente, dos sujeitos. O dialogismo tem como sua forma máxima à polifonia.

Elemento das cenas cômicas, as falas, segundo Rodrigues (2010, p. 62):

...não estão apenas justapostas, como se fossem peças de um brinquedo de montar, encontram-se em um estado de interação e de embate “tenso” e contínuo como os dentes de uma engrenagem, proporcionando jogos linguísticos e discursivos provocados pelo desenvolvimento de uma situação de *qui pro quó* no *Auto da Compadecida*, em função de um plano de João Grilo, deixam o Padre João em maus lençóis com o Major Antônio Moraes, enquanto o Padre fala sobre benzer a cachorra, o Major fala sobre seu filho que está doente e vai para o Recife, tratando-se aí de uma confusão no plano da realização e entendimento da linguagem, engenhosamente construída por João Grilo.

PADRE

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

ANTÔNIO MORAES

É, já sabia?

PADRE

Já, aqui tudo se espalha num instante! Já está fedendo?

ANTÔNIO MORAES

Fedendo? Quem?

PADRE

O bichinho!

ANTÔNIO MORAES

Não. Que é que o senhor quer dizer?

PADRE

Nada, desculpe, é um modo de falar!

ANTÔNIO MORAES

Pois o senhor anda com uns modos de falar muito esquisitos!

PADRE

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

Rabugem?

ANTÔNIO MORAES

Rabugem?

PADRE

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

ANTÔNIO MORAES

Pelo rabo?

PADRE

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

ANTÔNIO MORAES

Baixa qualidade? Padre João, veja com quem está falando. A

Igreja é uma coisa respeitável, como garantia da sociedade, mas tudo tem limite!

PADRE

Mas o que foi que eu disse?

ANTÔNIO MORAES

Baixa qualidade! Meu nome todo é Antônio Noronha de Brito

Moraes e esse Noronha de Brito veio do Conde dos Arcos, ouviu? Gente que veio nas caravelas, ouviu?

PADRE

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

ANTÔNIO MORAES

Claro! Se meus antepassados vieram, é claro que os dele vieram também. Que o senhor que insinuar? Que a mãe dele procedeu mal?

PADRE

Mas, uma cachorra?

ANTÔNIO MORAES

O quê?

PADRE

Uma cachorra!

ANTÔNIO MORAES

Repita!

PADRE

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

ANTÔNIO MORAES

Padre, eu não mato o senhor agora mesmo porque o senhor é padre e está louco [...]

(SUASSUNA, 2005, p. 32 -34)

Ainda sobre as falas, a mesma autora nos relembra que o próprio Suassuna teceu comentário sobre a existência do caráter polifônico, instaurador do riso no *Auto da Compadecida*.

Como observado pelo próprio Suassuna, o *Auto da Compadecida* trouxe o riso instaurado através das polissemias e por meio da “falha” na/da linguagem. O riso é provocado, na cena descrita anteriormente, em função de as réplicas dos diálogos estarem situadas em contextos distintos, causando um desacordo entre as falas dos personagens, dessa forma, a interação verbal aconteceu de forma equivocada para os interlocutores: para o Padre João, era a cachorra (animal) do Major que estava doente; para Antônio Moraes, sua mulher estava sendo ofendida pelo padre. Portanto, o “encaixe” das falas faz o qui pro quó funcionar, proporcionando efeitos de sentido diferentes para cada sujeito da cena enunciativa. (RODRIGUES, 2010, p. 6)

Outra estratégia importante para a compreensão do discurso como revelador do social encontra-se nas palavras de Bakhtin (2003 p.48), ao afirmar que o discurso se efetiva pela prática contextualizada entre emissor e receptor, fato recorrente no *Auto da Compadecida* e em *Acarnenses*, visto que em ambas as peças a intenção do autor de colocar para o leitor/ouvinte seus objetivos é muito clara e social:

O diálogo é um processo de relacionamento recíproco entre as pessoas, que são coautores do que acontece no diálogo. Desta forma, aqueles que participam do diálogo têm uma compreensão ativa e antecipatória do que foi dito e ouvido. Portanto, tudo o que é dito sempre tem um projeto e é sempre incompleto, pois o entendimento está ancorado em uma ação social conjunta. Assim, trabalhar com essa

condição dialógica constitutiva do ser humano e seu potencial transformador, afeta nossa compreensão e as práticas que dialogam como recurso fundamental em sua ação e reflexão. Dado o exposto, é possível entender como as práticas dialógicas generativa preservam troca dialógica, a singularidade de cada reunião, a construção coordenada de significado, emoção e presença dos participantes, priorizando como um dos seus objetivos e tarefa, a criação contextualizada de novas possibilidades discursivas.¹⁶

Rodrigues (2010) reforça que no jogo das desconstruções promovidas pela linguagem no texto de Ariano Suassuna, através dos causos que o autor engenhosamente (des)constrói nas reflexões das personagens, sobretudo de Chicó, produzem a comicidade e estabelecem o sentido do *dito* que está a serviço do social.

Dessa forma, as fronteiras da língua e os seus lugares de transgressões podem, assim, ser observados através de uma situação de *qui pro quó*. Ao estabelecer o deslizamento de sentidos como regra, o *qui pro quó* coloca em cena a comicidade. Nos jogos com a língua, esses níveis, quando acionados, podem sofrer uma espécie de mutação, por causa dos deslocamentos e descentramentos, que têm como consequência o riso. (RODRIGUES, 2010, p. 7)

No *Auto da Compadecida*, o caráter polifônico é dinâmico e se instaura também através do entrecruzamento das artimanhas do João Grilo e de Chicó, fato concretizado, por exemplo, pelo uso do latim na cena do enterro, aqui já citada, o que força, de forma já esperada a participação do público, visto que o caráter religioso está ligado à cena. (SUASSUNA, 2005, p. 48-55)

Pela apropriação discursiva e pela sobreposição de cenas cômicas (re)criadas pelo posicionamento das personagens no *Auto da Compadecida* tem-se o reforço de que o riso, o humor e a ironia têm sido grandes recursos na literatura de grandes autores que despertam na audiência, no instante do abrir de cortinas, a gargalhada, assim como Ariano Suassuna, que usa do riso como ritual de escapismo e ou como crítica moralizante. Lélia Parreira (2006, p. 45) argumenta que a obra irônica é a síntese de noções antitéticas: ação e não contemplação

¹⁶ El diálogo es un proceso de relación recíproca entre personas, quienes son coautores de aquello que sucede en el diálogo. De esta manera, quienes participan en el diálogo, tienen una comprensión activa y anticipatoria de lo dicho y lo escuchado. Por ello, todo lo que se dice tiene siempre un proyecto y siempre es incompleto, ya que la comprensión está anclada en una acción social conjunta. Así, trabajar con esta condición dialógica constitutiva del ser humano y su potencial transformativo, incide en nuestra comprensión y en las prácticas que tienen al diálogo como recurso fundamental en su acción y reflexión. A partir de lo anterior, es posible entender como las prácticas dialógicas generativas preservan el intercambio dialógico, la singularidad de cada encuentro, la construcción coordinada de significados, la emocionalidad y la presencia encarnada de los participantes, jerarquizando como uno de sus objetivos y tareas, la creación contextuada de nuevas posibilidades. (Tradução nossa)

passiva, aliança entre objetividade e subjetividade, mistura do sério e da brincadeira, o sonho e a realidade, o sublime e o patético, o real e o aparente.

As ações de Ariano Suassuna em toda a trama do *Auto* nos revelam que é justamente por meio da ironia que o homem ri de si mesmo, de suas crenças e ingenuidades, indicando o que existe de representação e de fingimento nos sistemas e ideologias.

Em Aristófanes, começaremos identificando os recursos cômicos que têm o objetivo de desvalorizar Lâmaco, traduzido por Batalhão, efetivamente aos olhos do público e passaremos para a análise de seu valor estratégico. A cena em que o personagem aparece pela primeira vez está localizada após o confronto entre o herói cômico Diceópolis e o coro camponês de Acarnes. O coro persegue Diceópolis para apedrejá-lo por ter realizado uma trégua particular com os Peloponésios.

Diceopolis, vestido com o disfarce de Téletro que Eurípides lhe emprestou, tenta persuadir o coro com suas razões, mas só consegue convencer uma parte dele. O semicoro que ainda se opõe à paz privada do herói pede, então, ajuda a Batalhão, e ele aparece pela primeira vez em cena, apelando ao seu chamado (vv 557-574):

COREUTA 1

É verdade, seu safado, mundaça?
Tal coisa, tu ismoleuse atreve a dizê pra nós,
E se teve um sicofanta²², tu ainda fala mal dele?

COREUTA 2

Por Poseidon, as coisas que ele tá dizeno
São tudo justa e nenhuma delas é falsa.

COREUTA 1

Por elas ser justa, era preciso ele tá dizeno?
Mas ele num vai ficá rino por se atrevê a falá assim.

COREUTA 2

Eh, tu vai corrê pra donde? Fic' aí. Se tu batê
Neste home, tu vai é vuá pelo ar bem ligerin.

COREUTA 1

Eh Bataião, tu que solta faísca pelos ói,
Vem me ajudá, tu do penacho da Górgona, aparece,
Eh Bataião, ó amigo, ó camarada;
E se tem aí um taxiarcaô general ô
Defensor dos muro, vem me ajudá
Depressa; pois tô metade dominado.

BATALHÃO

De onde vem o grito de guerra que ouvi?
Aonde devo levar socorro? Aonde devo lançar o tumulto?
Quem despertou a Górgona do armário?

Neste momento, a linguagem de Lâmaco/Batalhão é caracterizada por seu tom épico. O termo *gritar* tem, na *Ilíada*, em geral, o sentido de um grito de guerra. Da mesma forma, o *kydoimós* ("tumulto guerrero") é também de origem homérica. O uso do léxico épico aqui é paródico porque a cena se desenrola fora de um contexto de batalha e, além disso, o

inimigo é um homem único e inofensivo, o camponês Diceópolis/Justinópolis. A paródia épica é, então, o primeiro recurso cômico usado para ridicularizar a Lâmaco/Batalhão.

Em geral, a paródia costuma ter alvos intertextuais: o modelo parodiado. Mas, neste caso, a paródia épica tem como alvo principal não o intertexto homérico, mas o caráter partidário da guerra. Aristófanes usa um recurso tradicional da literatura cômica, mas usa-a de uma forma diferente: não mais para zombar do intertexto parodiado, mas para servir a sátira contra o seu alvo central. A primeira cena apresenta outra série de recursos cômicos que têm a função de degradar o alvo aos olhos do público. A resposta de Justinópolis a Batalhão é, na verdade, zombadora:

JUSTINÓPOLIS

Ó Bataião, herói dos penacho e das tropa.”(v. 575)

A rima interna entre *lóphon*¹⁷ e *lóchon*¹⁸ gera um efeito zombeteiro humorístico, que também reduz o ridículo à denominação épica de "herói". Este verso combina, então, como recursos cômicos, paródia épica e humor verbal, através da rima. O efeito humorístico da rima é reforçado, além disso, pela aliteração do lambda que liga o nome do personagem aos dois termos rimados. Por outro lado, esse verso inaugura o motivo cômico do ridículo das armas do personagem, que se repetirá sempre nas cenas protagonizadas por Lâmaco, que é a personificação da batalha.

A recepção de Diceópolis revela o papel que o herói cômico vai desempenhar em relação a Lâmaco em todas as cenas em que se enfrentam: seu papel será o do zombador, o satirista. Essa função está relacionada em si mesma à posição do enunciador-autor e à própria atividade do autor: o ridículo. Ou seja, Lâmaco não é apenas zombado no texto - por exemplo, por meio dos recursos paródicos que acabamos de mencionar, que são colocados na boca do mesmo Lâmaco -, mas é também daquela zombaria que se reforça pela zombaria do próprio caráter de Diceópolis. A degradação cômica de Lâmaco é então produzida a partir da instância

¹⁷ Normalmente, os capacetes eram enfeitados com *pháloi*, “penachos” feitos de caudas de cavalos: *hippókomoikórytheslamproísipháloisi*- “capacetes, guarnecidos de cauda eqüina, com brilhantes penachos”(Il., XIII, 132) e *kórythosphálonhippodaseíes*- “capacete de penacho eqüino” (Il. IV, 459). O vocábulo *lóphos* também é utilizado como “penacho”: *lóphonhippiokháiten*- “penacho com crina de cavalo” (Il., VI, 469). Merece destaque o penacho da *kórys*, do capacete de Aquiles que era *kórytha ... krýseonlóphon*- “capacete com penacho dourado” (Il., XVIII, 611-2). Além da *kórys*, existe um outro tipo de capacete, a *kynée*. Odisseu tinha uma *kynée* que é um capacete formado por pele de cão ou couro qualquer (Il., X, 257, 261). A parte exterior do capacete de Odisseu tinha “os dentes reluzentes de um javali com presas brancas, dispostos em grande número, com arte e habilidade” (Il., X, 261-5). Este tipo de capacete, que Meríone deu ao rei de Ítaca, é mencionado uma única vez em Homero. In Os equipamentos bélicos dos heróis homéricos. Prof. Me. Luciene de Lima Oliveira-www.e-publicacoes.uerj.2012.

¹⁸ Tropa armada.

enunciativa - os recursos cômicos usados pelo próprio autor - e é duplicada da instância interna para a ação dramática por meio do escárnio do personagem do herói cômico.

Diceópolis é um alter ego do autor, uma voz autorizada, um duplo do próprio Aristófanes, um satírico que ridiculariza dentro da cena o alvo cômico central da obra, ridículo das armas do guerreiro, inaugurado no verso 575 com a referência à tropa, é retomado em toda essa cena e, mais tarde, nas cenas posteriores protagonizadas por Diceópolis e Lâmaco: (vv. 575-585)

JUSTINÓPOLIS

Ó Bataião, herói dos penacho e das tropa.

CORO

Ó Bataião, acredita que este home faz é tempo

Que insulta a nossa cidade todinha?

BATALHÃO

Tal coisa, tu mendigo te atreves a dizer?

JUSTINÓPOLIS

Ó Bataião, ó herói, me perdoe,

Se seno ismoleu disse alguma bestêra.

BATALHÃO

E o que foi que tu disseste de nós? Não vais falar?

JUSTINÓPOLIS

Nem sei mais o que foi.

Tô é arripiadin de medo das arma.

Mas, por favô, afasta de mim esta marmota.

BATALHÃO

Pronto.

JUSTINÓPOLIS

Vir' ela de costa pra mim.

BATALHÃO

Está virada.

JUSTINÓPOLIS

Vaí, me dá a pena do teu elmo.

BATALHÃO

Toma a pluma.

JUSTINÓPOLIS

Segura a minha cabeça,

Que eu vô inguiá. Tenho é nojo desses penacho aí.

A verdade é que, seja na comédia aristofânica ou no auto suassuniano, a estrutura das cenas revela a construção estratégica que ambos os autores utilizam para criticar e moralizar através de piadas, ridicularizações, polifonias discursivas e ironias que são facilmente recebidas e aceitas pelo público que, diante dos gestos e vozes das personagens, conseguem ser partícipes da ideia, gerando empatia e cumplicidade cômicas imediatas.

TERCEIRO ATO

3. AS DUAS PEÇAS – O POETA USA MÁSCARAS

É fato que associado aos tempos áureos do teatro grego da Época Clássica está sem dúvida, o uso da máscara. Várias têm sido as razões apontadas para justificar este fato, tais como a necessidade de melhorar a projeção vocal, a possibilidade de facultar aos espectadores uma visualização mais eficaz das personagens ou a exigência do recurso a um adereço imprescindível num teatro onde não representavam mulheres.

O termo grego *prosopon*¹⁹, segundo Castiajo (2012), significa ‘face’ ou ‘máscara’ designava este indispensável adereço, confeccionado com fino linho estucado, que era composto por uma peruca, de cabelo natural, que podia ser curto ou comprido e de várias cores, e por um rosto, que se ajustava à cabeça do ator e que possuía apenas uma abertura para os olhos e outra para a boca, bastante alargadas, para facilitar a visibilidade da audiência e para, obviamente, permitir as condições necessárias ao desempenho do ator: a visão e a emissão vocal. É preciso lembrar aqui, que como símbolo do teatro, tão conhecido, a máscara era um recurso usado para ampliar a voz do intérprete, especialmente na declamação, e até hoje, usamos o termo “voz na máscara”, que corresponde ao aspecto da ressonância superior, o elemento que amplifica a voz, fator de grande importância no trabalho do ator, capaz de impulsionar sua voz, sem esforço, ou com um mínimo esforço e ser ouvido plenamente por todos os ouvintes presentes na plateia.

Alguns estudiosos, como Pickard-Cambridge (1953) defendem que as primeiras máscaras, usadas durante a Idade Média/Época Clássica, se caracterizavam por serem bem mais individualizadas, e a falta de expressividade que as feições da máscara assumiam durante a encenação despertava, no entanto, no público, significados múltiplos quando o seu uso era conjugado com os elementos que constituem o *schema*– a postura e os movimentos – a voz humana, dos quais nos ocuparemos mais a frente, mas que contribuía de forma contundente para transmitir à audiência, sobretudo emoções e estados de espírito vividos pelas personagens que o uso da máscara não permitia que transparecessem.

Ainda de acordo com Castiajo (2012) essas máscaras eram típicas da comédia, chamadas de máscaras-retrato e através delas, cuja existência é atestada pela tradição, recorria-se a traços comuns das figuras públicas para se efetivar as representações no espaço cênico.

¹⁹ Marshall (1999: 188) defende que o fato de etimologicamente o termo grego significar tanto ‘face’ como ‘máscara’ é um exemplo claro de como estes dois conceitos se imiscuíam no pensamento grego. In: CASTIAJO, Isabel. O Teatro Grego em Contexto de Representação. IUCV. Portugal, Coimbra, 2012.

De qualquer forma, e apesar deste caráter impessoal das máscaras e da distância que separava atores e espectadores, o sexo e a idade dos atores mascarados poderiam ser identificados pelo público, pois as máscaras brancas eram postas em cena para representar uma personagem feminina, para uma masculina, uma escura. Em relação à idade, era possível distinguir três gerações diferentes: jovens, adultos e velhos. Assim, da combinação destas duas variáveis resultaram seis tipos convencionais de máscaras diferentes, usadas tanto na tragédia como na comédia: a de homem velho (*geron*), cuja face era escura, a barba e os cabelos brancos, e com a particularidade de, possivelmente, ser calvo; a de homem maduro (*aner*).[...] (CASTIAJO, 2012,p.8)

Certo é que parece legítimo concordar com Marshall (1999) quando afirma que o uso da máscara resulta mais do fato de o espaço de performance ser apropriado para isso do que da ideia de ser essencial representar *mascarado* para se transmitir a moral discursiva e/ou a consciência de um outro, fato que sugere que o motivo subliminar que está na base do uso da máscara, nos tempos mais remotos do teatro, prende-se a um assunto sério: deixar para trás, o deus no santuário, o outro “eu”, criado em sua honra, para que este não fosse transposto para a sociedade real.

Em *Acarnenses*, a paródia reveste o rosto da personagem a partir do Téfelo trágico de Eurípides, que em cena está a serviço do cômico, mascarado como *outro* perfeito para a realização de um objetivo maior: a obtenção da paz.

Em Suassuna, a “*Grande Voz*”, que inicia a peça é um Palhaço – um mascarado – que de forma carnavalesca, apresenta à audiência desde os elementos cênicos aos personagens, adiantando que o trabalho que será posto em cena se trata de um julgamento para o exercício e restabelecimento da moralidade e que ali os próprios espectadores se reconhecerão nos vários “outros duplos” que se disfarçarão para alcançar o objetivo do autor, que é moralizar pelo riso.

3.1 Os gestos: a vestimenta, o corpo e o disfarce.

A comédia pautava-se por uma maior liberdade nas marcações cênicas, nos movimentos e nos gestos, e por uma maior verossimilhança com a realidade, e, segundo Pickard-Cambridge (1953), embora houvesse também alguns gestos típicos – como o gesto chamado de “ganso”, executado através das mãos e que simulava o bico de um ganso, usado para indicar que estavam a ser proferidas palavras sem sentido. Era também comum assistir-se, nas comédias, a gestos praticados na tragédia, mas sob a forma de paródia.

Apesar da quase inexistência de indicações textuais do autor, é possível reconstruir a movimentação cênica dos atores a partir de indicações dadas pelos próprios, de referências presentes em *escólios*²⁰, das representações dos vasos e ainda levando em conta uma forma de arte muito semelhante: a oratória seguida do gesto, por exemplo, falar com determinado tipo de pose, colocando a mão por baixo da túnica – como era típico da oratória e como se pode visualizar em vasos gregos de representações teatrais – ou executar movimentos circulares – situação que se depreende ter acontecido não só no contexto teatral como também na realidade dos tribunais.

Sob o viés da representação cênica e da importância de seus elementos para criar a rede de significados junto ao público, Mate (2011) afirma sobre o gesto-gestual e o gestualizável:

Importante à execução das cenas, o gestual passa pelo corpo do ator que, na condição de ser social, irradia complexa e múltipla gama simbólica. Levando o público a promover uma relação fundamentada no jogo de decifração de símbolos, tanto enigmáticos (mais difíceis de serem traduzidos) e de alegorias (símbolos facilmente traduzíveis). A troca entre ambos (atores e público) ocorre quando o texto que intermedia essa relação, na condição de um “tecido simbólico”, transforma-se em gesto. Na condição de uma fratura do cotidiano, o espetáculo, que acontece no tempo e no espaço, compreende um grande arcabouço de gestualização estético-social.

De qualquer forma, fosse qual fosse a natureza dos gestos, estes necessitavam de ser executados em grande escala, de forma a serem perceptíveis pelos espectadores mais distantes e, por isso, é expectável, na opinião de D’Arnett (1989), que eles tivessem mais um cariz funcional do que legitimidade teatral, até porque eram resultado de um sem número de convenções. Em *Acarmentenses*, por exemplo, a movimentação acentuada pela dificuldade estratégica do mendigo resulta não só no princípio da pena junto a alguns espectadores e acusadores como também reforça na própria audiência a identificação com a dor do apresentado.

No *Auto da Compadecida*, após um toque de clarim, o Palhaço, figura típica das apresentações circenses, entra e, como ocorre durante todo o espetáculo, conduz com ajuda do gestual a encenação, desempenhando a função de narrador, educador dos espectadores, pois,

²⁰ Para a normatização de algumas palavras gregas já dicionarizadas, utilizamos a forma de acordo como que consta no *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2008). Escólio (gr: σχόλιον, *scholion*; "comentário", "interpretação"), são notas gramaticais ou de crítica aos autores antigos.

no lugar do autor, anuncia o caráter moralizador e religioso da peça, na qual há um combate ao mundanismo, visto pelo autor como uma praga de sua igreja. Suassuna, por considerar-se digno de falar sobre tal tema, deixa-se ser representado por um palhaço para indicar que sabe mais do que ninguém e por acreditar que o povo sofre e tem direito à defesa justa.

Outro aspecto que deve ser observado durante boa parte da peça são as mãos retraídas de João Grilo, as incontáveis viradas de cabeça e as baixadas de olhos revelam não tão somente sua falta de posicionamento social, visíveis nos mais variados e longínquos lugares do sertão brasileiro, como abrem para o leitor-espectador a compreensão do que seria um instante único, no qual o Grilo planeja minuciosamente sua estratégia de convencimento da audiência e de seus acusadores e defensores.

O leitor atento logo percebe que, seja na comédia aristofânica ou no auto de Suassuna, o gesto corresponde a uma determinada atitude do corpo (que incorpora as determinações histórico-sociais, em seu sentido estrito e restrito) que no teatro, efetiva-se por meio de símbolos sonoros e duplamente gestuais, intenção por meio da qual a palavra se projeta traduzida gestualmente.

Quem não codificou os gestos propostos pelos olhos e cabeça de Chicó ao procurar no bolso cigarro para contar à audiência seus "causos" que ganham vida no imaginário popular? É neste universo mímico que convidamos o leitor a beber e entender, como nos garante Stanford (1983), que estes gestos convencionais para traduzir a intenção do autor, executados pelos personagens, dotados de sensações e, por vezes, reveladores de estratégias moralizantes são atemporais e indispensáveis à tessitura da obra para a compreensão dos que assistem e chegam a vivenciar o encenado.

Segundo Jameson (1999) o *gestus*, ao dividir a apreensão do espectador, provoca um conjunto de reflexões. Vê-se algo que, ao expressar variadas e contraditórias conotações, induz ao cotejamento, à contraposição de leituras. O espectador afasta-se do que vê para aproximar-se da vida que vive e, a partir daí, voltar à obra. Em movimento dialético, pode-se ver além do aparentemente apreensível.

[...] *gestus* é o operador de um efeito de estranhamento no sentido próprio; e em particular que o estranhamento deriva da superposição de cada um destes significados sobre os demais, mostrando-nos, por exemplo, como um movimento involuntário de mão poderia, em certas circunstâncias [...] contar como um fatídico ato histórico, com conseqüências sérias e irreversíveis. [...] é uma superposição e um estranhamento que não apenas nos faz entender o elemento narrativo específico a uma luz nova e transformadora, mas também muda nossas ideias sobre o que é um simples gesto físico e sobre o que ao mesmo tempo conta como um acontecimento histórico. (JAMESON, 1999, p.110)

Responsável também pelo convencimento da audiência e como defende Pickard-Cambridge (1953), o vestuário estava a serviço dos gestos, desempenhando um importante papel (se não o mesmo) na determinação pelo público do estatuto social representado pelas personagens, cujas características podiam facilmente ser expressas através das cores, texturas e designs. No entanto, é impossível determinar com exatidão os figurinos usados pelos atores, nos primeiros tempos do teatro. Este fato encontra comprovação quando nos lembramos do Télefo de *Acarnenses* ou do “mendigo” encenado por Severino para entrar na cidade sem ser denunciado e que em ambos os casos o vestuário se caracteriza por uma maior simplicidade e uma maior aproximação à mendicância.

Em *Acarnenses*, no momento em que é ameaçado pelos indignados habitantes de Acarnas, que constituem o Coro, Diceópolis necessita de um discurso forte o suficiente para convencer aqueles homens das boas razões das suas tréguas privadas. Nada como procurar Eurípides e solicitar-lhe os andrajos que tão bem serviram à eloquência de Télefo (vv. 393-479). E, diante de uma longa lista de personagens andrajosas, Diceópolis encontra o seu Télefo. Disfarce perfeito. É evidente, aqui, a noção de que a personagem dramática não é apenas um conjunto de palavras proferido à sombra de um nome, mas é uma entidade sujeita a uma construção que decorre das próprias regras e exigências do drama enquanto espetáculo.

Acarnenses traz o enredo de acordo com a necessidade de defesa, colocando o protagonista em maus lençóis por ter feito tréguas com o inimigo espartano. Télefo era mesmo a personagem que melhor se encaixava como disfarce para a defesa do poeta e do protagonista. O Télefo de Aristófanes quebra a ilusão dramática e o *páthos* de que a tragédia depende, pois, enquanto o Télefo de Eurípides não se disfarça no palco, mas parece entrar disfarçado, de acordo com Foley (1996, 135-7), o espectador de Aristófanes vê Diceópolis vestir os trapos de Télefo e começar a se comportar como um mendigo; já na cena de aquisição dos acessórios do disfarce, pelo exagero do detalhe e da atuação de Diceópolis torna-se demasiadamente realístico e não trágico. Também por expor o mecanismo do *ekkýklema* (408), no momento em que Diceópolis chama Eurípides para fora de casa, pode sugerir que a comédia desmascara o gênero sério, mostrando os bastidores do teatro trágico, mas acrescentando o mesmo mecanismo a sua própria ilusão cômica. Se o disfarce era para causar compaixão aos acarnenses, como ele poderá funcionar sem o *páthos* trágico? (POMPEU, 2004, p. 83-98)

A escolha de Diceópolis nos assegura que, aliado aos gestos, o disfarce traduz-se na melhor estratégia para convencer seus algozes.

JUSTINÓPOLIS

Tu compõe de pé pra riba,
 Podenotá de pés no chão, por isso tu compõe os manco.
 Mas por que tu tá vestido cum' mulambo da tragédia,
 Rôpas de dá dó? Por isso tu compõe os ismoleu.
 Mas, te imploro, pelos teus joeio, Eurípides,
 Dá pra mim um mulambo daquela peça antiga;

Pois tenho que falá pro coro umleriado grande.
Ela traz a morte, s'eufalá mal. (vv. 410-417)

Elemento indispensável aos planos do herói camponês, o disfarce se constituirá como matéria prima da ação do protagonista, ameaçado pelo coro. Na cena transcrita a seguir o próprio Diceópolis revela a importância da indumentária do mendigo para que o torne mais digno de pena e possa reforçar sua estratégia de convencer o coro.

EURÍPIDES

Quais trapos? Acaso aqueles com que aqui Eneu
O coitado do velho concorria?

JUSTINÓPOLIS

De Eneu não era, era de ôtro mais miserave.

EURÍPIDES

Os de Fênix, o ceguinho?

JUSTINÓPOLIS

Não de Fênix, não.

Havia ôtro mais miserave que Fênix.

EURÍPIDES

Que mantos esfarrapados o homem me pede?

Será que falas dos de Filoctetes, o mendigo?

JUSTINÓPOLIS

Dele não, de um muito, muito mais ismoleu.

EURÍPIDES

Acaso queres os mantos sujos

Que Belerofonte tinha, este coxo aqui?

JUSTINÓPOLIS

Não era Belerofonte. Mas também o tipo era

Manco,ismoleu,quexudo, bom de lábia.

EURÍPIDES

Sei quem é o homem, o mísióTélefo.

JUSTINÓPOLIS

É isso, Télefo.

Dele me dá, eu te suplico, os mulambo.

EURÍPIDES

Ó rapaz, dá-lhe os trapos do Télefo.

Estão por cima dos trapos do Tiestes

No meio dos de Ino. Aqui tens, toma lá. (vv. 416-434)

Com base nos estudos de Mate (2011) sobre o gestual, percebemos a intensidade causada por este elemento da cena cômica, durante todo o *Auto da Compadecida* nas atitudes de João Grilo, no balançar do corpo desconsertado, nas mãos que evidenciam a ansiedade de vinganças contra seus patrões – o padeiro e a mulher – nas viradas de ombro e cabeças, tão comuns na cena social dos longínquos lugares do Nordeste²¹ brasileiro. Com isso, público e personagem se reconhecem na compreensão do que seria um momento para além do riso, do lúdico, mas plenamente do social que ali ganha vida e ao mesmo tempo se finda nas ações e histórias contadas, recuperadas da tradição oral.

²¹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes, p. 66.

É este o Nordeste universal de Ariano Suassuna, lugar de profunda mistura onde o profano e o sagrado se completam pelos recortes não somente geográficos, mas humanos e imagísticos que servem de ferramentas para autores que voltam suas literaturas para falar da condição humana de sobreviver numa região tão contraditória, nas incontáveis Taperoá que pulam dos livros e telas e se misturam à nossa realidade de forma tão atualizada e recorrente.

O Nordeste não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre. Os recortes geográficos, as regiões são fatos humanos, são pedaços de história, magma de enfrentamentos que se cristalizaram, são ilusórios ancoradouros da lava da luta social que um dia veio à tona e escorreu sobre este território. O Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença.
(ALBUQUERQUE,2011, p.63)

Portanto, é nessa fonte múltipla de (in)certezas que cortam o universo mímico que Aristófanos e Suassuna nos convidam a entender e deles beber, como nos garante Stanford (1983: 85-87), que os gestos convencionais que abrem espaço para a leitura social do autor, estão perfeitamente ligados ao seu contexto, fato que desperta no leitor/ouvinte a mesma teia de sentidos e sensações vivenciadas pelo autor em seu jogo de enganar para ganhar, como acontece durante o julgamento de Diceópolis pela assembleia, em *Acarñenses* e com João Grilo e os demais no *Auto da Compadecida*, considerando, é claro, a troca simbólica de conhecimento sobre o encenado que, compreende não só oral como também o gestualizável, (in)visível.

Assim como as máscaras e os gestos, o vestuário constitui-se como um importante papel (se não mesmo o mais importante) na determinação pelo público do estatuto social representado pelas personagens, cujas características podiam facilmente ser expressas através das cores, texturas e designs.

Se há juízes disfarçados de vespas, um Télefo aristofânico indumentado para o convencimento dos juízes da assembleia que veem Diceópolis como real e ao mesmo tempo o ilusório, travestido de mendigo para ganhar não perdão de seus algozes, mas apenas justificar seus benefícios. Assim, devemos pontuar a emergência literária de Ariano Suassuna ao colocar seu Télefo em Taperoá, quando para não ser reconhecido, Severino entra na cidade e em nosso imaginário vestido também de mendigo. Em ambos os casos o poeta representou seu projeto de enganar o mundo, em cena pelo público que assiste ao espetáculo preso à cena seguinte que alimentará ao seu imaginário em consonância com o dito pelo poeta romano Petrônio (c. 27-66 AD): *Mundus vult decipi, ergo decipiatur* (O mundo quer ser enganado: portanto, que seja enganado!).

Mesmo sendo impossível determinar com exatidão os figurinos usados pelos atores, nos primeiros tempos do teatro há registros que asseguram que figurinos trágicos se baseavam no manto com que Dioniso era frequentemente representado e, no que concerne à comédia, o vestuário típico usado caracterizava-se pela carga grotescamente acentuada, visível, quer na forma como o corpo aparecia enchumado, quer no uso de uma túnica – *chiton* – justa e curta o suficiente para exibir o falo -*phallos*.

O certo é que, *a vestimenta, o corpo e o disfarce* existem para o Teatro, de uma forma indissociável, se reconstroem a cada cena e, em unidade, criam e recriam expectativas e realidades na audiência que assiste à peça e a vivencia.

QUARTO ATO

4. O AUTOR E SEUS OUTROS NA COMÉDIA E NO AUTO.

No Quarto Ato, tanto em *Acarnenses* como no *Auto da Compadecida*, ressaltamos que a figura controversa do poeta esteve pautada pela multiplicidade apresentada nas ações cênicas das personagens, reforçando uma atitude dupla, polifônica e multifacetada.

A verdade é que a figura do duplo sempre foi e tem sido desde a Antiguidade insistentemente tematizada sob a inspiração da literatura aristofânica e, mais precisamente nos séculos XVI e XX, nos autos de Gil Vicente e de Ariano Suassuna, lugar onde encontrou um terreno fértil e vigoroso, por ser o “duplo” revestido por uma aura de mistério e ao esmo tempo de moralidade. No palco do (in)certo, que nos revela o teatro, analisamos o tema em duas obras: *Acarnenses*, de Aristófanes – versão matuta de Ana Maria César Pompeu – e no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, tendo por meta ressaltar a partir da ação cênica a presença do poeta e de seu discurso moralizante, em defesa da cidade.

Como tema relacionado às várias vivências humanas, o duplo persiste como temática sempre pungente e revisitada. A ideia do duplo tem estado presente na literatura desde a Antiguidade retornando na contemporaneidade com ecos da tradição clássica, uma vez que a humanidade vive cercada de elementos relacionados à duplicidade e que remetem a questões acentuadamente marcantes, como por exemplo, o caráter existencial ligado ao ser: masculino/feminino, homem/animal, espírito/corpo, vida/morte ou aos místicos: deus/diabo, anjo/demônio, céu/inferno, entre outros. Desse modo, é sabido que a prática e a vivência dessas dualidades, desde os primórdios da civilização, tem conduzido o homem se (re)conhecer e debater-se sobre a angústia e as dores do duplo.

Segundo Mello (2000), a ideia de duplicidade do Eu é um conceito antigo e no que se refere à literatura, esse tema desperta algumas questões inquietantes, capazes de nos levar a reflexões sobre: - Quem somos? - o que a angústia representa senão a falta – ou o que seremos depois da morte? Um exemplo prático da temática do duplo está presente em narrativas literárias como *Metamorfose*, de Kafka, *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, *O homem duplicado*, de José Saramago; *Don Quixote de La Mancha*, de Cervantes ou no conto “O espelho” de Machado de Assis e, de forma mais específica em *Acarnenses*, de Aristófanes e no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna.

Sob o viés do duplo na literatura, Mello ainda afirma que a noção da outra metade do sujeito expressa para a literatura um novo pensar sobre a identidade, pois o indivíduo pode reconhecer-se como o próprio do que se trata, através de representações metafóricas, assim, o desdobramento do eu adquire vocação especial na literatura:

A literatura tem uma vocação especial para tematizar o duplo, já que no ato de criar o autor se desdobra em narrador e, através de seus heróis, libera partes aprisionadas em si mesmo, que estão sob a máscara de um Eu particular, fixo no molde da personalidade. (MELLO, 2000, p. 123)

Para uma maior aproximação com o tragicômico, no contexto cênico do duplo, retornamos ao teatro que, na Grécia Antiga surgiu a partir de manifestações a Dioniso, deus do vinho, da vegetação, do êxtase e das metamorfoses. Pouco a pouco, os rituais dionisíacos foram se modificando e se transformando em tragédias e comédias. Entretanto, as diferenças entre o trágico e o cômico nunca foram tão bem delineadas.

Todavia, cabe salientar que o *Duplo* sempre foi um tema profundamente instigante da cultura humana e sempre esteve essencialmente relacionado várias áreas do conhecimento como na Filosofia, Psicologia Literatura e na Mitologia, atuando como geradora de ambiguidades. Na Antiguidade, o Duplo era, para a sociedade, a representação ou o reflexo do idêntico, ou seja, prevalecia a ideia de Duplo como o homogêneo, manifestação do igual.

No entanto, não permaneceu dessa maneira, tendo, com o passar do tempo, a partir do século XVIII se tornado heterogêneo, isto é, o Duplo passa a representar o desigual ou, em outras palavras, o oposto, em Suassuna, o arremedo cômico. Este fato encontra comprovação quando procuramos as diferenças existentes entre o trágico e o cômico, tão bem delineadas na sociedade Grécia Clássica.

4.1 O par cômico na tradição literária em Aristófanes e Ariano Suassuna.

Nossa pesquisa parte da hipótese específica de que a dimensão do duplo como o outro do poeta em Aristófanes e Ariano Suassuna está estruturada a partir da lógica binária do par cômico, um par composto pelas intenções das personagens e pelas manobras exercidas pelo poeta para dizer, por trás das cortinas, o que deve ser de conhecimento de todos. Portanto, nos propomos enquanto espectadores traçar a partir da comédia e do auto, diferentes gêneros literário. o estudo do par cômico, de forma a analisar a constituição dos *outros poéticos* em cada uma das obras do *corpus* selecionado.

Neste esteio, há de se considerar um estudo significativo sobre o assunto mencionado no trabalho de Beltrametti (2000), que analisa as características dos pares cômicos em Aristófanes, nos diálogos platônicos e no dramaturgo latino Plauto. A autora define em termos gerais a dupla cômica como: 1) uma unidade dramática de dois elementos

inseparáveis; 2) um pivô estrutural; 3) um nó semântico que liga linhas mais importantes de sentido.

Da caracterização proposta por de Beltrametti, redefinimos o par cômico aristofânico e suassuniano como um esquema binário composto de dois pólos opostos e complementares, o zombador e o zombado, o palhaço e o tolo que compõem o nó semântico da ação cênica que, nas obras que compõem o corpus deste trabalho estão, ao nosso ver, a serviço da voz autoral.

Em primeiro lugar, como fio de uma produção anterior, reconhecemos os antecedentes literários do par cômico aristofânico na Odisseia de Homero, quando encontra o seu modelo mais relevante no binômio de Ulisses e do Ciclope, no Canto IX. Em segundo lugar, traçamos a presença da dupla cômica suassuniana no auto, influenciado pela produção grega e pela literatura de Gil Vicente, de cuja obra nos ocuparemos no V Ato.

Entretanto, cabe ressaltar que o objetivo central desta parte do nosso estudo é explorar os traços distintivos da dupla cômica nesses diferentes gêneros, tendo como base o duplo poético e a maneira pela qual os comediógrafos manipulam as ações das personagens para construir a interpretação do público.

A comédia *Acarnenses*, a primeira do corpus aristofânico conservado, coloca em cena a polêmica política entre uma posição de guerra, que desejava a continuidade da guerra contra Esparta e a posição contrária que era impulsionada pelo sentimento de paz, defendida a partir do discurso do herói cômico Diceópolis.

De maneira estratégica, Aristófanes age na peça de forma a esclarecer para a audiência sobre os efeitos negativos para a cidade, caso a guerra não tenha um fim, fato que se comprova nos estudos de Zumbrunnen (2004), ao analisar a dimensão política e persuasiva da peça, categorizando-a em uma linha usual: as intenções sérias para aconselhar e influenciar o público em favor do fim da guerra.

Em nossa opinião e seguindo MacDowell (1995), as comédias de Aristófanes tinham que ser claras e de fácil entretenimento para os atenienses comuns, atitude que se justifica pela posição contrária do próprio autor em relação à guerra, estreitada e assegurada pelo discurso político, pronunciado na assembleia.

Partimos da hipótese específica de que o par cômico na comédia aristofânica constitui um dos seus principais recursos de persuasão cômica, uma vez que está associado às expectativas do olhar do público, na interação cênica – que também se constitui como a partir do trabalho proposto pelo autor. Isso significa que o esquema binário defendido por Beltrametti, já referido nesta pesquisa, funciona por si só como uma interpretação chave para

o público: os telespectadores podem antecipar que, o duplo autoral - Diceópolis - será o condutor central, atacado e ridicularizado – zombador e acusador ao mesmo tempo, no plano interno da ação dramática.

É importante ressaltar, no entanto, que tanto a comédia de Aristófanes como no auto de Ariano Suassuna não apresentam personagens idealizados, nem absolutamente indiferentes ao ridículo, ao bobo ou ao pícaro. As figuras do herói Diceópolis e a do bobo João Grilo, não são exceções.

Obscura como outros símbolos e projeções coletivas, a figura do duplo de *Diceópolis* em *Acarnenses* e de *João Grilo*, no *Auto da Compadecida* é cômica e crítica, visto que são elementos que parodiam o serviço divino cantando errado e fazendo sermões moralizantes, travestindo-se, usando máscaras e passeando com maestria nos mundos popular e erudito, representando coletivos pelo poder da gargalhada, do riso sério e da tolice, formas mais sutis para se levar ao conhecimento da audiência o desdobramento da consciência, ao mesmo tempo a do idiota e a do bufão que a utiliza como máscara e a coloca em prática na defesa do cidadão injustiçado.

Klein (1998) assegura que a dualidade implica certa ambiguidade constitutiva na figura do herói cômico e de seu discurso, premissa apresentada em *Acarnenses* e, por extensão, aplicada por nós no *Auto da Compadecida*. Em ambas as peças, o duplo poético é estúpido e sábio, grosseiro e sutil, escravo das pulsões e senhor de si mesmo, menos e mais humano, como nos afirma Pompeu (2004) ao citar Beltrametti, quando a autora escreve que no teatro de Aristófanes, há dinâmicas de pares que são mais complexas.

Ela conclui que o teatro de Aristófanes tem seus duplos, que são “esses outros si mesmos que têm por função instaurar uma tensão com o si dos protagonistas das comédias, fazendo com que as perspectivas se entrelacem tão estreitamente que acabem por se perder” Beltrametti entende ser o par cômico: “1. Unidade dramática de dois elementos indissociáveis; 2. Princípio e, ao mesmo tempo, base estrutural; 3. Nó semântico onde se ligam as mais importantes linhas do sentido”. (POMPEU, p.12)

Assim, percebe-se que tanto no teatro aristofânico quanto no teatro popular de Ariano Suassuna o conhecimento é expresso não somente pelas máscaras e gestos, como também pelas vozes cômicas que conduzem a plateia ao conhecimento da condição humana, tão bem levada a sério pelos autores em seus discursos críticos, sendo, portanto, uma nova forma de combinar velhos ingredientes como o riso frouxo e estridente, educador ácido da sociedade que encontra espaço semântico através dos *outros* do poeta, que se organizam em uma nova composição não só marcada pela cena teatral, mas pela inteligência de um autor

que pensa a sociedade para além das mazelas, das injustiças vivenciadas impostas pelo estado de guerra ou pela exploração das instituições sociais.

Neste ambiente duplicado/polifônico, observamos que a atitude educadora do poeta bem como as ações das personagens que são formadoras da estrutura do discurso moralizador e porque não dizer denunciador, formado a partir da presença de várias vozes, como a do próprio poeta. Há de se pontuar pela afirmativa acima que este fato se deve porque as “vozes autorais” têm sido um tema de grande interesse para muitos estudiosos e para todos que se deparam com a problemática da identificação desta quando articulada à formação dos duplos dentro da Comédia Antiga ou no Auto.

Como o Próprio Ariano Suassuna bem já colocou, para a construção do *Auto da Compadecida*, recorreu a uma tradição cômica bastante viva que é a literatura oral e popular do Nordeste, dando-lhe novas formas para preservar a autenticidade. Condutor de uma série de armações, ao personagem João Grilo o autor conferiu a tarefa de explorar os efeitos cômicos das cenas. A presença de Chicó, o duplo de João Grilo tem a mesma importância para o desenrolar dos atos, visto ser ele o mentor das histórias sem pé nem cabeça que divertem o público a ponto de também participar da criação de comicidade.

Para João Grilo, por estratégia do autor, coube uma verdadeira consciência de sua posição social e a Chicó, personagem simplório, coube toda inocência e imaginação:

JOÃO GRILO

Você é tão sem confiança!

CHICÓ

Eu, sem confiança? Que é isso, João, está me desconhecendo? Juro como ele vem. Quer benzer o cachorro da mulher para ver se o bicho não morre. A dificuldade não é ele vir, é o padre benzer. O bispo está aí e tenho certeza de que o Padre João não vai querer benzer o cachorro.

JOÃO GRILO

Não vai benzer? Por quê? Que é que um cachorro tem de mais?

CHICÓ

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

JOÃO GRILO

Que é isso, Chico? Já estou ficando por aqui com suas histórias. É sempre uma coisa toda esquisita. Quando se pede uma explicação, vem sempre com “não sei, só sei que foi assim”.

CHICÓ

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

JOÃO GRILO

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

CHICÓ

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

JOÃO GRILO

Antônio Martinho? Faz três anos que ele morreu.

CHICÓ

Mas era vivo quando eu tive o bicho

JOÃO GRILO

Quando você teve o bicho? E foi você quem pariu o cavalo, Chico?

CHICÓ

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

JOÃO GRILO

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

CHICÓ

Foi uma velha que me vendeu barato, porque ia se mudar, mas recomendou todo cuidado, porque o cavalo era bento.

E só podia ser mesmo, porque cavalo bom como aquele eu nunca tinha visto.

Uma vez corremos atrás de uma garrota, das seis da manhã até às seis da tarde, sem parar nem um momento, eu a cavalo, ele a pé.

Fui derrubar a novilha já de noitinha, mas quando acabei o serviço e enchocalhei ares, olhei ao redor, e não conhecia o lugar onde estávamos.

Tomei uma vereda que havia assim e aí tangendo o boi.

JOÃO GRILO

O boi? Não era uma garrota?

CHICÓ

Uma garrota e um boi.

JOÃO GRILO

E você corria atrás do dois de uma vez?

CHICÓ

Corria, é proibido?

JOÃO GRILO

Não, mas eu me admiro é eles correrem tanto tempo juntos, sem se apartarem.

Como foi isso?

CHICÓ

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

(SUASSUNA, 2005, p.25-28)

Segundo Girondon (1960), para compor o *Auto da Compadecida*, Suassuna inspirou-se naturalmente na comédia tradicional italiana no que concerne a certos personagens. Os personagens como João Grilo e Chicó emprestam de múltiplas fontes seus traços os mais divertidos. São os personagens “heróis”, os condutores da ação, os criados, os *zanni*²² dos Italianos. Mas revestem igualmente características próprias dos *pícaros*²³ espanhóis, aos *tricksters*²⁴ ingleses, ao *renard* do fabulário francês medieval e ao Pedro Malasartes da literatura popular luso-brasileira.

²² A definição de zanni no dicionário está no popular teatro do século. XV, tipo do villano dos vales de Bergamo, áspero, pobre, ignorante. Zanni também é um bufão, palhaço. In: Alessandra Mignatti, *La maschera e il viaggio: sull'origine dello Zanni*, Bergamo: Moretti & Vitali, 2007.

²³ ABRAMS, David & SUTTON-SMITH, Brian, *loc. cit.*

²⁴ ABRAMS, David & SUTTON-SMITH, Brian. The development of the trickster in children's narratives. *Journal of American Folklore*.90 (355), 1977.

Duplos, João Grilo e Chicó são personagens transbordantes de vitalidade e de artimanhas, dotados de uma imensa energia na afirmação de suas inclinações e de suas ideias. Entretanto, na criação literária do auto, Ariano Suassuna revela todo o controle das ações, visto que nenhuma das personagens controla verdadeiramente o jogo, pois são arrastados pelo processo cômico que se reproduz a cada cena.

Assim como o duplo aristofânico, o par João Grilo e Chicó nos leva a perceber que as paixões e ambições humanas provocam ações inconsequentes, das quais os seres não se apercebem. É como se o autor quisesse aliar intimamente a bufonaria e a verdade humana num todo. João Grilo é fanfarrão que se deleita sobre seu talento de conduzir bem suas intrigas. Contudo, João Grilo é o “marginal” inventivo que busca uma revanche pelas afrontas que seus padrões o fazem sofrer.

No plano teatral, é justamente João Grilo quem nos diz das intenções do poeta: fazer rir o público, pela zombaria da própria natureza humana cuja credulidade e ingenuidade nos fazem perder a consciência dos próprios defeitos. Através do riso o homem toma consciência dele mesmo, mitigando suas dores e angustias existenciais. Todavia, como poeta cômico, Ariano Suassuna também quer nos fazer refletir, uma vez que se o riso pode ser determinante nas reações, então é o pensamento que pode auxiliar a compreender a verdade humana que se oculta atrás do riso.

João Grilo é o duplo poético que reverbera o pensamento de Suassuna contra as injustiças e nos ensina que de nada serve se deixar paralisar pelo medo e pela covardia: é preciso enfrentar as dificuldades. No momento em que tudo parece perdido, em que a condenação ao inferno parece inevitável, ele revela uma fé inalterável em si mesmo e se permite um novo desafio. Ele diz:

É difícil quer dizer sem jeito? Sem jeito! Sem jeito por quê? Vocês são uns pamonhas, qualquer coisinha estão arriando. Não vê que tiveram tudo na terra? Se tivessem tido que aguentar o rojão de João Grilo, passando fome e comendo macambira na seca, garanto que tinham mais coragem. Quer ver eu dar um jeito nisso, Padre João? (SUASSUNA, 2005, p.167)

Para Ariano Suassuna o palco do teatro é um lugar mágico, onde as imagens concretas se instalam na cena a cena, em forma de quadros, quadros dinâmicos, vivos. Ao lado destas imagens concretas, ele instala imagens metafóricas que incorpora à realidade cênica, conduzindo o espectador para o entendimento de que o mundo encontra-se com o teatro, mas não o mundo linear, homogêneo, mas o mundo às avessas que só o teatro mostra e que pode dar à realidade uma chance de impor-se, pela ressonância da gargalhada.

Por conseguinte, é notável, contudo, observar que o duplo cômico, frequentemente utilizado por Aristófanes em suas peças também encontra eco na literatura popular de Suassuna por apresentar uma tessitura textual atravessada pelas múltiplas vozes de seus personagens constituindo-se em um fenômeno recorrente e natural que aponta para a tensão de uma crise profunda, denunciada pelo próprio poeta em seus discursos. De início, esclarecemos que em tópico específico trataremos da *voz cômica*, entretanto, utilizaremos do termo para nos referirmos ao duplo autoral, a partir da identificação da produção discursiva.

Educadores e denunciadores, tanto Aristófanes quanto Ariano Suassuna constroem em seus enredos personagens que usam da autoridade conferida pelo poeta para ressoar seus anseios e indignações através do discurso. Ao longo das peças, eles projetam seus duplos de forma que suas próprias vozes possam ser ouvidas indiretamente por trás de cada ato, levando o público a crer que ouve a *voz direta* do poeta, quer através do coro, do palhaço coreuta, da *parábase*.

Como justificativa do duplo, são em personagens como Diceópolis ou João Grilo que realizam a intenção poética e é ressonante pelo riso da mangofa, pelos gestos performáticos, pelo arremedo poético e/ou pelo *outro* travestido de a(u)tor, ações perfeitamente justificáveis, visto que o duplo cômico passa a ser o nó semântico entre as culturas grega e popular, utilizando fatos do dia a dia como matéria na representação de algo identificado pelo autor, atraindo conseqüentemente, a atenção do leitor ou espectador para a obra.

A verdade é que a condução cômica e moralizante levada ao espectador, encontra espaço fértil em ambas as obras, traduzida pela ação do poeta a partir das vozes de seus duplos, Diceópolis e João Grilo, figuras conturbadas em franco desacordo com a situação promovida pelos legisladores em Atenas ou na pacata cidade de Taperoá. Relevantes para todo o enredo, esses protagonistas descobrem-se em atitude de perfeita rebeldia, conscientes das mudanças advindas de suas atitudes e, como heróis cômicos, são também autores de uma saída que nem sempre pode ser compartilhada socialmente ou compreendida.

O próprio Suassuna admite a influência múltipla que sofreu de outros estilos e gêneros ao apresentar a peça por meio dos contadores de história do Auto Português e do Cordel, como Chicó, João Grilo e o palhaço, responsáveis diretos pela orientação da audiência.

Diante dessa apropriação e recuperação dos mecanismos narrativos da Comédia e de outros gêneros literários, como o auto, que, apresentam um caráter atemporal, torna-se importante salientar que, além de construir “múltiplos cômicos”, ela apresenta personagens

não universais, como os que são caricaturas de pessoas que viveram em Atenas em um momento específico. A obra de Aristófanes põe em cena nomes de figuras eminentes da Grécia antiga como o de políticos (Cleão e Lâmaco), pensadores (Sócrates) e poetas (Eurípides e Ésquilo). A referência a essas personalidades, bem como o diálogo com a mitologia, a história e o teatro, não constituía um problema para a plateia de Aristófanes. No entanto, para nós, leitores de outras gerações, a percepção de tais referências não é assim tão simples, ainda que seja fundamental para a compreensão da comédia.

Na comédia aristofânica, a simples presença de Diceópolis, um camponês que vai à Pnix para falar contra os horrores e caos produzidos pela guerra já se configura como um ato de quebra da normalidade estabelecido pelo autor que, autoriza seu duplo à defesa da cidade. O próprio discurso do personagem que é também em partes a fala do poeta nos revela uma intenção por trás das atitudes daquele que, para ter sua paz e celebrar no campo as dionísias rurais é marginal no plano da obediência imposta pelos legisladores que lucram com o trágico da guerra.

Indissociáveis das peças e da proposta autoral, as marcas do trágico se tornam modelos de uma tensão que provoca o riso e ficam mais salientes a partir da metade do Segundo Ato, no Auto da Compadecida, com a entrada do cangaceiro e de Severino do Aracaju, travestido de mendigo, representando o duplo do bem, o assassino impiedoso que se disfarça para enganar a cidade, a exemplo do que fez Diceópolis em *Acarñenses* ao vestir-se de Télefo para também burlar a assembleia para justificar seu acordo de paz.

Marcados pela polifonia, tanto o cangaceiro-mendigo quanto o agricultor-mendigo se opõem aos demais personagens, uma vez que entram no jogo cênico para roubar a atenção de seus algozes. No *Auto da Compadecida* Severino acaba provocando a morte de todos que estão na igreja. Em *Acarñenses*, Diceópolis consegue convencer a assembleia. Esse caráter múltiplo torna-se ainda mais evidente na cena do julgamento, que abordaremos no V Ato, uma vez que as ações do poeta e de seus *outros cômicos* tornam-se ainda mais bruscas, pois num inferno tragicômico o leitor/ouvinte pode perceber toda a desconstrução literária tanto do espaço – inferno – quanto das figuras celestiais e demoníacas que sem chegar a um acordo, deixam de certa forma a cabo de espectador o ato de condenar e/ou absolver as almas.

E, nesse jogo lúdico e didático, encenado no abrir e fechar de cortinas que o teatro aristofânico/suassuniano nos proporciona, enquanto expectadores, há uma visão amplamente crítica das ações humanas, seja pelo desejo pessoal, pela injúria ou pela própria paródia que tão bem se propõe ao convencimento do público.

QUINTO ATO

5. O POETA VAI AO INFERNO.

5.1 Quem fala por quem?

Como esclarecido anteriormente, neste ponto do corpus da tese, aprofundaremos nosso estudo para identificar as ocorrências marcadas pela voz poética, responsável pelas várias atitudes didáticas e críticas, indispensáveis ao conhecimento do leitor. Para tanto, faremos nossa viagem ao inframundo literário tomando como base *Acarnenses* e *Rãs*, de Aristófanes, o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna e o *Auto de Barca do Inferno*, de Gil Vicente, por sua influência na obra suassuniana.

Em observação importante, ressalto que em *Acarnenses* o inferno ao qual nos referimos será estabelecido pelos horrores trazidos pela guerra, cujos motivos serão questionados por Diceópolis diante da *Pnix*²⁵.

O caráter didático do texto é expresso pelo próprio autor no verso 499: “*O que é justo também é do conhecimento da comédia. Ora o que eu vou dizer pode ser cáustico, mas justo é*”. Uma marca deste caráter didático pode ser visto no discurso e nos nomes de alguns personagens, que têm uma significação alegórica, como Diceópolis, o personagem principal, significa cidade justa.

A peça começa com Diceópolis, assim como João Grilo, um homem do campo forçado a migrar para a cidade onde vive em condições precárias, qual aguarda a reunião da assembleia onde o tema da discussão de um tratado de paz vai ser deliberado, que a nosso ver, disfarça-se de autor – evidencia-se aqui o duplo autorial – na *Pnix*, ainda vazia, esperando do início da Assembléia. Diceópolis explica sua experiência sua dor trágica, que se refere à angústia vivenciada pela falta de representação de autores como Ésquilo, considerado obsoleto na época da guerra, com a imposição da moda de Eurípidés. Na versão matuta de Pompeu, a abertura do *prólogo* se reforça pela afirmação de ali ser o momento no qual o a(u)tor demonstra as alegrias e tristezas de Diceópolis. (Pompeu, 2014, p.01, vv 9-20).

Mas num é que de novo tive uma dô de tragédia,
Na vez que eu tava abestaiadim esperando Ésquilo,
Aí o anunciadô disse: “Teógnis, faz entrá o teu coro!”
Pense numa sacudida grande no meu coração!
Mas tive outra alegria, na vez que em cima do Mosco,
Dexíteo entrô e cantô uma beócia.
Ainda neste ano quase morri e fiquei foi zaroim vendo,

²⁵

A *Pnix* é uma colina na parte interna da cidade de Atenas, onde ocorriam as assembleias populares de então. In: Moura Filho, Lauro Inácio de. [Transtextualidade e hermenêutica na comédia de Aristófanes: O poeta como mestre da cidade. 2012. 166f. – Dissertação \(Mestrado\) – Universidade Federal do Ceará.](#)

Na vez que o Cérís se entortô pra tocá o hino órtio.
 Mas nunca, desde que eu tomo banho,
 Meus óio ardero tanto cum sabão
 Do jeito d´agora, num dia de assembleia regulá
 De manhãzinha, ó aí esta Pnix sem viva alma,
 O pessoá na praça tagarela e pra cima e pra baixo.

A Pnix, sede da Assembléia, estava vazia e as pessoas conversando na ágora, o que era considera um testemunho da falta de interesse nas assembleias, que o poeta atribui à tendência belicista do povo ateniense, relutante em votar pela paz.

O fato é que Aristófanes parece se identificar com o caráter de Diceópolis, como deduzido dos versos 440-445, quando ele se dirige aos espectadores após citar os versos do telefone de Eurípedes, personagem que ele argumentou a favor do fim da guerra, diante da Assembleia. (Pompeu, 2014, p.16).

É que tenho que achá que sô um mendigo hoje,
 Sê quem sô, não parecê;
 Os espectadô vão sabê que sô eu,
 Mas os coreuta vão ficá abestaiadim,
 Pra eu troçá deles c'uns palavreado.
 EURÍPIDES
 Eu dou; pois com uma mente astuta tramas sultilezas.

Para o autor, em particular, esta primeira cena na qual Diceópolis deseja falar sobre seus motivos para celebrar sua paz revela a importância do campo na cidade de Atenas. O próprio gênero da comédia é entendido como um fenômeno urbano de origem agrária; produto de o mesmo processo de formação da polis, em que este se tornou o centro organizador do território agrário e exploradora de seus produtos.

Em geral, os problemas da guerra são evidentes para os camponeses, uma vez que os campos áticos foram devastados, o que despertou o desejos para receber apoio dos cavaleiros. Assim, o inferno promovido pela Guerra do Peloponeso (431-404) trazia era uma condição desoladora para a cidade e para o campo. Este fato pode ser, de acordo com observação de Plácido (2007) percebido no discurso proferido por Péricles, no qual são destadas as condições históricas que diferenciaram Atenas e Esparta e justificaram táticas empregadas para a defesa.

E se eles atacarem nosso território por terra, nós faremos uma expedição naval contra eles, e não será o mesmo que uma parte do Peloponeso seja saqueada e que seja toda a Ática: eles não serão capazes de adquirir outras terras sem ter que lutar, enquanto nós temos terras abundantes tanto nas ilhas como no continente. Uma

grande coisa é, com efeito, o domínio do mar a refletir: se fôssemos ilhéus, quem seria menos inexpugnável do que nós? Bem agora é necessário que, raciocinando da maneira mais semelhante como se você fosse um ilhéu, você abandone o campo e suas casas e vai defender o mar e a cidade.

Diceópolis teria que impressionar os legisladores, convencê-los dos recursos possíveis para a paz. Para tanto, ele acusou os prítanes confabular para prender Anfíteo, um imortal que ia tente a paz, como nos mostra Pompeu (2014) nos versos 56-58:

DICEÓPOLIS
Ó prítanes, vocês tão fazendo mal pra assembleia
Arrastando o homem, que queria fazê tréguas
Pra nós e dependurá os escudo.

O que se percebe nos versos é que um dos temas responsáveis pela situação de caos na cidade é a manipulação da democracia, do ponto de vista de Aristófanes, pelas autoridades que de alguma forma ganham com acirramento do caráter bélico. A mesma reclamação aparece com respeito aos embaixadores, que, segundo ele, zombam do sofrimento da cidade, conforme os versos 75-76.

DICEÓPOLIS
Ó cidade de Crânao,
Tu num sente não a mangação dos embaixadô?

Diceópolis queixa-se do tempo que tem sido incapaz de celebrar a dionísias por causa das invasões espartanas. Entretanto, ele está convencido de que a paz é a garantia das celebrações no campo e, para isso decide se livrar da guerra, geradora de toda má sorte para a cidade, como percebemos pelos o versos (266-267, 201-202).

DICEÓPOLIS
Depois de seis ano falo contigo e volto feliz pr'ó meu povoado,
Eu tando livre da guerra e das coisa ruim
Vou é entrá e celebrá as Dionísia matuta".

O coro se recusa a ouvir "longos discursos" , como aconteceu com o Sócrates platônico no Protágoras ou os espartanos que receberam a embaixada dos jônios na época da rebelião antes das Guerras Médicas.

Desta forma, o "laconicismo" se espalha entre os atenienses hostis às práticas retóricas da democracia. Apesar dos ataques do coro, que o acusa de querer concordar com os inimigos, Diceópolis defende que os espartanos não são culpados de tudo.

Diceópolis então, assumindo o risco de morte, elabora o discurso do justo, do que possa ser justo para a cidade e denuncia a retórica fraudulenta dos oradores que enganaram o povo com o sortilégio encantatório de um discurso mentiroso, como se percebe nos versos (vv) 497-507.

DICEÓPOLIS

Num vão ficá cum raiva, homes espectador,
 Se eu sendo um mendigo na frente dos ateniense
 Teja em tempo de falá sobre a cidade, fazendo uma comédia;
 Pois o que é justo a comédia também conhece.
 E eu vou falá coisas terríve, mas justa;
 Pois desta vez num vai me caluniá Cléon que
 Estrangeiros tando aqui eu falo mal da cidade;
 É que tamo só, é o concurso das Leneia,
 E os estrangeiro num tão aqui, nem os imposto 505
 Chega nem os aliado vem das cidade,
 Mas tamo só nós agora só os mii debuiado. (POMPEU, 2014, p.17).

Na parte final da peça, Diceópolis está reconciliado com os acarnenses e será aclamado pelo Coro como vencedor, detentor justo do desfrute dos prazeres do mundo.

CORO

O home vence cum as palavra e convence o povo a mudá
 De ideia sobre as trégua. Mas vamo é tirá a roupa pra passá pros anapesto.
 Desde quando dirige os coro de comédia, o nosso mestre
 Num foi pra perto dos espectadô pra dizê como é esperto,
 Mas foi caluniado pelos inimigo no mei dos ateniense de decisão-prá-já-já.
 De fazê comédia cum a nossa cidade e maltratá o povo, 631
 Tem que respondê agora pros ateniense de decisão-troca-troca.
 Diz o poeta que fez muita coisa boa pra vocês,
 Impedindo vocês de sê enganado demais pelas fala dos estrangeiro,
 De gostá de sê adulado e de sê uns cidadão molenga. 635
 Antes os embaixadô das cidade pra enganá vocês
 Primeiro chamava vocês de “coroados de violeta”; e era só dizê isto,
 Que por causa das coroa sentava logo tudo de rabo em pé.
 E se alguém adulasse vocês chamando “Atenas lustrosa” ,
 Conseguia era tudo com o “lustrosa”, uma qualidade das sardinha.
 Por isso tudo aí é que ele é responsáve de muita coisa boa pra vocês.
 E por tê mostrado pro povo nas cidade como é sê democrático.
 Por isso mermo é que agora trazendo das cidade pra vocês o tributo
 Vão chegá doidim pra vê o poeta danado de bom,
 Que se arrisca para dizê na frente dos ateniense as coisa justa. 645
 E assim da ousadia dele já chega é longe a fama,
 Quando o Rei tava testando a embaixada dos lacedemônio
 Perguntou primeiro qual das duas cidade é mais forte em navios,
 Depois pra qual das duas este poeta podia dizê mais palavra ruim;
 Pois estes home, ele disse, são muito mió
 E na guerra vão vencê muito mais por tê ele como conseieiro. 651
 É por isso que os lacedemônio propõe pra vocês a paz
 Mas pede Egina; e num é esta ía
 Que importa pr’ eles, mas é pra apanhá o tal poeta.
 Vocês num deixe nunca ele partir, pois vai fazê comédia da justiça.655
 E diz que vai ensiná pra vocês muita coisa boa, pra que sejam feliz,
 Sem adúlá nem prometê salário nem enganá nem um tiquim,
 Sem sê perverso, nem enchendo de elogio, mas ensinando o mió.

Depois disto Cléon pode é maquiná
 E arquetetá tudo contra mim;
 Pois o bem vai tá é comigo e a justiça
 Vai sê minha aliada, e nunca vão me pegá
 Pra cidade sendo igual a ele
 Medroso e escuiambado.
 Vem cá, Musa, chamuscada
 (POMPEU, vv. 624-664, p.21).

Tão importante quanto a presença do ator em cena, a voz do poeta se concretiza pela (re)criação da palavra que, além de ser o território comum ao locutor e interlocutor possui também uma dimensão sonora e material ao ser emitida e uma dimensão semântica, que se constrói e revela-se no exercício do discurso social, carregado de sentido moralizante, levado ao leitor/expectador pelo autor, através do próprio poeta e de seus outros.

Nesta parte do nosso trabalho, verificaremos como a voz autoral será levada ao público e quais as reais intenções do autor por trás desse empréstimo que, eleva os personagens fazendo com que eles estejam a serviço da moralidade e da defesa dos anseios da cidade. Assim, a transferência ou a reprodução de palavras de uma boca para outra, apontada por Bakhtin (1982), gera mudanças de tonalidade e terá intenção e possibilidade de (re)criação de uma produção cultural, histórica e social dando aos personagens – porta-vozes dos autores uma dimensão coletiva, que se estabelece como um vínculo entre o poeta e seus outros duplicados.

A “*voz do poeta*” torna-se fundante da estrutura do discurso e encontra ressonância na presença dos vários ecos irreverentes, manifestados pelas personagens que, articulados com a vontade do próprio poeta, representam a tomada de consciência e a tentativa de se libertar da opressão social, agravada por situações e discursos tão adversos, percebidos na comédia aristofânica e nos autos de Ariano Suassuna e Gil Vicente.

Assim, acredito que faz-se necessário ressaltar, para uma maior compreensão do leitor que a noção de “voz do poeta” na Comédia Antiga e no Auto é um tema de interesse para muitos estudiosos, todos que se deparam com a questão reconheceram a problemática de identificar a *voz do outro poético*, seus alcance e práticas sociais.

Apesar dessa barreira aparentemente intransponível para o estudo do voz do poeta, nossa pesquisa se norteou na identificação dessa voz (audível ou visível) nas comédias de Aristófanes e nos autos de Ariano Suassuna e Gil Vicente, explorando algumas maneiras pelas quais a mera noção da voz do poeta pode ser inestimável ao analisar a comédia e o auto, enfocando seu uso como uma técnica cômica manipulada pelo dramaturgo para a realização de seu propósito que, além do riso é a tomada de consciência da plateia.

É pertinente primeiro especificar o que se entende por "voz do poeta" nesse contexto tão distante e, ao mesmo tempo, tão próximo, que tem como condutor o riso. Ao longo das peças de Aristófanes e dos autos de Ariano Suassuna e Gil Vicente, uma voz poética pode ser ouvida indiretamente por trás do drama, revelando o mundo no qual o poeta e seus duplos estão inseridos.

Em momentos cheios de mistérios, o público é levado a acreditar que a personagem constantemente troca de lugar com o poeta, seja através da revelação de algo comum ao entendimento do poeta, crítico e moralizador, como por exemplo em *Acarnenses*, onde através de Diceópolis que, autorizado por Aristófanes se traveste de Télefo, ganha não somente a voz para por em prática seu plano de enganar a assembleia ao Télefo, constituindo-se também como o outro do outro do poeta cômico.

No *Auto da Compadecida*, compete aos juizes: Jesus, Virgem Maria e ao Diabo, pares antagônicos, a representação do discurso do poeta. No plano dinâmico do enredo, Ariano Suassuna reservou ao cangaceiro Severino o travestimento de mendigo – seu Télefo – como meio de entrar na cidade sem ser reconhecido. A João Grilo e Chicó criticar, enganar os legisladores e representantes da sociedade pela prática do discurso mentiroso.

No *Auto da Barca do inferno*, o poeta se revela, assim como nas obras citadas, pelas múltiplas vozes que se renovam a cada cena, seja através dos embates entre o anjo, condutor da nau que leva ao paraíso e os infratores das morais terrenas ou pelas investidas de Joanes, o parvo que espera ao lado do anjo pelas almas que na Terra o desprezaram, dando-lhes a garantia de contar ao juiz as fraquezas dos embarcantes.

As maneiras pelas quais Aristófanes, Ariano Suassuna e o próprio Gil Vicente manipulam a noção da voz do poeta são cruciais para entender e revelar a situação vivenciada pelas sociedades postas em cena. Numa arquitetura perfeita que mistura versos e denúncias, tanto Aristófanes e Arianos Suassuna quanto Gil Vicente, propositadamente, parecem convidar o público a supor que ele está ouvindo a voz direta do poeta quando, de fato estão ouvindo uma voz construída pelo poeta, que submete o mundo a sua própria organização social, através da linguagem marcada para expor e instaurar uma realidade imaginária, como afirma Benveniste (1979):

A linguagem reproduz o mundo, mas submete-o a sua própria organização. São logos, discurso e razão ao mesmo tempo que os gregos o viam. É pelo próprio fato de ser linguagem articulada, constituída por um arranjo orgânico de partes, uma classificação formal de objetos e processos. (...) É, de fato, na e pela linguagem como um indivíduo e sociedade são mutuamente determinados. O homem sempre sentiu - e os poetas cantaram com frequência - o poder fundador da linguagem, que

estabelece uma realidade imaginária, *dupla*, que anima as coisas inertes, faz ver o que ainda não é, devolve os desaparecidos. (Tradução nossa)²⁶.

Zonin (2006) afirma que, de um modo significativo, o discurso literário apresenta elementos linguísticos para a produção de efeitos expressivos importantes de serem resgatados na leitura por meio da construção interdiscursiva que é o lugar de incorporação de um discurso em outro, instante em que se dá o funcionamento polifônico marcado pelas escolhas operadas pelo locutor sobre a língua, enquanto contrato coletivo, defendido por Bakhtin na obra *Problemas da poética de Dostoievski*.

É justamente por esse caráter plural no qual não se sabe *quem fala por quem*, que se apresentam os poetas e suas vozes autorais, refletidos nas palavras que ora enunciam pela boca do outro, “nas vozes que espelham um eu possuído por uma alma alheia” (BAKHTIN, 1990, p.31). Com isso, autor e ator se misturam num jogo de vozes no interior do discurso, terreno onde nenhuma palavra é particular, única ao criador, senão também repleta da voz do *outro*, da criatura.

No plano teatral, os termos morte e inferno nos dão a dimensão do alegórico, proposto tanto na Comédia quanto no Auto, Lugares (re)criados para a projeção do pensamento do autor que se manifestará por meio dos discursos oriundos das esferas social, religiosa e política que dizem do sistema democrático e que potencializam, na atmosfera romanesca, ares inquietantes e contraditórios de uma pluridiscursividade que se circunscreve em torno da temática, como afirma Zonin (2006).

No campo social das peças, a dramatização das outras vozes mostra-se pela voz do poeta que é usada para desenvolver a ação cênica das personagens, dando-lhes a capacidade de fazer ou dizer mais do que deveriam. Ao usar a noção da voz do poeta para permitir que os personagens falem fora dos limites de suas pessoas literárias, Aristófanes, Ariano Suassuna e Gil Vicente criam personagens que são inerentemente polifônicos, fato que encontra justificativa na teoria bakhtiniana.

As semelhanças entre Diceópolis e a voz do poeta são deliberadamente criadas e indiscutivelmente emitidas para incentivar a identificação entre personagem e poeta, uma vez

²⁶ El lenguaje reproduce el mundo, pero sometiéndolo a su propia organización. Es logos, discurso y razón al mismo tiempo como lo vieron los griegos. Lo es por el hecho mismo de ser lenguaje articulado, consistente en una disposición orgánica de partes, en una clasificación formal de los objetos y los procesos. (...) Es, en efecto, en y por La lengua como individuo y sociedad se determinan mutuamente. El hombre ha sentido siempre - y los poetas a menudo lo han cantado- el poder fundador del lenguaje, que instaura una realidad imaginaria, doble, que anima las cosas inertes, hace ver lo que aún no es, devuelve aquí lo desaparecido[□]. (1979, p.58)

que Diceópolis em *Acaruenses* é o porta-voz de seu criador, assim como são João Grilo, no *Auto da Compadecida* e Joanes (o bobo), no *Auto da Barca do inferno*.

Um caso específico da natureza polifônica reside nas personagens aristofônicas que permeiam algumas de suas obras e apresentam-se em outros lugares, como na abertura de *Rãs* onde Dioniso é visto como ator, espectador e leitor:

Dioniso

Não me venhas com histórias!
Porque eu, como espectador,
De cada vez que assisto a habilidades dessas,
São anos de vida que me tiram. (Silva, 2014, p.36-37)

Dioniso

Pois estava eu, na coberta do navio, a ler, cá com
os meus botões, a *Andrômeda*, quando de repente uma
nostalgia me bate ao coração, sabes lá tu de que maneira! (Silva, 2014, p.41)

Aristófanes está claramente pondo em cena a voz do poeta, usando-a por sua vez para dar sonoridade a outras vozes de tal maneira que a voz do poeta, logicamente nos conduzirá a uma forma de dialogismo cômico.

A presença do poeta... é bastante palpável... não necessariamente como um intrusivo "eu", mas muitas vezes na variedade interna não homogênea de recursos linguísticos organizados para dar voz a outras vozes e que pode ser vista como uma habilidade presente nos outros do poeta, capacitados para operar, de forma crítica, diante do contexto social.

(DOBROV, 1995, p. 35)

A noção da voz do poeta também é útil para entender as parábases aristofônicas, passagens onde o público é diretamente abordado e o líder do coro frequentemente e, temporariamente, assume um papel quase-autorial, como na parábase das *Nuvens* (vv. 518-526) ou na abertura do *Auto da Compadecida*, quando o Palhaço justifica sua escolha pra representar o poeta, que naquele instante é também chamado pelo autor de "a grande voz".

PARÁBASE

Espectadores, vou dizer-vos, com desassombro, a verdade, e que Dioniso, que me criou não deixe mentir. Bem eu poderia ter vencido e ser considerado um talento no momento em que, por vos ter na conta de espectadores de bom gosto, vos dei a provar, antes de quaisquer outros, a mais perfeita das minhas comédias, que me custou os olhos da cara, de resto. Apesar disso, vi-me batido e afastado por rivais casca grossa, sem o ter merecido. E é a vocês, a gente culta, por quem empreendi tão dura tarefa, que eu censuro. (OLIVEIRA e SILVA, 1991, p. 73)

PALHAÇO

Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre, é um povo salvo e tem direito a certas intimidades. (SUASSUNA, 2005, p.23)

Na abertura da peça *Auto da Compadecida*, Ariano Suassuna de pronto já adverte ao leitor sobre o que ele testemunhará sobre sua preferência de ser um porta-voz / palhaço que entende e será, ao longo da explanação, a voz do poeta.

PALHAÇO, grande voz

Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade. (SUASSUNA, 2005, p.15)

Sobre a passagem acima e tomando como premissa a teoria de Bakhtin (1990) percebemos que ele (o autor) *é a concentração de vozes multidiscursivas* dentre as quais *deve ressoar a sua voz*. As vozes autorizadas criam o fundo necessário para a voz do poeta, fora do qual são imperceptíveis, não ressoam. E, analisando as obras propostas no presente trabalho, devemos partir do princípio que ambos os textos estão permeados de outros textos e vozes ecoantes, não somente a do autor; mas outras vozes como daqueles que desejam a paz diante da situação de guerra ou daqueles que usam dos mais variados métodos de sobrevivência frente as dificuldades vividas em suas relações e (con)textos sociais, no sertão, apropriando-se da vez e da voz do outro em diálogos que, por vezes são quase inaudíveis.

De acordo com Barros (1999), nessa interação, promovida pelo discurso social, nenhuma palavra é nossa, pois ela traz a perspectiva de outra voz e, por meio dela e de seus *ecos(duplos)*, contribuimos na construção da sociedade. Assim, tanto o texto aristofânico quanto o suassuniano marcam a formação de vários diálogos, de cruzamento de vozes e de aparecimentos de duplos que se originaram em práticas de linguagem diversificada socialmente, essas vozes que podem também ter origem no gestual de cada personagem, por sua vez, polemizam as ações executadas em cena ou se completam ou respondem umas às outras e aos desejos de seus a(u)tores.

Os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir. (BARROS, 1999, p.06).

Seguindo essa perspectiva, entendemos a proposta de Barros (1999), ao afirmar que todo texto é “tecido polifonicamente por fios dialógicos de vozes que polemizam entre si, se completam ou respondem umas as outras”, o que mostra que os textos escolhidos, por mais atemporais que possam parecer, podem ser entrecruzados por outros textos e que se interligam em uma ou mais vozes no mesmo texto, ou seja, a voz do autor interligando-se ou mesclando-se com a voz do outro ou dos seus outros.

Tanto as palavras quanto às ideias que vêm de outrem, como condição discursiva, tecem o discurso individual de forma que as vozes – elaboradas, citadas, assimiladas ou simplesmente mascaradas – interpenetram-se de maneira a fazer-se ouvir ou a ficar nas sombras autoritárias de um discurso social monologizado. (BRAIT, 1999, p. 14,15).

Assim, fruto do ataque direto e pessoal, típico da tonalidade vigorosa e didática da comédia aristofânica, a voz constitui-se como arma contra a animosidade de concorrentes e rivais, como forma de apresentar elementos indispensáveis à educação da cidade.

Pretendendo obter a confiança do grande público, principalmente composto de verdadeiros acarnenses, pois, ele se disfarça de Télefo diante dos espectadores, tomando-os como cúmplices contra os supostos acarnenses do coro, Diceópolis se dirige ao público e não ao coro, *falando* como mendigo e como *poeta cômico*. (POMPEU, p. 30).

DICEÓPOLIS

Do mei de nós uns home – num tô falando da cidade;
Vê se lembram disso, que num tô falando da cidade -,
Mas uns tipim imprestáve, de qualidade rúm,
Sem valô, da pió marca e estrangeirado, ...
(ARISTÓFANES, *Acarnenses*, vv. 515-518 – em versão matuta para os personagens do campo POMPEU, 2014)

A voz do poeta na comédia de Aristófanes confere ao personagem, dando-lhe a autoridade pretendida e a capacidade de fazer ou dizer mais do que o esperado. A voz poética, em sua força também permite que Aristófanes possa parodiar outras vozes para efeito cômico, criando um discurso carregado de ironia, respaldado na capacidade de fazer, dizer ou saber algo que vai além da audiência e que pode ser indispensável à Cidade.

Ao usar a noção da voz do poeta para permitir que Diceópolis fale fora dos limites literário, Aristófanes cria um personagem inerentemente polifônico, visto que assume múltiplas vozes e personagens, como o Télefo dramático de Eurípedes. Diceópolis passa explicitamente a representar a voz direta do dramaturgo, pondo em cena as palavras que saem diretamente da boca de Aristófanes.

Diceópolis é a voz e a força do próprio argumento aristofânico, uma vez que ele próprio se identifica como um poeta cômico, representando também qualquer poeta que sofreu ataques políticos, incomodado pela exploração da Cidade, pois “*mesmo a comédia sabe alguma coisa sobre a verdade e a justiça*”. Ao atribuir o caráter múltiplo a Diceópolis, Aristófanes acentua ainda mais seu desejo de *dizer além do que a cidade esperava* através de seu porta-voz, um roceiro, o anti-herói, conhecedor das artimanhas dos legisladores que exploram a Cidade, elemento responsável pela dinâmica central da comédia, pois leva ao público, por meio do risível, as verdades necessárias ao discurso justo, incentivando-o, ou ao próprio leitor, a questionar a validade e a veracidade do jogo diante deles.

Para Bergson (1987), o riso não é apenas uma reprimenda social, mas vem de um desajuste entre a natureza primeira do homem (que é mutável) e uma espécie de rigidez e mecanização. Essa rigidez se manifestaria tanto no nível físico como no caráter, ou seja, no âmbito moral e psicológico, características exploradas no personagem João Grilo, onde o risível e o cômico seriam uma forma de desfazer a rigidez social, na tentativa de evidenciá-la, corrigi-la. Para Suassuna (2007), o riso é como uma espécie de punição que a sociedade confere a algo que a ameaça, diz em seu livro *Iniciação à Estética*.

Desta forma, o risível está na inadequação do comportamento humano, físico/psicológico, uma vez que excede a normalidade sem causas trágicas. Suassuna, no *Auto da Compadecida* nos deixa claro que ali o cômico surge como um alerta sobre algo que não está funcionando bem nas sociedades, sendo também um instrumento revelador dos problemas da sociedade como um todo.

Atitude bem semelhante é do Auto que no último parágrafo fala no *Auto da Compadecida*, por possuir um enredo que proporciona ao leitor/espectador o riso e a dor numa mistura de tragédia e comédia por meio da “*palavra*” (voz do poeta) *que é dotada de força e promove sempre encontros com o leitor-ouvinte ou ouvinte-leitor, levando-o a estabelecer uma imensa teia de significados e suas relações, reconhecimentos e interações, no mundo-palco de Ariano Suassuna, onde ele próprio cria, (re)vê conceitos, recria imagens, se subverte ao ordenado, na ressonância das vozes que encontram em João Grilo o canal para torna-se real, como afirma Zumthor (2014):*

A voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem de seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me libera dele (ZUMTHOR, p. 81).

[...] Outra, também importante para nosso raciocínio aqui, é a seguinte: Escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta. Essas palavras não definiriam igualmente bem o fato poético? (ZUMTHOR, p. 81).

Assim, como feito por Diceópolis, a palavra-força é tomada por João Grilo quando da sua chegada ao que seria a entrada do inferno. Assim como um dia os homens roubaram o fogo dos deuses, João Grilo, a voz dupla do poeta, detentor da fala das camadas populares, apropria-se do discurso dos poderosos a fim de que, fundidos os dois, surja um texto intenso, imbuído de críticas sociais, permeado de escárnio e desejo de sobrevivência.

No contexto de tensão em que é apresentado, João Grilo é convertido a um anti-herói oprimido e, no plano da ética, é um legítimo malandro que usa do artifício da malandragem como uma ferramenta autêntica de sobrevivência e de luta frente às adversidades, sobretudo àquelas impostas pelos que detém o poder. A malandragem, portanto, no seu entender, não constitui um problema ou pecado grave, pois não é utilizada para engrandecimento próprio ou para ascensão econômica, mas, sim, para a promoção da justiça social. Como podemos ler nos versos do cordelista Paulo Nunes Batista:

Grilo pra tudo no mundo
 Tinha uma definição,
 A sua filosofia
 Sempre lhe dava razão,
 Pois seguia este ditado
 Que diz – “Está perdoado
 Ladrão que rouba ladrão...”
 Vivendo embora do crime
 João Grilo era caridoso,
 Auxiliava a pobreza,
 Só furtava o poderoso,
 Roubava sempre dos nobres,
 Matava a fome dos pobres,
 Mostrando ser generoso. (BATISTA, 1958, p. 28).

Como personagens pícaros, tanto João Grilo como Diceópolis representam os heróis das obras, mas suas construções e formações se dão às avessas, uma vez que suas características, inversas à de um herói, dispõem de ser aventureiro, materialista, desleal e de caráter duvidoso.

O personagem pícaro apresenta algumas características singulares, sempre está com fome, nunca se sente completamente seguro. É o mais mortal dos mortais. Aparenta não ter princípios morais. Aparenta cortejar os poderosos, mas acaba por desnudá-los como que involuntariamente, desmascarando-lhes as franquezas. Observa-se que o personagem pícaro se envolve em aventuras particulares que representam com fidelidade a realidade da sua condição social. Desta forma revela sua opinião e suas ideias desafiando as regras sociais. (KOTHE, 1985, p.49).

As ações das personagens, tanto no Auto quanto na Comédia constituem-se num instante de ressonância no qual o eu autoral passa a ser polifônico se projeta no outro, que também se projeta no eu do autor demonstrando ter total conhecimento da realidade, numa dimensão sonora e material pelo exercício do discurso revelador, levado ao leitor/expectador pelo autor, através de suas personagens. Essa realidade se concretiza pela transferência de palavras de uma boca para outra, como apontada por Bakhtin, com força e capacidade de promover mudanças de tonalidade e de intenção discursiva.

Essa atitude representa uma possibilidade de (re)criação de uma produção cultural, histórica e social, que supera a própria noção de oralidade, que emerge como portavoza de uma dimensão coletiva na qual a singularidade de cada sujeito falante lhe outorga ou recebe autoridade para agir, criando um conjunto de vozes polivalentes, pelas quais podemos afirmar que o narrador passa a atuar como um poeta da voz cuja poética se inspira nas práticas sociais e nas vivências de seus atores.

5.1.1 Ao Hades e com riso frouxo.

Em três das peças citadas há uma cena de julgamento, na qual o poeta moraliza a ação das instituições bem como dos legisladores, acontece no inferno ou no Hades – *Rãs* – *Auto da Compadecida* e *Auto da Barca do Inferno*, a exceção de *Acarnenses* cujo cenário é a Assembleia.

Em *Rãs*, que foi apresentada nas Leneias de 405 a.C., Aristófanes lança mão de artifícios, em sua maioria cômicos, para trazer à tona discussões literárias da época bem como sua crítica social e seu discurso moralizante, através do qual, resgatando-se o poeta também salva a cidade. Como bem afirmava Ariano Suassuna, a Comédia Grega e o Auto Vicentino o abasteceram de várias composições e, em *Rãs* especificamente, observamos que a estrutura serviu de base para a construção da cena do julgamento, tanto em Suassuna quanto em Gil Vicente.

Segundo KOPELMAN (2012, p.):

Depois de quase um século de apogeu, o ciclo trágico se encerra com a morte de Sófocles e Eurípides. Enquanto instituição social da cidade ateniense, o drama trágico reflete os embates e os questionamentos da polis. Objetivando o espaço cênico, o drama é avaliado e legitimado pelos cidadãos nos Festivais que patrocinam as representações.

Em *Rãs*, Aristófanes nos apresenta o cenário da descida para o inferno/Hades de um Dioniso bufão, em busca de Eurípides, como forma de também reviver a tragédia. Entretanto, reforça com isso a paródia da descida de Hércules.

O argumento da peça pode ser resumido da seguinte forma: Dioniso desce ao Hades para encontrar Eurípides, morto recentemente, e trazê-lo para a terra. Atenas está com falta de poetas e Dioniso está convencido de que Eurípides é o homem certo. Na teatralidade apresentada, o próprio deus é uma figura cômica, é acompanhado por um escravo cômico e tenta se dar ares de grandeza no mundo subterrâneo.

Depois de uma viagem perigosa ao submundo, Dioniso está lá com uma crise literária em pleno andamento. Eurípides derrotou Ésquilo do trono da poesia no Hades, e uma grande discussão surgiu sobre ele. Nesta reside o principal da ação na peça. Dioniso é chamado para julgar os dois poetas e a disputa, que é o cerne da comédia, é a competição de Ésquilo e Eurípides pelo trono da poesia trágica no Hades.

Em primeiro lugar, para compreender a importância do agón entre Ésquilo e Eurípides, dois poetas trágicos da polis, temos que voltar novamente ao contexto do século V a. C. de Atenas. A justificativa do agón encontra-se na situação da polis: a decadência de Atenas e a ausência de bons poetas, já que todos morreram. Assim, Dioniso, possível alter ego do próprio Aristófanes, quer remediar a situação, então ele vai para o inferno/Hades, convencido a trazer de lá Eurípides, fazendo do agón uma parte inesperada da peça.

Aristófanes apresenta de forma brilhante, como personagem o próprio Dioniso, um deus meio idiotizado, completamente medroso, mentiroso e totalmente engraçado, um viajante, vestido de amarelo, de botas, mas estranhamente revestido com a pele do leão de Nemeia e empunhando um cacete, como o mais macho dos heróis, seu irmão Hércules.

Para dar início a sua empreitada ao lado de seu escravo Xântias, rumo ao Hades, Dioniso procura por Hércules para que este o informe por qual caminho ele poderá seguir até sua chegada ao inferno, visto que o próprio Hércules já havia realizado o mesmo percurso.

No prólogo Dioniso explica o motivo da sua viagem:

Pois tal é o desejo que me consome... por Eurípides. (v. 66)

Dioniso:

Sinto falta de um poeta de talento. É que uns já não existem, e os que existem não prestam (vv. 72-72).

Nos versos seguintes Dioniso prepara com antecedência uma função de juiz, uma vez que emite sua opinião sobre os outros poetas: Iofonte, Agatão, Xênocles, Sófocles, Eurípides e os jovens poetas (vv.78-83).

Dioniso:

Isso não, pelo menos antes de tomar Iofonte à parte, a sós, longe do Sófocles, para testar de que é que ele é capaz.

Aliás, o Eurípides, que é um aldrabão, há-de dar por paus e por pedras para se raspar comigo para aqui. Enquanto o outro, que cá era um bonacheirão, há-de continuar, lá em baixo, o mesmo bonacheirão.

Como qualquer herói épico, Dioniso na peça é apresentado como um viajante épico capaz de feitos heróicos, seguido de seu escravo e companheiro Xântias que protagonizará ao lado de seu mestre boa parte das cenas cômicas, como nos coloca Silva (2014, p. 34-39) ao descrever a cena na qual Dioniso a pé, está acompanhado de um escravo, Xântias, montado num burro e carregando ao ombro as bagagens vai à procura de Hércules.

Xântias

Ó patrão, e se eu mandasse uma daquelas bocas do costume, que sempre fazem rir os espectadores?

Dioniso

À vontade, a que quiseres, menos 'estou apertado'.

Dessa poupa-nos, que até já dá vômitos.

Xântias

E se fosse então uma outra, daquelas piadas finas?

Dioniso

Desde que não seja 'estou à rasca'!

Xântias

Qual há-de ser então? Uma de escachar a rir?

Dioniso

Tudo bem, vai em frente! Há só aquela famosa...

livra-te de me vires para cá com essa!

Xântias

Ah não, nem por sombras! Este que aqui tenho, não, bolas! Quem o carrega sou eu!

Dioniso

Mas carregas como, se tu próprio és carregado por outro?

Xântias

Tanto não sei. Agora que aqui o meu ombro está apertadinho de todo, lá isso está!

Dioniso

Pois então, já que dizes que o burro te não serve para nada, é a tua vez de seres tu a pegar no burro e a carregar com ele.

Dioniso

Salta daí, malandro! Que depois desta caminhada, cá estou eu diante da porta aonde, para começar, me propunha vir.

Ei, moço! Ó moço!

Moço!

Hércules
 Quem é? Seja lá quem for mandou-se aos coices à
 porta que nem um centauro.
 Ei! Explica-me lá!
 Que raio de ideia vem a ser esta?
 Dioniso
 Ó amigo, chega aqui! Preciso de falar contigo.

Hércules
 Mas é que não consigo espantar o riso, ao ver uma pele de leão por cima de um
 vestido amarelo. Que ideia se te meteu na cabeça?
 O que fazem juntos um par de botas de senhora e um cacete⁸? Por que paragens tens
 tu andado?
 Dioniso
 Andei... embarcado, às ordens do Clístenes.
 Hércules
 E bateste-te no combate naval?
 Dioniso
 Bati pois. Navios inimigos, metemos no fundo uma boa dúzia deles.
 Hércules
 Vocês os dois?
 Dioniso
 Sim, claro!
 Xântias
 Esta até me deixou de olhos arregalados!

Dioniso
 Pois estava eu, na coberta do navio, a ler, cá com
 os meus botões, a *Andrómeda*, quando de repente uma
 nostalgia me bate ao coração, sabes lá tu de que maneira!
 Hércules
 Uma nostalgia te bate ao coração? De que dimensão?
 Dioniso
 Coisa pequena, pela medida de Mólón!
 Hércules
 Por uma mulher?
 Dioniso
 Nada disso.
 Hércules
 Por um rapazinho, então.
 Dioniso
 Nem pensar!
 Hércules
 Por um homem, se calhar.
 Dioniso
 Ai, ai!

Hércules
 Com que então de panelinha com o Clístenes, hem?!

Dioniso
 Deixa-te de gozo, mano, que quem se vê nelas sou
 eu. Tal é a paixão que me devora.

Hércules
 Paixão? Que paixão, maninho?

Dioniso
 Nem te sei dizer. Mas enfm, vou tentar explicar-ta por analogia. Já alguma vez
 sentiste, assim, um desejo súbito
 de sopa?

Hércules

De sopa?! Bolas, mil vezes na vida!
 Dioniso
 E então, faço-me entender ou é preciso mais explicações?
 Hércules
 Quanto à sopa, não. Percebi perfeitamente.
 Dioniso
 Pois tal é o desejo que me consome... por Eurípides.
 Hércules
 Como assim?! Por Eurípides, o falecido?

Dioniso
 E não há quem me tire da cabeça a ideia de ir à procura dele.
 Hércules
 O quê? Ao Hades, lá em baixo?
 Dioniso
 Sim, pois, e mais abaixo ainda, se um tal lugar existir.
 Hércules
 Com que intenção?
 Dioniso
 Sinto falta de um poeta de talento. É que uns já não existem, e os que existem não prestam.

Hércules
 Como assim?! Então o Iofonte, não está vivo?
 Dioniso
 Essa é até a única coisa de jeito que por aí anda, e mesmo assim tenho dúvidas. Porque até sobre esse assunto me falta saber bem o que se passa.
 Hércules
 E porque não trazes Sófocles de preferência a Eurípides, se tens de trazer alguém lá de baixo?
 Dioniso
 Isso não, pelo menos antes de tomar Iofonte à parte, a sós, longe do Sófocles, para testar de que é que ele é capaz. Aliás o Eurípides, que é um aldrabão, há-de dar por paus e por pedras para se raspar comigo para aqui. Enquanto o outro, que cá era um bonacheirão, há-de continuar, lá em baixo, o mesmo bonacheirão
 Hércules
 E o Ágaton, por onde anda ele?

Dioniso
 Pôs-se a mexer, foi um ar que lhe deu! Um bom poeta, que deixou saudades nos amiguinhos dele.
 Hércules
 Para que canto do mundo, coitado?
 Hércules
 Ora deixa cá ver, por qual deles hei-de começar?
 Qual há-de ser? Há um que parte da corda e do banco.
 Enforca-te.
 Dioniso
 Vira essa boca para lá! É um sufoco esse que dizes.
 Hércules
 Há também um outro, um atalho a direito, pisado que é um mimo, que passa pelo almofariz.
 Dioniso
 É a cicuta que queres dizer?

Hércules
 Ora nem mais!
 Dioniso
 Esse é frio, de cortar à faca mesmo! Faz logo enregelar
 as canelas.

Hércules
 Queres que te diga um rápido e sempre a descer?
 Dioniso
 Co'os diabos, esse sim, que como andarilho sou um
 desastre.
 Hércules
 Pois bem, vai até ao Ceramico.
 Dioniso
 E depois?
 Hércules
 Sobe àquela torre alta que lá está.
 Dioniso
 E o que é que eu faço?
 Hércules
 Assiste lá do alto à largada da corrida dos archotes.
 E depois, quando o público gritar 'partida!', tu partes lá de
 cima, também.
 Dioniso
 Para onde?

Hércules
 Cá para baixo.
 Dioniso
 Assim dou mas é cabo dos miolos. Não, não vou
 seguir por esse caminho de que falas.
 Hércules
 Então qual há-de ser?
 Dioniso
 Aquele mesmo por onde também tu, outrora, lá
 chegaste.
 Hércules
 Só que esse é uma maçadoria de marinharia! Para
 começar, vais dar a um lago enorme, sem fundo.
 Dioniso
 E depois, como é que eu atravesso?
 Hércules
 Num barquinho, assim pequenininho, um velho barqueiro vai-te
 atravessar, por dois óbolos a passagem.

Ao seguir as informações dadas por Hércules, Dioniso encontra o barqueiro Caronte que cobra dois óbolos para atravessá-lo pelo pântano. Durante esta travessia, Dioniso discute com as Rãs que habitam o ambiente porque o barulho recorrente de seus brequequequex coax coax o deixam irritado.

No inferno, Dioniso é ameaçado de morte pelo Éaco (juiz dos mortos), que o confunde com Hércules, já que Dioniso estava disfarçado e o acusa-o de ter levado o cão de guarda do inferno.(vv.605-608)

Éaco

Prendam-mo, depressa, este ladrão de cães, para que leve o corretivo que merece. Vamos, despachem-se.

Dioniso

A coisa está torta para alguém.

Xântias

Vão àquela parte! Alto lá!

Éaco

Ai é, queres luta?! Ó Camelo, ó

Macacão, ó Peidoso! Cheguem cá e façam frente a este gajo.

Assim, tem-se início a algo que seria o agón entre os poetas Eurípides e Ésquilo: (vv. 860-870).

Eurípides

Pois por minha parte estou pronto – e longe de mim escusar-me – a morder ou a ser mordido primeiro, como ele quiser, nos diálogos, nos cantos, nas fibras nevrálgicas da tragédia, e – caramba! – até no *Peleu*, no *Éolo*, no *Meleagro* e, principalmente, no *Télefo*.

Dioniso (*a Ésquilo*)

E tu, o que pretendes fazer? Diz lá, Ésquilo.

Ésquilo

O que eu queria era não estar metido nesta discussão. Porque um concurso entre nós os dois nunca é imparcial.

Dioniso

Como assim?

Ésquilo

É que a minha poesia não morreu comigo, enquanto a dele bateu as botas com ele; logo ele pode recitá-la aqui. Mas enfim, já que assim o entendes, não há outra solução.

Dioniso

O incenso e o fogo, vamos lá! Quero fazer uma prece antes de me assumir como árbitro das vossas subtilidades, para que atue com toda a competência de que for capaz. E vocês, acompanhem-me com um canto às Musas.

A entrada do Coro acirra a tomada de decisão por parte de Dioniso: (vv.875)

Coro

Donzelas, nove filhas de Zeus, Musas divinas, que do alto olhais os espíritos subtis e engenhosos dos poetas cinzeladores de sentenças, agora que eles se confrontam com golpes estudados e se digladiam com argumentos sinuosos, observai a potência 880 destas duas bocas, tão hábeis em produzir palavreado e serradura de versos. Pois está iminente o grande concurso do talento.

Dioniso (*a ambos os poetas*) (vv. 885 - 895)

Façam também a vossa oração, vocês os dois, antes de recitarem os vossos versos.

Ésquilo

Deméter, tu que alimentaste o meu espírito, faz com que eu seja digno dos teus mistérios.

Dioniso (*a Eurípides*)

Agora tu, toma lá também o incenso e faz uma oferenda.

Eurípides

Não, obrigado. São outros os deuses da minha devoção.

Dioniso

Deuses exclusivos, de cunhagem nova?

Eurípides

Absolutamente.

Dioniso

Pois bem, invoca então os teus deuses privativos.

Eurípides

Éter que me alimentas,

Eixo da minha língua, Inteligência, e vós, Narinas de faro penetrante, fazei com que eu consiga refutar com eficácia os argumentos que me surjam pela frente.

Coro (895-900)

Pois bem, também nós estamos desejosos de ouvir estes dois génios, e de ver que batalha de argumentos vocês vão esgrimir. Vamos, dêem início à disputa. A língua, de um e de outro, é viperina, o ânimo não lhes carece de audácia, nem o espírito de agilidade. Pode, de um, esperar-se que tenha uma tirada de espírito, limada com requinte; do outro, que arranque as palavras pela raiz, que agarre nelas e desanque o inimigo, levantando uma poeirada de versos.

Corifeu (*aos dois poetas*) (vv.905 -912)

Vamos, depressa, é hora de cada um se pronunciar.

Mas tratem de usar uma linguagem de bom gosto; nada de floreados, nem dessas patacoadas acessíveis a qualquer um.

Eurípides

Muito bem! Quanto a mim e ao que valho como poeta, é matéria que deixo para depois. Para já, vou desmascarar este sujeito como um parlapatão e um vigarista, e revelar por que processos ele fazia o ninho atrás da orelha de um público de imbecis, criado na escola de Frínico. Antes de mais nada, sentava uma personagem solitária, coberta de véus, um Aquiles ou uma Niobe por exemplo, sem lhe mostrar a cara – um perfeito alarde de tragédia. Quanto a tugar ou mugir, nem pó!

Dioniso (vv.913) (*a Ésquilo*)

Era isso, sim, era isso mesmo.

Dioniso (vv.922- 930)

Olha o safado! Como ele fazia de mim parvo!

Porque te torces todo e me pões essa cara de caso?

Eurípides

É por eu o desmascarar. A seguir, depois destas patacoadas, quando a peça já ia a meio, saía-se com uma dúzia de mastodontes, daquele palavreado de sobrolho e penacho, uns papões de meter medo, desconhecidos dos espectadores.

Ésquilo

Com mil demónios!

Dioniso

Cala-te!

Eurípides

Que se percebesse, nem uma palavrinha para amostra.

Dioniso

Não ranjas os dentes.

Eurípides

Eram só Escamandros, trincheiras, e, gravadas nos escudos, águias-grifos forjadas em bronze, e palavras montadas a cavalo, que não era fácil digerir.

Após estas discussões, nas quais as obras literárias e seus prólogos são avaliados, Dioniso é forçado a decidir rapidamente sobre quem será o vencedor do concurso e decide pesar os versos de cada um na balança. O prato de Ésquilo pesou mais, então Dioniso,

novamente pressionado por Hades se pronunciou dizendo que resgataria do inferno Ésquilo por sua visão cívica e educadora da cidade.

No entanto, o que foi realmente decisivo foi o efeito moral da poesia, isto é, a capacidade do poeta de tornar as pessoas melhores. E é esta dimensão moral da poesia que fez Dioniso escolher Ésquilo, porque sua proposta era um plano de ação contra o que representava Eurípides. A vitória de Ésquilo nos diz que a função social da poesia é mais importante do que qualquer outro aspecto para a *polis*. Assim, Aristófanes buscou não apenas divertir o público em sua representação, mas também conscientizar as pessoas de que, através de mudanças no modelo político o antigo esplendor poderia ser restaurado para Atenas.

Importante notar que, seja em *Acarnenses*, *Rãs*, *Auto da Compadecida* ou no *Auto da Barca do Inferno* os autores mantiveram uma unidade teatral atemporal: o julgamento. A cena do julgamento nas peças referidas marca sensivelmente a preocupação dos autores em salvar a cidade e moralizar suas instituições, quer seja em Atenas, Portugal ou Taperoá.

Outro fato que deve ser considerado do ponto de vista literário é a divisão das peças a partir da ideia de julgar para salvar, visto que todas estão divididas em duas partes, sendo a primeira burlesca e fantástica, tendo como mote a viagem ao mundo dos mortos – encontro com o encourado – Barqueiro/anjo / demônio – poetas mortos e a paródia literária do Télefo de Eurípides, na qual o teatro vai à cidade e a segunda com feição moral e também literária, seja pela retomada da consciência das injustiças (mesmos mortos), pela condenação/absolvição ou, em *Acarnenses*, pela delação na Assembleia, de toda a má sorte pela qual passa o povo devido à guerra.

5.2 O julgamento: O riso, a morte e o descanso do (*in*)justo?.

A ideia de justiça, sem dúvida, ocupou um lugar privilegiado na ponderação dos antigos gregos. Desvendando o seu significado, determinando o seu alcance, especificando o seu papel - político e / ou social, regulando a sua prática, esta foi sempre uma preocupação das mais genuínas.

Nesta parte do nosso trabalho, refletiremos sobre como a ideia de justiça também encontra no Auto e na Comédia grega uma expressão própria. Atenta aos valores de natureza social, ética e política, tanto a Comédia quanto o Auto proclamam abertamente a prerrogativa de saber o que é verdadeiramente justo.

No *Auto da Compadecida* e no *Auto da Barca do Inferno*, obras para às quais voltaremos nossa atenção, céu e inferno se misturam na promoção da justiça e encontram no humano e no divino, espaços para a construção do que seria justo e bem medido ao ser humano.

Nesse cenário conturbado e perturbador, morte e vida se apresentam não de forma antagônica, mas dependentes, ligadas ao natural do humano: viver os prazeres sem a devida preocupação com o dia do juízo final, no qual todos serão responsabilizados pelos atos cometidos, penderes para o bem ou para o mal.

A morte é um fato universal que desde tempos imemoriais tem preocupado a humanidade. É possível que todas as culturas tenham dedicado rituais simbólicos para tentar sobreviver à morte, uma realidade tão justa que afeta a todos igualmente. Rico, pobre, Soberanos e mendigos, ninguém se livra de ser inerte. Embora o corpo pereça, muitas sociedades têm sido obstinadas em tentar salvar a alma do falecido ou pelo menos encomendá-las a um julgamento (in)justo.

No *Auto da Compadecida* a morte, vinculada a João Grilo está envolvida em um clima de tensão entre a comédia e a tragédia. Até mesmo no momento da morte, após o tira dado pelo comparsa de Severino, João faz graça, diante da morte: “Deixe de latomia, Chicó, parece que nunca viu um homem morrer! Nisso tudo eu só lamento é perder o testamento do cachorro. (SUASSUNA, 1995, p.133).

A cena do julgamento no *Auto da Compadecida* é uma recriação advinda do imaginário popular cordelesco, que vê na morte a possibilidade de se encontrar com o divino, mesmo sabendo que a entrada para o céu, purgatório ou inferno está ligada a um acerto de contas, um julgamento. Ariano Suassuna, ao apresentar essa imagem, resgata os grandes autos medievais, que tinham uma preocupação religiosa, como o *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, obra na qual se verifica que há, embora de modo diferente da obra de Suassuna, a figura do Diabo acusando cada um daqueles que aparecem, indicando para qual barca devem ir.

No *Auto da Barca do Inferno*, também conhecido como o *Auto da Moralidade*, o termo morte foi associado por Gil Vicente ao discernimento entre o Bem e o Mal que se reflete como elemento necessário para a expiação dos pecados. Assim, a locução latina *castigat ridendo mores* encontra base na temática da equitação dos costumes do castigado, sendo representada na vida pelo teatro, de forma a caracterizar certos aspectos da sociedade portuguesa, o que também favorece uma análise mais vivamente sagaz com visão crítica de

alguns personagens típicos, representantes de certos estratos sociais e espectros socioeconômicos muito variados, presentes em Aristóфанes e Ariano Suassuna.

Além de grande influência sobre da literatura de Ariano Suassuna, a obra vicentina representa o encontro entre a herança medieval e o espírito renascentista, sagazmente crítico, revelador e delatário da imoralidade institucional e dos vícios da sociedade, incapaz de assumir a responsabilidade dos seus atos e da sua conduta, como se pode constatar no diálogo inicial entre o Diabo e o Fidalgo, na cena II, no *Auto da Barca do Inferno*, na qual o autor nos prepara para o julgamento dos passageiros das naus:

Vem o Fidalgo e, chegando ao batel infernal, diz:

FIDALGO
 Esta barca para onde vai,
 Que assim está apercebida?
 DIABO
 Vai para a ilha perdida,
 E há de partir daqui a nada.
 FIDALGO
 E para lá vai a senhora?
 DIABO
 Sou um senhor,
 Ao vosso serviço.
 FIDALGO
 Parece-me isto um cortiço...
 DIABO
 Porque a vedes daí de fora.
 FIDALGO
 Pois sim, e por que terra passais?
 DIABO
 Para o inferno, senhor.
 FIDALGO
 Uma terra sem-sabor...
 DIABO
 O quê?... Mas também disso zombais?
 FIDALGO
 E que passageiros achais
 Para tal embarcação?
 DIABO
 Vejo-vos eu em feição,
 Para ir no nosso cais...
 FIDALGO
 Parece-te a ti assim!...
 DIABO
 Em que esperas ter guarida?
 FIDALGO
 Que deixo na outra vida,
 Quem reze sempre por mim.
 DIABO
 Quem reze sempre por ti?!...
 Hi, hi, hi, hi, hi, hi, hi!...
 Tu que viveste a teu prazer,

Pensando cá guarnecer (salvares-te)
 Por aqueles que lá rezam por ti?!...
 Embarcai agora, embarcai!
 Que haveis de ir nas traseiras
 Mandai meter a cadeira,
 Como também passou o vosso pai.
 (Gil Vicente, p.7-11)

Pela passagem acima fica clara a intenção do poeta em preparar o leitor para a carga de zombaria que será utilizada como recurso estilístico necessário, capaz de impor a moralidade perante um conjunto significativo de tipos cômicos que, *post mortem* requerem suas entradas no céu. Gil Vicente, conhecedor das fragilidades de sua sociedade apresenta em seu inferno cômico tipos característicos que podem perfeitamente ser ajustados às literaturas mais atuais.

São personagens como o fidalgo, o onzeneiro, o frade, o sapateiro, a alcoviteira, o judeu, o corregedor ou o procurador, entre outros, os quais o poeta decide tornar não só alvo de galhofa geral, mas também um exemplo a não seguir, expondo-os explicitamente diante do julgamento final, despojados de todas as riquezas e possessões terrenas.

5.2.1 *Aqui é o inferno, você pode brincar.*

João! João! Morreu! Ai meu Deus, morreu pobre de João Grilo! Tão amarelo, tão safado e morrer assim! Que é que eu faço no mundo sem João? João! João! Não tem mais jeito, João Grilo morreu. Acabou-se o Grilo mais inteligente do mundo. Cumpriu sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque *tudo o que é vivo morre*. (ARIANO SUASSUNA, 2005, p.113).

A cena transcrita na citação é o início do que consideramos como o argumento teatral que motiva o riso no julgamento das almas, diferente do resto da obra, pois as situações que são abordadas neste ato revelam, em primeiro plano, um tom trágico, mas ao contrário, pelo desvio que encerra a representação, causam não o temor ou pena, mas o riso e a reflexão.

A exemplo de Aristófanes e Gil Vicente, Suassuna utiliza dos expedientes da parábise e do coro como seus próprios lugares ideológicos, representando o *locus* privilegiado onde podemos traçar o efeito de suas políticas e, particularmente, o teor crítico que se apresenta nos versos dedicados ao coro, encenado pelo personagem-palhaço. Na verdade, o significado do discurso moralizante e humorístico introduzido pelo coreuta circense é sempre orientado para um corpo social ou para certos grupos e, quando se expressa com tom poético de uma comédia, é sempre uma expressão dirigida a um grupo específico, instituições de uma dada realidade.

No caso do tribunal celeste ou na travessia das naus, essa realidade move e denuncia as cenas que se desenvolvem pelo intenso debate entre o Anjo ou o Diabo com seus hóspedes e, no caso do *Auto da Compadecida*, do anti-herói João Grilo, com os mortos e seres divinizados, a partir do prólogo, estabelecido pela entrada do Palhaço, que adverte ao público sobre o assunto posto, justificando a dupla função: apresentar o argumento da peça e estabelecer a *captatio benevolentiae*²⁷, clamando pela atenção da plateia, dando o tom cômico desde o início para prender a atenção da assistência sobre os ensinamentos que ali serão apresentados.

PALHAÇO

Que bem precisada anda disso. Saia e vá rezar lá fora. Muito bem, com toda essa gente morta, o espetáculo continua e terão oportunidade de assistir seu julgamento. Espero que todos os presentes aproveitem os ensinamentos desta peça e reformem suas vidas, se bem que eu tenha certeza de que todos os que estão aqui são uns verdadeiros santos, praticantes da virtude, do amor a Deus e ao próximo, sem maldade, sem mesquinhez, incapazes de julgar e de falar mal dos outros, generosos, sem avareza, ótimos patrões, excelentes empregados, sóbrios, castos e pacientes. E basta, se bem que seja pouco. Música. (ARIANO SUASSUNA, 2005, p.117).

O desenvolvimento do julgamento traz elementos superiores e sobrenaturais, comuns na tragédia grega, que Suassuna representa ao modo nordestino, como o Diabo, o Encourado, Jesus e Maria. A presença dessas *divindades* na obra que, aliás, se apresentam a partir do imaginário, máscara do psicológico, além de suscitar a reflexão sobre os atos que o homem comete em vida, manifesta a denúncia que o autor imbrica no texto, revelando que de alguma forma a sociedade será julgada e poderá sofrer punições, apontando desta forma o caráter cômico e moralizador do auto, como vemos abaixo:

DEMÔNIO

Calem-se todos. Chegou a hora da verdade.

JOÃO GRILO

Então já sei que estou desgraçado, porque comigo era na mentira.

DEMÔNIO

Vocês agora vão pagar tudo o que fizeram.

ENCOURADO

Vamos aos fatos. Que vergonha! Todos tremendo! Tão corajosos antes, tão covardes agora! O Senhor Bispo, tão cheio de dignidade, o padre, o valente Severino... E você, o Grilo que enganava todo o mundo, tremendo como qualquer safado!

JOÃO GRILO

Que é que posso fazer? Já disse mais de cem vezes a mim que não tremesse e tremo.

ENCOURADO

²⁷ Captatio benevolentiae, é uma categoria retórica que visa capturar a boa vontade do público no início de um discurso (exórdio, prooemium) ou apelo. No entanto, o termo técnico não é encontrado nos manuais retóricos da Antiguidade Latina. foi usado pela primeira vez por Boécio (falecido em 524 EC) em seu comentário sobre os escritos de Cícero. Literalmente, significa atrair a benevolência". Refere-se a uma estratégia usada quando o autor se dirige ao público /leitor visando conquistar a sua simpatia. In: E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 02-09-2018.

E tem razão, porque o que vai lhe acontecer é coisa muito séria. É engraçado como vocês empregam às vezes a palavra exata, sem terem consciência perfeita do fato. O que você sentiu foi exatamente um arrepio de danado. Leve a todos para dentro.

SEVERINO

Ai meu Deus, vou pagar minhas mortes no inferno!

BISPO

Senhor demônio tenha compaixão de um pobre Bispo.

ENCOURADO

Ah, compaixão... Como pilhéria é boa! Vamos, todos para dentro. Para dentro, já disse. Todos para o fogo eterno, para padecer comigo.

BISPO

Ai! Leve o Padre!

PADRE

Ai! Leve o sacristão!

SACRISTÃO

Ai! Leve o Severino!

JOÃO GRILO

Parem, parem! Acabem com essa molecagem!

JOÃO GRILO

Acabem com essa molecagem. Diabo dum barulho danado! É assim, é? É assim, é?

ENCOURADO

Assim como?

JOÃO GRILO

É assim de vez? É só dizer “pra dentro” e vai tudo? Que diabo de tribunal é esse que não tem apelação?

ENCOURADO

É assim mesmo e não tem para onde fugir!

JOÃO GRILO

Sai daí, pai da mentira! Sempre ouvi dizer que para se condenar uma pessoa ela tem de ser ouvida!

BISPO

Eu também. Boa, João Grilo!

PADRE

Boa, João Grilo!

MULHER

Boa, João Grilo!

PADEIRO

Você achou boa?

MULHER

Achei.

PADEIRO

Então eu também achei. Boa, João Grilo!

SEVERINO

É isso mesmo e eu vou apelar para Nosso Senhor Jesus Cristo, que é quem pode saber.

ENCOURADO

Besteira, maluquice!

(ARIANO SUASSUNA, 2005, p.118-124).

Na defesa dos mortos, João Grilo reveste-se de autoridade e encarna o típico herói das epopeias, dotado de coragem e bravura, que não desiste de viver, mesmo depois da morte, persistindo no seu intuito de vencer. João ultrapassa o previsto e decide se vestir não com as roupas do rei Mísio, mas de sua fé, estratégia incontestada para alcançar a intercessão da mãe de Jesus, figura justa e poderosa, capaz de levá-lo à absolvição.

PADRE

Acho que nosso caso é sem jeito, João. Em Deus não existe contradição entre a justiça e a misericórdia. Já fomos julgados pela justiça, a misericórdia dirá a mesma coisa. (ARIANO SUASSUNA, 2005, p. 142).

JOÃO GRILO

E difícil quer dizer sem jeito? Sem jeito por quê? Vocês são mesmo uns pamonhas, qualquer coisinha estão arriando. Não vê que tiveram tudo na terra? Se tivesse tido que aguentar o rojão de João Grilo, passando fome e comendo macambira na seca, garanto que tinha mais coragem. Quer ver eu dar um jeito nisso, Padre João? (ARIANO SUASSUNA, 2005, p. 142).

Autorizado ou não por Suassuna, em algumas passagens, o certo é que, tanto João Grilo como Chicó, inconfundíveis em seus "*quiprocós*" nos convidam pelos tons, acentos e ritmos compassados do cordel a uma experiência única de denúncia do social, bem como reveladora das características mais comuns aos habitantes de Taperoá, espaço universal da recriação promovida pelo bardo nordestino.

5.2. 2 A Voz, a esperteza e a malandragem do poeta: *Nem tudo que é vivo morre.*

(Anti)Herói ou Herói? Ser ou não ser, quem decide é o leitor! O fato é que ligado aos mistérios divinos por uma fé inabalável, João Grilo mesmo diante de tantas adversidades, busca forças em suas orações e, novamente, cheio de esperteza e sabedoria, invoca através da voz do autor a Compadecida, por meio dos versos de cordel de Canário Pardo para dar início a sua defesa:

JOÃO GRILO

Ah isso é comigo. Vou fazer um chamado especial, em verso.
Garanto que ela vem, querem ver? (ARIANO SUASSUNA, 2005, p. 142)

Valha-me Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré!
A vaca mansa dá leite,
A braba dá quando quer.
A mansa dá sossegada,
A braba levanta o pé.
Já fui barco, fui navio,
Mas hoje sou escaler.
Já fui menino, fui homem,
Só me falta ser mulher. (...)
Valha-me Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré”
(ARIANO SUASSUNA, 2005, p. 144)

Usando de sua malandragem, João Grilo se garante por essa invocação, trazendo a Compadecida para o julgamento, que inicia um debate contra o Diabo para evitar sua condenação:

A COMPADECIDA

E para que foi que você me chamou, João?

JOÃO GRILO

É que esse filho de chocadeira quer levar a gente para o inferno. Eu só podia me pegar com a senhora mesmo.

ENCOURADO

As acusações são graves. Seu filho mesmo disse que há tempo não via tanta coisa ruim junta.

A COMPADECIDA

Ouvi as acusações. Está bem, vou ver o que posso fazer.

JOÃO GRILO

Está vendo? Isso aí é gente e gente boa, não é filha de chocadeira não! Gente como eu, pobre, filha de Joaquim e de Ana, casada com um carpinteiro, tudo gente boa.

MANUEL

E agora, nós, João Grilo. Por que sugeriu o negócio para os outros e ficou de fora?

JOÃO GRILO

Porque, modéstia à parte, acho que meu caso é de salvação direta.

ENCOURADO

Era o que faltava! E a história que estava preparada para a mulher do padeiro?

MANUEL

É, João, aquilo foi grave.

JOÃO GRILO

E o senhor vai dar uma satisfação a esse sujeito, me desgraçando para o resto da vida? Valha-me Nossa Senhora, mãe de Deus de Nazaré, já fui menino, fui homem...

A COMPADECIDA

Só lhe falta ser mulher, João, já sei. Vou ver o que posso fazer. Lembre-se de que João estava se preparando para morrer quando o padre o interrompeu. (ARIANO SUASSUNA, 2005, p. 146-158).

Como vemos, é no cenário tragicômico do *Agón* dos mortos que o Poeta, de forma moralizante, se dirige à audiência nas vozes de Jesus e da Compadecida para tratar das questões ligadas à igreja e a seus representantes. O mesmo não se aplica a Joanes (o parvo) que, no cais do Purgatório, indagado pelo Diabo na barca vicentina, não tem defensores ou fiadores de sua graça em vida e contará apenas com suas verdades ingênuas, atitude que serve para a quebra da seriedade, comum ao julgamento e aos juízes, como refere Miranda (2001) ao tratamento humorístico empregado pelo autor:

[...] a seriedade do tema é quebrada pelo tratamento que recebe: ninguém pode chorar a sua sorte quando se depara com a prefiguração de um juízo final. O modo como as personagens descobrem a sentença que lhes foi determinada dá-se de forma alegre e divertida, pois o rigor da sentença contrasta com o realismo grotesco de certos personagens e com o sarcasmo do interrogatório. Disso decorre a comicidade da comédia dos vícios. (MIRANDA, 2001, p.61)

Mais adiante, a Grande Voz - Gil Vicente – prepara seus leitores para o processo de elaboração e desenvolvimento da história do parvo, a partir do sentimento trágico, gerado pela morte que, de início não é aceita e pelo elemento cômico, presente no enfrentamento da verdade do pós-morte, num ritmo binário que permite o nivelamento de uma sociedade estratificada.

Narrador/Autor

Vem Joane, o Parvo, e diz ao barqueiro do Inferno:

PARVO
 Oh desta!
 DIABO
 Quem é?
 PARVO
 Eu sou.
 É esta a nossa naviarra?
 DIABO
 De quem?
 PARVO
 Dos tolos.
 DIABO
 Ah! Vossa. Entra!
 PARVO
 De pulo ou de voo?
 Oh! Pelo pesar do meu avô! (*dor, choro*)
 Resumindo: Vim a adoecer
 E em má hora fui morrer,
 E nela, para mim só.
 DIABO
 E de que morreste?
 PARVO
 De quê?
 Acho que de caganeira.
 DIABO
 De quê!?
 PARVO
 De caga merdeira!
 Que má rabugem que te dê! (*um insulto*)
 DIABO
 Entra! Põe aqui o pé!
 PARVO
 Ó pá! Que não tombe o zambuco!(*) (*a barçaça.*)
 DIABO
 Entra, tolo eunuco,
 Que nos vai embora a maré!
 PARVO
 Aguardai, aguardai um pouco!
 E aonde havemos nós de ir ter?
 DIABO
 Ao porto de Lucifer.
 PARVO
 Ha-a-a...?
 DIABO
 Ao Inferno! Entra cá!
 PARVO
 Ao Inferno?... Espera lá...
 Ui! Ui! É a Barca do cornudo!!!
 Pêro de Vinagre! Beiçudo,
 Lenhador de Alverca, uh, uh! (GIL VICENTE, p. 34-38)

Ignorando a entrada no batel infernal, Joanes se depara com outra realidade, a visita à nau que vai ao paraíso. Por que um bobo entraria na nau e seguiria para o descanso dos justos? Capricho ou não do autor que encontra na ingenuidade e na astúcia as condições de punição daqueles que se julgavam acima das leis.

Chega o Parvo ao batel do Anjo diz:

PARVO

Oh da barca!

ANJO

Que me queres?

PARVO

Queres-me passar além?

ANJO

Quem és tu?

PARVO

Talvez alguém.

ANJO

Tu passarás, se quiseres;

Porque em todos os teus afazeres,

Por malícia não erraste.

Da tua simpleza te bastastes,

Para gozar dos prazeres.

Espera, no entanto aí,

Veremos se vem mais alguém,

Merecedor de tal bem,

Que deva entrar aqui. (GIL VICENTE, p. 40-41)

A morte não é o fim senão o começo para o arrependimento, das simbologias hierarquizantes que permitem identificação do homem com seu fazer terreno e com sua classe social, política, econômica e profissional.

A morte, acima de todos os entendimentos, quebra a ordem dos elementos, igualando cada um dos protagonistas nas diferentes obras e gerando uma espécie de coletividade na qual, do ponto de vista da justiça, não se concedem, nem existem privilégios, pois cada um deverá responder por si só.

Assim, a resposta do poeta às injustiças pelas quais se castiga a cidade virá com a punição dos infratores nas cenas que se revelam não por uma ação somente, mas pelo conjunto de mini-ações, que adotam a estrutura gerada pela *exposição*, o *conflito* e o *desenlace*, e que, às vezes nos apresentam a *exposição* e o *conflito* dependentes um do outro, como no caso da comédia aristofânica e dos autos de Ariano Suassuna e Gil Vicente.

O fio que liga os enredos e conduz a nau vicentina ao inferno é o mesmo que aguça a astúcia de João Grilo ou que tranquiliza Chicó nos *causos* hercúleos. Em travessia sobrenatural ou amarrado a um pirarucu, espectador/leitor sente-se identificado com o momento da história, quer pelas reminiscências encontradas através de elementos oriundos da tradição clássica, quer pelos vínculos que retratam a realidade, alegorizada e punitiva.

É o sentir sem sentir do poeta, estar sem estar de uma realidade aparente, não vivida, mas experimentada simbolicamente, seja nos autos ou na cena cômica aristofânica

que, diante de um tribunal definido a partir dos valores humanos e da moralidade, a verdade vai se impor como instrumento para sentenciar as almas que uma a uma, irão entrar nos bateis ou no purgatório do encourado.

No palco construído pela comédia ou pelo auto, os conflitos se resolvem na quebra da normalidade, de um inferno às avessas, lugar que se transforma em teatro de sátira social, de tipos que agem segundo a lógica da sua condição, de suas vivências, como bem assinalado por Ariano Suassuna ao dar a João Grilo as experiências que lhe serviram de argumento à *Compadecida* e contribuíram decisivamente para a sua absolvição:

A COMPADECIDA

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

JOÃO GRILO

Para o purgatório? Não, não faça isso assim não. Não repare eu dizer isso, mas é que o diabo é muito negociante e com esse povo a gente pede o mais para impressionar. A senhora pede o céu, porque aí o acordo fica mais fácil a respeito do purgatório.

A COMPADECIDA

Isso dá certo lá no sertão, João! Aqui se passa tudo de outro jeito! Que é isso? Não confia mais na sua advogada?

JOÃO GRILO

Confio, Nossa Senhora, mas esse camarada enrolando nós dois.

A COMPADECIDA

Deixe comigo. Peço-lhe então, muito simplesmente, que não condene João.

MANUEL

O caso é duro. Compreendo as circunstâncias em que João viveu, mas isso também tem um limite. Afinal de contas, o mandamento existe e foi transgredido. Acho que não posso salvá-lo.

A COMPADECIDA

Dê-lhe então outra oportunidade.

MANUEL

Como?

A COMPADECIDA

Deixe João voltar.

MANUEL

Você se dá por satisfeito?

JOÃO GRILO

Demais. Para mim é até melhor, porque daqui para lá eu tomo cuidado para a hora de morrer e não passo nem pelo purgatório, para não dar gosto ao cão.

A COMPADECIDA

Então fica satisfeito?

JOÃO GRILO

Eu fico. (ARIANO SUASSUNA, 2005, p. 146-158).

Se houve ou não por parte do poeta a intenção de usar bufões, palhaços e o riso para punir, não há dúvidas. Essas personagens promovem tanto na comédia como no auto uma reflexão mais profunda sobre a existência do homem na terra, exercendo sobre as demais que se julgam merecedoras de entrarem na barca do Anjo ou do perdão divino, uma sátira viva e desestabilizadora.

O certo é que, mesmo apesar da situação de marginalidade e abandono a que tem estado sempre os outros cômicos autorizados pelo poeta, eles mostram em, *Acarnenses*, no *Auto da Barca do Inferno* e no *Auto da Compadecida* o discernimento necessário para por em causa própria todo o mundo social, político, ético e religioso.

Observar o julgamento das almas, o convencimento da assembleia ou a absolvição de João Grilo, é justamente se inquietar com comportamento destoante dos personagens diante do trágico, anunciado seja pela sentença no purgatório em que Suassuna provoca o riso pelo absurdo da situação, seja pela morte tragicômica de Joanes que obtém o direito de embarcar para o paraíso ou mesmo pela negociação que garantiu aos representantes da Igreja e ao Cangaceiro o purgatório, cabendo a João Grilo o retorno à vida. Portanto, além de garantir a absolvição, há também a realização de uma vingança astuciosa que imprimindo o castigo aos superiores, reflete a inteligência que se sobrepõe a avareza e aos desmandos.

Moralidade restabelecida. Assim, a cena cômica torna explícita a forte associação entre comédia e auto na intencionalidade de uma justiça direta que quis além das palavras, das palavra-voz, lapidada pelos a(u)tores, impulsionadora de reflexões, geradora de fissuras abertas na selva de significados, que de forma desconcertada passa a ser o guia de um leitor carente da tomada de consciência sobre o que é ou não (in)justo, pelo vibrar incorrigível da cadeia de significados que se estabelece entre o dito e o leitor/ouvinte, como afirma Zumthor.

O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. No eco da voz-texto, não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação (ZUMTHOR, 2014, p. 53).

O herói cômico é esse espaço de liberdade, de ousadia, nem sempre vitorioso, mas que se constitui às vezes de um alter ego do autor, que na qualidade de educador da cidade se impõe e legitima "verdadeiramente" justo, uma vez que a justiça e a verdade são suas verdadeiras aliadas e componentes essenciais da criação do autor.

Comédia e Auto concluem com sucesso as intenções de seus autores, garantindo a todos o que eles merecem um final no qual, a justiça, a verdade e a punição terminam moralmente como (re)modeladoras da cidade.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas obras que aqui foram analisadas (*Acarnenses*, *Rãs*, *Auto da Barca do inferno* e *Auto da Compadecida*), os respectivos autores parecem convidar o público a tratar o duplo poético e a voz como algo especialmente autorizado à tarefa de educar a cidade. No entanto, cabe ressaltar que “essa aparente autoridade” é o instante singular no qual o poeta diz o que pensa e quer, pela boca de seus personagens, reforçada vez mais a ilusão de ser o que não se é, de dizer para além do abrir e fechar das cortinas do palco teatral.

No sertão de chão duro e quase impermeável à chuva, do *Auto da Compadecida*, a palavra-performance fez sua morada na boca dos arremedos de João Grilo, fincou suas raízes em seus gestos, fez dele sair seus brotos, que se transformaram em galhos firmes de uma árvore frondosa que é a cultura nordestina, tão bem cantada pela literatura de cordel pelo riso mascarado e, ao mesmo tempo denunciativo e desnudado do autor, na representação de sua criatura. João Grilo é o múltiplo poético defendido pelo próprio autor, numa caracterização nítida e social. Já Diceópolis em *Acarnenses*, contudo, tem uma identificação claramente problemática, visto ser um personagem que assume muitas personagens e vozes (tais como tanto o protagonista cômico rústico e o trágico Télefo), minando a seriedade com que um leitor deve tomar suas reivindicações.

No *Auto da Barca do inferno*, Gil Vicente, como crítico mordaz impõe toda a sua ironia para condenar os costumes praticados por uma sociedade permeada pela hipocrisia. À guisa do pensamento vicentino, a linguagem passa a ser seu principal instrumento pelo qual se vai operar a zombaria para combater os excessos daqueles que ganham com a miséria do povo.

Pelo viés do desconserto, a representação teatral vicentina se constitui como um conjunto (ou sistema) de signos de natureza diversa que revela um processo de comunicação em que há uma série complexa de transmissores, uma série de mensagens, um duplo emissor assim como um (in)corrigível e múltiplo receptor, presentes no mesmo lugar, ansiosos para saber o que além do dito é ensinado pelo poeta.

Esse jogo de diálogos/didascálias, a princípio consciente para o poeta permite um percurso para a compreensão dos diversos fios que compõem a tessitura cômica – moralizante e dramática, cabendo ao leitor/espectador desvelar e revelar as mensagens proferidas pelas várias vozes, pelas quais se expressa o autor.

Ao leitor atento nada escapa ao identificar no espaço cênico as simbologias dos espaços socioculturais, comuns às três obras que compõem o corpus do nosso trabalho e, de

forma particular a Gil Vicente que amarra elementos humanos e divinos, burlescos e sérios, formais e corriqueiros sem perder sua atualidade, uma vez que têm o mérito de apresentarem as constantes lutas entre o bem e o mal que existem dentro de cada indivíduo, valendo-se de uma comicidade ácida e palpitante, inimiga dos desmando e excessos.

Assim como Gil Vicente, Ariano Suassuna soube como ninguém recriar a própria realidade em seus Autos através dos textos orais nordestinos e interdiscursos culturais medievos. Sempre crítico, sua literatura está impregnada da herança da tradição popular regional e de gêneros medievais portugueses, ibéricos e clássicos, reforçando que tanto as raízes populares nordestinas quanto os gêneros do teatro medieval alimentam seu fazer poético.

Como o educador da cidade, Ariano Suassuna chega ao conhecimento da plateia pelas várias frestas de uma ação cômica e de recortes de um prólogo e de uma parábase bem ao estilo de Aristófanes quando ao questionar metaforicamente os representantes da Igreja pelo zelo da moralidade e da justiça social coloca em cheque também toda a sociedade da época, produzindo pelos jogos cínicos circenses os novos significados de cidadania.

Suassuna e Gil Vicente representam o fazer literário de um Aristófanes que sob a maciez do riso e da galhofa esconde o punhal e a foice da contestação social, o desejo de recuperação e de conversão dos valores humanos. Em Aristófanes e diante de sua representação da *polis* estamos diante de uma realidade caótica, quase impassível de ser alterada, resultado da exploração e da ambição social, fatos que permeiam a ação de seus personagens e, quando o poeta traveste-se de Dioniso e decide descer ao inferno para buscar um poeta genuíno, percebemos que não é somente a arte ou os ensinamentos trazidos por ela que Aristófanes quer salvar, mas o próprio homem – em essência – que já se encontrava seriamente corrompido, fazendo mal à coletividade.

No seu fazer de mentalidade coletiva, Ariano Suassuna e Gil Vicente são Aristófanes que, em defesa da cidade, lançam-se num terreno movediço do diálogo literário e cultural, contrapondo o moderno e arcaico, o regional ao erudito, o mítico ao racional, (re)construindo suas histórias a partir das várias histórias alheias, nas quais autor e personagens são reflexos maiores de uma sequência de ações cômicas, críticas e a serviço da ordem e da moralidade.

Portanto, por mais incorrigíveis que possam parecer nas obras pesquisadas, fica claro que os autores e suas personagens agem na defesa de seus objetivos, marcados por uma devoção obstinada a uma causa própria: a defesa da cidade. E, no cenário-mundo que é o teatro, tanto Aristófanes quanto Gil Vicente e Ariano Suassuna são senhores da arte da desconstrução.

De caráter universal, a Comédia e o Auto mostram um poeta autônomo, que brinca com a vontade e expectativas do leitor/espectador levando-o a refletir sobre a realidade atemporal apresentada pelo teatro em seu jogo cômico e moralizante. Assim, o duplo autoral passa a conduzir o cênico no qual os “*home espectador*” evocados por Diceópolis, em *Acarñenses* ou os *condenáveis* nos autos de Ariano Suassuna e Gil Vicente são jogados no labirinto das dúvidas e incertezas, promovidas pelas vozes múltiplas que também são de outrem e que afiadas, atravessam o discurso cômico levando-o à reflexão séria da situação na qual se encontra a cidade. E tudo aos olhos do leitor, sob o desejo de um criador que se perde e se acha nas criaturas que o representam nos a(u)tos matutos de Ariano Suassuna e Aristófanes: – é possível? – não sei. Só sei que foi assim!

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ALBUQUERQUE Júnior, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Editora Saraiva, 2009.
- ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular?** São Paulo: Brasiliense, 2007.
- 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, jan./jun. pp 5-19.1992.
- ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. BRUNA, Jaime (trad.). **A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BAJTÍN, M. y Voloshinov, **El marxismo y la filosofía del lenguaje**. Trad. Tatiana Bubnova Madrid: Alianza, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. Universidade de Brasília: Brasília, 1999.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Hermantina Pereira Galvão. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de. FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 1-9. 2003.
- BATISTA, P. N. **Novas proezas de João Grilo**. São Paulo: Prelúdio, 1958.
- BELTRAMETTI, Anna. Le couple comique. Des origines mythiques aux dérives philosophiques. ESCLOS, Marie-Laurence (Dir.) **Le rire des grecs: anthropologie du rire en Grèce ancienne**. Grenoble: Editions Jérôme Millon, 2000. p. 215-226.
- BERGSON, H. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987.
- BOGATYREV, P. O signo do teatro. INGARDEN, R.; BOGATYREV, P. HONZL, P. KOWZAN, T. **O signo teatral**. Tradução e organização de Luiz Arthur Nunes e outros. Porto Alegre: Globo, 1977. p. 15-32.
- BOWIE, Angus M. **Aristophanes: myth, ritual and comedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- BRAIT, Beth (org.) **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 1985.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego– tragédia e comédia**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

BROSE, E. R. Z. . O Auto da Compadecida: transtextualidade do sério-cômico. In: BUEHLER, Eberhard Siegfried. **A study of the political views of Aristophanes considered in relation to the personalities and political conditions surrounding his comedies**. Canadá : The University of Saskatchewan, 1953. p. 46.

CAETANO, Andressa Mafezoni. PEIXOTO, Maria da Conceição Duarte. MACHADO, Moyara Rosa. Máscara ou face? autor e autoria na voz de Mikhail Bakhtin. **Revista Pró-Discente: Caderno de Prod. Acad.-Cient. Progr. Pós-Grad. Educação**, Vitória v. 17 n. 1 Jan./Jun. 2011.

CASTIAJO, Isabel. **O teatro grego em contexto de representação**. Portugal, Coimbra, IUCV, 2012.

COMPTON-ENGLE, Gwendolyn Leigh. Sudden glory : Acharnians and the first comic hero Tese (Doutorado) . Ithaca, NY : Cornell University, 1997. 246 p

D'ARNOFF, Peter. **Public and performance in the Greek theatre**. London; New York: Routledge, 1989.

D. M. MacDowell, **Aristophanes and Athens**. An Introduction to the Plays. Oxford: University Press, 1995.

DUARTE, Adriane da Silva. **O dono da voz e a voz do dono**: a parábase na comédia de Aristófanes. São Paulo: Humanitas, 2000.

DOBROV, G.W. **The poet's voice in the evolution of dramatic dialogism**. Atlanta, 1995.

DUARTE, Adriane da Silva. “O velho e o novo em *As rãs*”. **Revista Letras Clássicas**. São Paulo, n.14, p. 55, 2012. Disponível em: ww.revistas.fflch.usp.br/letrasclassicas/index. Acessado em 15.07.2014

EDMONDS, J. M., **The fragments of attíc comedy II**, Uíádle Cotnedy, Leiden: Brill. 2010.

FÉRAL, C. M. R. **O Agon na poética aristofânica**: diversidade da forma e do conteúdo. 2009. 305f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

GIRONDON, Jean. Le testament cynique de l'Auto da Compadecida. In: COLÓQUIO, LETRAS. 9, Juin, 1960, Lisboa. **Anais...** Lisboa, 1960.

GOLDEN, Leon. Aristotle on the pleasure of comedy. In: RORTY, A. O. **Essays on Aristotle's poetics**. Princeton: Princeton University Press, 1992.

GOMES, Wellysson dos Santos. **O riso como agente crítico-social na obra Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna**. 2014. Trabalho de Conclusão (Graduação) - Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

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.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguins Classics Companhia das Letras, 2011.

HUIZINGA, J. **Homo ludens. el juego y la cultura**. Madrid, F.C.E., 2008.

JAMENSON, Fredric. **O método Brecht**. Trad. Luciano Gatti. Petrópolis: Vozes, 1999.

KLEIN, Robert. **A forma e o inteligível**. Trad. Cely Arena. São Paulo: Edusp, 1998.

KOPELMAN, Isa Etel. Esquilo e Eurípides em Rás De Aristófanes: um debate no Inferno da Paródia. In: CONGRESSOABRACE TEMPOS DE MEMÓRIA. VESTÍGIOS, RESSONÂNCIAS E MUTAÇÕES, VII.2012., Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre, 2012.

KOTHE, Flávio R. **O Herói**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

KURY, Mário da Gama. **As Vespas; As Aves; As Rãs**. Tradução, introdução e notas de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2004.

LIPPS, Theodor. El cómico y el humor. **Natureza Humana**, Plaza, Madrid, v. 3, n. 2, p. 335-356. 2001.

MATE, Alexandre Luiz. O gesto. O gestual. O gestualizável... experiências estético sociais. TEIXEIRA, Adailton Alves (Org.). **Caderno de trabalho: narrativas de trabalho**. São Paulo: Grafnorte, 2011.

MATOS, Geraldo da Costa. **O riso e a dor no Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Edufes, 2004.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. INDURSKY, Freda. CAMPOS, Maria do Carmo (Org.). **Discurso, memória e identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2000.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

MOREIRA, C. Zenóbia. **Humor e crítica no teatro de Gil Vicente**. Natal: Econômico Gráfica e Editora, 2005.

NEMÉSIO, Vitorino. **Gil Vicente, Floresta de Enganos**. Lisboa: Inquérito, 1941.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLIVEIRA, Francisco de; SILVA, Maria de Fátima. **O teatro de Aristófanes**. Coimbra: Faculdade de Letras, 1991.

OLSON, S.D. **Aristophanes Acharnians**. Oxford University Press, 2002.

PLÁCIDO, D. **La ciudad ideal, la Atenas histórica y el mar, Fides, Humanitas, Ius. Studi in onore di Luigi Labruna**, Nápoles: Editoriale Scientifica, 2007.p. 4377- 4393.

PLATÃO. **A república**. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. **The Dramatic Festivals of Athens**. Oxford: Clarendon Press, 1953.

PIRANDELLO, L. **El humorismo, Madrid**. Espasa-Calpe, 1961.

POMPEU, Ana Maria César. **Aristófanes e Platão: justiça na cidade**. 2004. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Letras, Universidade do Estado de São Paulo (USP), São Paulo, 2004.

POMPEU, Ana Maria César. **Dioniso matuto; uma abordagem antropológica do cômico na tradução de acarnenses de Aristófanes para o cearensês**. Curitiba: Appris, 2014.

POMPEU, Ana Maria César; ARAÚJO, Orlando Luis de, PIRES, Robert Brose. **O Riso no mundo antigo**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.

POMPEU, Ana Maria César; SANTOS, Bárbara Araújo. Tradução Matuta Cearense de Dyscolos, o Enfezado, de Menandro. **Cultura e Tradução**, João Pessoa (PB), v. 5, n. 1, 2017. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ct>, 2017.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora T. Bernadini, Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RODRIGUES, Monteiro Maria Emmanuele. Dialogismo, Polifonia e Carnavalização: As múltiplas vozes que atravessam O “Auto da Compadecida” de Ariano Suassuna. **Revista Prolíngua**, João Pessoa, PB, v. 5, n. 2, jul/dez. 2010.

STOREY, I. C. **Fragments of Old Comedy**. Cambridge; London: Harvard University Press, 2011.v.1.

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

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Recife: Universitária, 2001.

TAVARES, Braulio. Tradição popular e recriação no 'Auto da Compadecida. In: SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, p. 191. 2004.

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

VICENTE, Gil. **Auto da Barca do Inferno**. Porto Editora. Coimbra, 2017.

WILLI, A. Languages on stage: Aristophanic Language, Cultural History, and Athenian Identity, in: WILLI, A. (Ed.). **The Language of Greek Comedy**. Oxford University Press, 2002.

ZONIN, Carina Dartora. Polifonia e discurso literário: outras vozes que habitam a voz do narrador na obra Ensaio sobre a Lucidez de José Saramago. **Revista Eletrônica de Crítica e Teoria de Literaturas Dossiê: Saramago**. Porto Alegre, v.. 02, n. 02, jul/dez 2006.

ZUMBRUNNEN, John. **Aristophanic comedy and the challenge of democratic citizenship**. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.