

# Cadernos

## letra e ato

### Apropriação de discurso e ambivalências na obra de Ariano Suassuna

Romina Quadros BORBA<sup>1</sup>

O presente artigo destina-se a observar as fontes matriciais das obras dramatúrgicas de Ariano Suassuna, bem como o modo como estas se reorganizam em outro discurso e em outra forma estética nas peças do autor.

Partindo das tradições folclóricas nordestinas, como o mamulengo, o bumba-meu-boi, os folhetos de cordel e as cavalhadas, Ariano cria peças ambientadas no nordeste e em defesa de sua cultura tradicional, ação considerada por muitos um arcaísmo. Mas não só. O escritor paraibano, em sua defesa estética – o Movimento Armorial – busca também as raízes ibéricas, mourescas, medievais e renascentistas dessa mesma cultura popular brasileira.

No *Auto da compadecida*, a obra mais popular e aclamada por espectadores e críticos e teatrais, Suassuna bebeu em diversas fontes, que vão da forma dramatúrgica – o auto vicentino e os “milagres” medievais, peças nas quais os homens já mortos rogam a interferência e a proteção da Virgem Maria por sua salvação – até as personagens populares – arlequins da *Commedia dell’arte* transfigurados em tipos nordestinos, como os pícaros Chicó e João Grilo, ou os anjos vingadores de Deus que assumem o chapéu e o rifle do cangaceiro.

No caso específico desta peça, em cada um dos três atos (e respectivas situações em torno das quais as ações da peça se desenrolam), Suassuna se utilizou de um folheto de cordel. A saber: O primeiro ato relaciona-se a trechos do folheto *Dinheiro*, de Leandro Barros Gomes (1865-1918), no qual uma quantia monetária será entregue à Igreja para que se realize o enterro de um cachorro. Na peça, o animal pertence à mulher do padeiro, patroa de João Grilo e Chicó, que arrumam grande confusão ao oferecer aos sacerdotes da

---

<sup>1</sup> Historiadora, educadora e atriz amadora. Pesquisadora e mestranda em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas. E-mail: medievahllya@yahoo.com.br.

Igreja dinheiro que não lhes pertencia, vindo de um testamento que não existia (e, ainda por cima, de autoria atribuída ao cão). E, em confusão maior ainda, fazem o padre aceitar a realização do enterro pensando que não se trata do bicho de estimação de um simples padeiro, mas sim de um major.

O segundo ato é baseado num romance popular, anônimo, *A história do cavalo que defecava dinheiro*. Convencido de que não receberá o que merece por seu trabalho, decidido a não ser mais pobre e completamente disposto a se vingar dos patrões, João Grilo percebe que o ponto fraco do padeiro é o amor por sua infiel esposa, e, o desta, dinheiro e bicho. Com a ajuda do amigo Chicó, logra a patroa com um gato que “descome” dinheiro, cobrando, é claro, um preço por isso. A confusão novamente se instala quando a mentira é descoberta. O que não dura muito, pois Severino, o cangaceiro, chega à cidade e mata todas as personagens, com exceção de Chicó, o Frade e o Palhaço, que, na verdade, é o narrador onisciente da peça, simbolizando o próprio autor.

O terceiro ato advém tanto dos já mencionados “milagres” medievais, como do folheto *O castigo da soberba*, também anônimo, cantado pelos sertões, mas igualmente um auto. Aqui, o cenário muda: tudo se passa no interior de uma igreja. Segue-se o julgamento: as personagens mortas são os réus, Manuel – o próprio Cristo – é o Juiz, e o Encourado – representação nordestina do diabo como um vaqueiro – representa o promotor. Feitas as acusações contra os pecadores (simonia do padre e do bispo, avareza do padeiro, adultério da mulher, assassinatos por parte de Severino e seu “cabra”, e as inúmeras vezes em que João Grilo pecou e tramou o pecado alheio), Grilo apela à Compadecida – Virgem Maria – como advogada da Misericórdia, que intercederá por eles. E o faz através de um verso popular, de um cantador conhecido como Canário Pardo. As personagens vão para o Purgatório e João Grilo volta à vida quando estava quase sendo enterrado por Chicó e pelo Palhaço.

Esse esquema narrativo adotado por Suassuna visa a preservar quase a totalidade da narrativa original do cordel, transpondo-o apenas a outro gênero de discurso. O autor passa da literatura ao texto dramatúrgico, incluindo aí uma personagem circense, o Palhaço, que é narrador onisciente da peça e faz parte do teatro épico.

Nota-se, de maneira geral na obra de Ariano Suassuna, a intertextualidade – tanto “externa”, ou seja, da apropriação feita pelo autor de obras que não são suas, quanto internas, quando o autor se apropria de si mesmo, numa intratextualidade. Este é o caso do último ato de *A pena e a lei*, na qual, estando todas as personagens mortas, com exceção de Cheiroso, há um julgamento, no qual ele se traveste de Jesus para presidi-lo.

A transposição entre gêneros de discurso é presença constante na obra de Ariano. Tanto na utilização das histórias de cordel, citadas quase passo a passo na constituição narrativa de suas peças, quanto na utilização de outras artes cênicas em seu texto dramático – como as personagens de bumba-meu-boi e teatro de mamulengo, bem como do circo –, nota-se a apropriação de diferentes enunciados para a formação de um outro que os reúna.

Um exemplo bem claro são as personagens das peças de Ariano. Benedito, de *A pena e a lei*, é inspirado na tradição presente no teatro de mamulengos. A postura corpórea dos atores acompanha essa tradição, já que os mesmos devem atuar como se fossem bonecos nos dois primeiros atos da peça. João Grilo, de *O auto da compadecida*, e Cancão, de *O casamento suspeito*, são tirados de folhetos de cordel; seus companheiros respectivos são personagens que, segundo o autor, foram extraídos da realidade, pois Suassuna alega ter conhecido um mentiroso chamado Chicó e um criado tonto chamado Manuel Gaspar. De qualquer maneira, examinar ambas as duplas se faz interessante pelo fato de que, juntas, constituem ainda outro elemento artístico, desta vez advindo do circo: as duplas de palhaços, mais conhecidas como O Palhaço e a Besta, na qual há um esperto e um tolo.

De acordo com Lígia Vassallo (1993, p. 82), a manutenção das obras populares nordestinas é parte do projeto estético de Ariano. O Movimento Armorial, que, mais que estética, é também uma proposta ideológica e cultural, vem justamente clamar contra uma “lavagem cerebral feita pela Besta Calibã” – ou seja, o dominante padrão europeu – e por uma cultura legitimamente brasileira, a “Rainha do Meio Dia”, onde se busquem as suas mais longínquas raízes. Daí a ambivalência da obra de Suassuna. Buscando por uma autenticidade da cultura brasileira, o autor encontrou pluralidade, fazendo com que fosse resgatado tanto o popular quanto o erudito. Isso gera polêmica, visto que, dentro dessa busca nostálgica por um nordeste puro, a linha entre popular e erudito é fina, frágil, tênue.

Outro ponto evidente em Suassuna é a religiosidade. A aparição de personagens sobrenaturais se dá em várias obras do autor. Em *O santo e a porca*, Santo Antônio é apenas cenário e menção nas palavras de Euricão Engole-Cobra, seu avarento devoto. Mas Jesus aparece como juiz tanto no *Auto da compadecida* como representado por Cheiroso em *A pena e a lei*. A presença de Nossa Senhora e do Demônio também está no *Auto...*, mas nele e no mamulengo de Ariano, as personagens divinas e infernais aparecem após a morte dos pecadores. No entanto, elas transitam entre pobres mortais na *Farsa da boa preguiça*, influenciando nas ações humanas.

Isso também é algo que se dá pela ideologia do autor. Além de defender a cultura

popular brasileira, Suassuna propõe literatura e teatro moralizantes. Assim, tanto na presença de tais personagens quanto na utilização de formas teatrais medievais e renascentistas ligadas ao culto religioso, como os autos e os milagres, bem como na própria narrativa dos textos, o escritor divulga seus princípios éticos fundamentados no catolicismo.

O que nos traz outra ambivalência, um tanto medieval (explicável pela proposta ética e estética do autor): a dicotomia entre o sagrado e o profano. Ainda que traga a moral para dentro de suas peças, traço claro principalmente em seus desfechos, Suassuna utiliza-se também de teatro profano, principalmente a farsa. A comicidade também está presente em todas as suas peças, à exceção de *Uma mulher vestida de sol*, trazendo assim essa duplicidade (o riso e a moral) à tona em sua obra.

Com relação ao riso e à moral, pode-se ainda fazer outra observação sobre a linguagem na dramaturgia de Suassuna. Mesmo a comicidade sendo em geral ligada ao grotesco (segundo Bergson, o riso é causado pela imperfeição), o moralismo do escritor paraibano não permite que em suas peças a linguagem verbal e corpórea desça ao escatológico ou ao sexual. Benona, tia solteirona de *O santo e a porca*, limita-se a dar um beliscão no ex-noivo. Ela e sua sobrinha, Margarida, mesmo trancadas com seus respectivos pretendentes em quartos da casa, permanecem virgens. O gato do *Auto da compadecida* “descome” dinheiro. As duas vigaristas de *O casamento suspeito* não são “mulheres sérias”, dado que mantém relações sexuais com diversos parceiros. Isso ainda que o autor tenha influência da linguagem da praça, ou mesmo do teatro medieval estudado por Bakhtin. A exceção clara é a *Farsa da boa preguiça*, na qual não faltam palavrões e carícias, inclusive da diaba Andreza na pobre Nevinha.

A carnavalização presente nas comédias do escritor paraibano tem ainda outra fonte matricial que não pode ser esquecida: a *Commedia dell'arte*. Teatro popular da Itália do século XVI, contava ainda com influências medievais e não possuía texto estabelecido, apenas roteiro de ações, dando margem à abertura da obra à improvisação. Sabe-se que o gênero desapareceu, mas influenciou a tradição cômica ocidental, como o teatro de Molière (sendo também uma das fontes de Suassuna) ou o mamulengo. Dessa maneira, ela se faz evidente nas personagens de Suassuna. Os tipos tradicionais da *Commedia Dell'Arte* são arquétipos consagrados no teatro, como o avaro (*Pantaleone*) ou o médico charlatão (*Dottore*).

A máscara que sobressai em muitas peças de Ariano é, no entanto, derivada do Arlequim, o criado picaresco, que, geralmente, atua em duplas, como no circo, exemplo já

citado anteriormente: João Grilo e Chicó (*Auto da compadecida*), Cancão e Gaspar (*O casamento suspeito*), Caroba e Pinhão (casal de *O santo e a porca*). É sabido ainda que tais personagens denotam a luta de classes, pois são os desfavorecidos que através de suas artimanhas tentam ganhar o seu quinhão. Apesar de tomarem atitudes “erradas”, sempre acabam por levar ao desfecho esperado dentro da concepção de que a comédia deve ter um final feliz. Cancão e Gaspar, por exemplo, são os criados de Geraldo, que está prestes a cair nas garras de uma noiva interesseira. Tornam-se os heróis da peça ao desmascará-la, juntamente com a mãe e o amante.

A tradição resgatada por Suassuna não é somente a nordestina, mas também a tradição clássica, sobretudo do teatro ocidental. Não só dos palcos montados na feira vive a dramaturgia do autor, mas igualmente de textos consagrados, como a Comédia Nova romana, representada principalmente por Plauto e Menandro, ou a já citada influência de Molière, ou Shakespeare ainda, admitido como inspiração por Suassuna.

Tanto *O casamento suspeito* como *O santo e a porca* são comédias de costumes que apresentam marcas de tal tradição clássica. Na última, a resposta aos enunciados anteriores é evidente, pois se trata quase de transliteração. A ligação entre a *Aulularia*, de Plauto, *O Avarento*, de Molière e o texto que se passa em Taperoá é clara. A narrativa é transposta para seus respectivos contextos, mudam-se as personagens, mas há trechos em que os diálogos praticamente coincidem.

Esta outra dicotomia – a criação de uma linguagem e estética teatral que tenha fontes populares e eruditas, e que, mesmo sendo clara e correta, se faça entender pelo povo brasileiro, tão aclamado pelo paraibano – é parte novamente do projeto ético e estético do Movimento Armorial. Trata-se de tentar obter uma comunicação que se faça da maneira mais abrangente possível, reunindo todos os elementos da cultura brasileira, populares e eruditos, profanos e religiosos, colocando-a à disposição do público. É também um teatro ambivalente, grandiloquente, inserido em um idealismo imenso e numa hipertrofia de intertextualidade e transposição de gêneros de discurso.

A veemência ideológica do dramaturgo é marca clara de seu discurso, o que o põe num projeto árduo. Segundo Bordieu,

Se aqueles que querem defender um capital ameaçado, seja o latim, seja outro componente da cultura humanística tradicional, são condenados a uma luta total (como, em outro domínio, os integristas), é porque não se pode salvar a competência sem salvar o mercado – o conjunto das condições sociais de produção e reprodução dos produtores e consumidores. (ORTIZ, 2003, p.152)

O paraibano, através de sua literatura e seu teatro, propõe a defesa de um catolicismo considerado, por muitos, arcaico, e por uma cultura popular considerada “medieval”, num mundo em que tal ideologia não é tão facilmente aceita. Trata-se de um capital cultural excluído do mercado da cultura de massa.

BIBLIOGRAFIA CITADA:

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec; Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1987.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da sacração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970-76*. Recife, Editora Universitária da UFPE, 2000.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

ORTIZ, Renato (Org.) *A sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo, Olho d'Água, 2003.

SUASSUNA, Ariano Villar. *O Auto da compadecida*. Várias edições.

\_\_\_\_\_. *A farsa da boa preguiça*. Várias edições.

\_\_\_\_\_. *A história de amor de Fernando e Isaura*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2007.

\_\_\_\_\_. *A pedra do reino e o Príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.

\_\_\_\_\_. *A pena e a lei*. Várias edições.

\_\_\_\_\_. *O santo e a porca/ O casamento suspeito*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974.

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

**Abstract:** This present article take care of the intertextuals relationships in the work of Ariano Suassuna, brazilian writer; we speake about the intertextuality between the texts of Suassuna and the the dialogy with another artistics and drama sources.

**Keywords:** drama; art and communication; intertextuality.