

ECOS DO RISO : AUTO DA COMPADECIDA

Fernando Lira Ximenes

Mestre em Comunicação e Semiótica /PUC-SP

Doutorando em Artes Cênicas UFBA

Rua Felino Barroso, 281/ apto. 114. Fátima/Fortaleza-CE.

CEP: 60.050-130. TEL. (85) 3251-1717

E-mail: cefetce.br

Coordenador do Grupo de Pesquisa em Comicidade e Riso do CEFETCE

Prof. do Curso Superior em Artes Cênicas/CEFET-CE.

RESUMO: Este trabalho pretende investigar no texto dramático “Auto da Compadecida”, de Ariano Suassuna, os ingredientes de um riso exemplar, ambivalente, construído com base na cultura popular tradicional e com matrizes universais. Delimito o enfoque dentro do universo da cultura popular tradicional nordestina, utilizando as manifestações que tem uma relação estreita com o romanceiro ibérico e com a literatura de cordel. Manifestações essas em que escondem os mais raros tesouros da composição de um riso atemporal e universal.

PALAVRAS-CHAVE: Riso, Literatura de Cordel, Teatro Popular.

GT 14 Teatro Popular e Folguedos

São inúmeros os artigos, dissertações de mestrado e teses de doutorado no Brasil e no estrangeiro que tratam das obras de Ariano Suassuna. Muitos dos estudos concentram-se no Movimento Armorial criado pelo dramaturgo paraibano; outros, analisam os aspectos medievalizantes presentes em seu teatro ou em algumas de suas obras. A maioria dessas abordagens, pelo que nos consta, está condicionada por visões nos campos literários, sociológicos ou antropológicos.

Entre as pesquisas que trataram especificamente do riso no Auto da Compadecida merecem destaque: **O Riso e a dor no Auto da Compadecida** por Geraldo da Costa Matos, dissertação de mestrado em Teoria Literária da UFRJ, 1979, que se fundamenta sobre o transitório, constituído de episódios, demonstrado na peça de Ariano Suassuna e, com bases nestas sondagens, os recursos usados para o desencadeamento do riso e a instalação da dor; **O riso-a-cavalo no galope do sonho** de Catarina Santana Pontes, Mestrado em Literatura Brasileira, UFF, 1981, na qual são articuladas as categorias riso e sonho como dois elementos fundamentais no processo de elaboração artística do real-sertão por Ariano Suassuna, nisto a autora propõe examinar como se situa o riso e o sonho no fazer poético do autor e como se realizam no Auto da Compadecida, especificamente. Embora interessantes para o rastreamento de alguns temas, essas dissertações detêm-se nos aspectos literários da obra, e na sua estrutura formal, não observando os aspectos culturais e teatrais do riso.

Encontramos nos trabalhos de Maria Ignez Moura Novais, **Nas trilhas da cultura popular, O Teatro de Ariano Suassuna** (1976), de Ligia Maria Pondé Vassalo, **Permanência do Medieval no Teatro de Ariano Suassuna** (1988) e no trabalho de Idelette Muzart Fonseca dos Santos, **Em Demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**(1999), ricas contribuições sobre a relação da obra de

Ariano Suassuna com as matrizes textuais provenientes da literatura popular universal, bem como a sua vinculação com a cultura popular tradicional nordestina.

Embora o inventário dos temas sobre Ariano Suassuna já foram exaustivamente levantados, bem como a peça Auto da Compadecida já tenha se constituído objeto de análise, o interesse particular nessa peça se justifica em função dela se constituir num caso singularíssimo na dramaturgia brasileira que há mais de 50 anos¹ vem agradando as mais diversas faixas etárias, em qualquer de suas montagens ou adaptações cinematográficas, em todas regiões brasileiras e em diversos países como Uruguai, Argentina, Peru, Cuba, Estados Unidos, Polônia, Espanha, Holanda, Alemanha, Áustria, Suíça, Finlândia, Tchecoslováquia, Turquia, França, o que já aponta para uma universalidade do tema.

O dramaturgo paraibano sempre trabalhou no sentido de buscar "temas para peças nos assuntos do povo"² – no caso o povo nordestino – nas histórias da literatura popular em versos (cordel), poesia épica, trágica, cômica, passional, que o povo gosta de ouvir cantada pelos cegos nas feiras e por outros cantadores. A intenção era fazer despertar às multidões os assuntos que elas conheciam muito bem. É *o povo o criador e procurei somente deixar-me impregnar do profundo sentimento poético, dinâmico no povo do sertão – talvez a região mais trágica do Brasil.*³

Nas palavras de Hermilo Borba filho, “*todo o Nordeste é um drama de primeira grandeza com a tragédia das secas.*”⁴ Nessa região pouca assistida pelos homens que detêm o poder temporal, a saída é apegar-se aos poderes espirituais dos santos, como faz João Grilo, no Auto da Compadecida.

A religiosidade do sertanejo é carregada de misticismos e superstições, reforçados pelos aedos nordestinos: os poetas de cordel, os beatos messiânicos, os cantadores repentistas, as benzedeiras, as parteiras e os cegos das feiras. Todos eles são responsáveis pela criação, reelaboração e divulgação do imaginário mítico do sertão. É nesse imaginário que acontece a romantização das chacinas do bandoleiro Lampião e a santificação do padre-político Cícero Romão Batista.

Durval Muniz de Alburquerque Jr, em sua obra *A Invenção do Nordeste e outras artes*, traça um longo percurso histórico a partir do qual formou uma unidade imagético-discursiva do Nordeste. Segundo ele, este Nordeste que conhecemos “*nasce da construção de uma totalidade político-cultural como reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos por parte dos produtores tradicionais de açúcar e algodão, dos comerciantes e intelectuais ligados a ele.*”⁵ É neste cenário mítico que “*o Nordeste é, pois, visto como o palco das crenças primitivas em oposição às crenças racionalizadas, às utopias político-sociais. Um espaço onde se busca a evasão da sociedade moderna, vista como sociedade pecaminosa.*”⁶

O Nordeste de Suassuna é, portanto, mitico, mágico, fantástico e completamente ficcional, foge da realidade regional tratada pelo romancista da década de trinta do século passado.

“Eles – os romancistas de 30 – são neonaturalistas. Eu não gosto de literatura psicológica, intimista, neonaturalista. E prefiro a tragédia e a comédia que são formas puras, ao drama, que é a parte psicológica, mais burguesa mais intimista.”

“(...) Não faço este tipo de teatro realista, porque o homem do povo também não faz. Quem faz a literatura realista é quase sempre o homem de elite. O homem do povo fala dos seus problemas, dos seus conflitos, da sua vida, mas através de uma transfiguração do real.”⁷

Apesar do universo da cultura popular, abordado em toda obra de Ariano Suassuna, ser o Nordeste, ele reconhece as diversas influências que deram origem à formação do povo brasileiro e, no seu modo de ver, essa diversidade é uma das causas da crise de identidade, do esfacelamento e da deturpação cultural do país:

“O Brasil sofre de uma divisão, de um dilaceramento cultural que é resultante das condições em que se formou. Por um lado, nascemos no século XVI, para cultura mediterrânea e ibérica, herdando o patrimônio cultural que nos veio com a língua e os costumes portugueses. Por outro lado, herdamos fortes elementos da cultura negra e da cultura vermelha, cujos descendentes mestiços começaram, também, logo, a recriar e reinterpretar os elementos culturais ibéricos que aqui chegaram com os conquistadores.”⁸

Para o dramaturgo paraibano, *ser popular implica, no caso, em ser regional, logo em aproveitar os assuntos rurais, isto é, “criar com apoio e sabedoria de séculos, pois só o campo e as vilas permitem entrever no povo características homogêneas, de cunho universal, que podem servir de base para revoluções mais arrojadas”*⁹. Em vez do camponês, do trabalhador braçal, entendidos como classe social com toda carga revolucionária, ele põe em cena, especificamente, o sertanejo, o cangaceiro, o repentista popular e todos os demais tipos que fazem parte do imaginário do Nordeste.

“Meu teatro procura se aproximar da parte do mundo que me foi dado; um mundo de sol e de poeira, como o que conheci em minha infância, com atores ambulantes ou bonecos de mamulengos representando gente comum e às vezes representando atores, com cangaceiros, santos, poderosos, assassinos, ladrões, palhaços, prostitutas, juizes, avarentos, luxuriosos, medíocres, homens e mulheres de bem- enfim, um mundo de que não estejam ausentes – senão no teatro, que não é disso, mas na poesia ou na novela – nem mesmo os seres da vida mais humilde, as pastagens, o gado, as pedras, todo este conjunto de que o sertão está povoados.”¹⁰

No processo criativo de seu teatro, Suassuna mescla diversos gêneros das produções populares. Ele adota praticamente duas estratégias: realaboração de seus próprios textos concebidos a partir de fontes da cultura popular nordestina ou elaboração de peças originais com forte aproveitamento dessas mesmas fontes, tanto por citação literal como por adaptação às novas criações.

Em seus estudos, Idellete Fonseca dos Santos constatou que são primordialmente quatro gêneros das manifestações populares utilizados pelo dramaturgo: o romance tradicional Ibérico, o teatro de mamulengo, o bumba-meu –boi e o folheto de feira.

O romance tradicional ibérico é uma espécie de “poesia dramática cantada”. Ele tem seu paralelo na Idade Média, encontrado nas canções de gestas, romances de cavalaria e poesia trovaresca. Em sua origem, “o romance era tudo que se expressava em romanço, ou seja, um latim alterado que se transformava na língua vulgar de um país, prestando-se à poesia do povo.”¹¹

O teatro de mamulengo assume este nome em Pernambuco; **joão-redondo**, no Rio Grande do Norte; **babau**, na Paraíba; **joão-minhoca**, na Bahia, em Minas Gerais e no Rio de Janeiro; **cassimiro-côco**, no Piauí; **briguela**, em São Paulo. São muitas as denominações dos bonecos populares no Brasil. Os vestígios do teatro de bonecos remontam à história das civilizações mais antigas: China, Índia, Egito; por isso supõe-se que o teatro de bonecos tenha nascido no Oriente, para depois chegar à Europa e, então, às

Américas. O espetáculo é composto por um roteiro fixo, mas os diálogos são improvisados. Há sempre dança, pancadaria, mortes cômicas, licenciosidades, obscenidades ligadas às funções de digestão e reprodução e seus desdobramentos, conferindo-lhe um caráter eminentemente popular. Personagens fixos como João Redondo, Cabo Setenta, Arlequim, o velhaco Briguela , Benedito.

O Bumba-meу-boi são aglomerações de pequenos núcleos narrativos de diversas origens que se interligam a ponto de formar um conjunto coerente, por assimilação das personagens de um episódio a outro, através de danças, músicas, apresentação das personagens no início do espetáculo. O tema central é a morte e aressurreição do boi.

O Folheto de feira é a denominação brasileira para literatura de cordel em Portugal e *Littérature de colportage* na França. O nome cordel é atribuído porque essa literatura em versos costumava ser exposto à venda nas feiras e praças públicas, pendurado num barbante (cordel). O cordel, portanto, é apenas um texto oral impresso, mediatizado da tradição oral popular. Mas o cordel faz parte também de um grande texto oral, que partilha elementos com as outras manifestações populares. Suassuna o classifica em nove ciclos: 1)Ciclo heróico, trágico e épico; 2) Ciclo do fantástico e do maravilhoso; 3) Ciclos religiosos e de moralidades; 4) Ciclo cômico, satírico e picaresco; 5) Ciclo histórico e circunstancial; 6) Ciclo de amor e fidelidade; 7) Ciclo erótico e obsceno; 8) Ciclo político e social; 9) Ciclo de pelejas e desafios.

O teatro *susasuriano* é estruturado pela dramatização das narrativas dos folhetos de cordel nordestino. Com isso o dramaturgo procura firmar um estilo de teatro popular , transpondo para o palco “os mitos, o espírito e os personagens dos folhetos e romances”¹².

“Eu já tentara, com a peça *Uma mulher vestida de sol* e com o *Auto de João da cruz*, um teatro ligado ao Romanceiro, um teatro mais poético do que realista: mas não era, ainda, o que eu queria. Duas outras peças, *Os homens de barro* e *O arco degolado*, foram duas tentativas falhadas: mas serviram para ampliar horizontes. De tal modo que, em 1955, eu retomava o caminho do Romanceiro e, com o *Auto da Compadecida*, fazia a primeira experiência, daí que seria, daí em diante, o meu caminho.”¹³

Suassuna não esconde as suas matrizes textuais e diz que basta ler *O Cancioneiro do Norte*, de Rodrigues de Carvalho e o *Violeiros do Norte*, de Leonardo Mota “para tirar a prova da influência do romanceiro em sua obra”. O autor do Auto da Compadecida retira dessas publicações dois romances e um auto popular para criação do fio condutor de sua peça. O Auto da Compadecida foi embasado em folhetos pertencentes principalmente aos ciclos **fantástico e maravilhoso, satírico e picaresco, religiosos e de moralidades**.

Embora o texto dramatúrgico seja dividido em três atos, essa divisão só é percebida no palco pelas interferências do Palhaço-Narrador que faz as “ligas” entre os atos. O Primeiro ato é baseado no cordel *O enterro do cachorro*, folheto cômico satírico e picaresco, publicado por Leonardo Mota, que por sua vez, é um fragmento de outro, *O Dinheiro*, do mesmo autor. Essa história é derivada de um conto popular de origem moura, passado com os árabes do norte da África para Península Ibérica, de onde migrou. O testamento do cachorro é também recorrente em textos da Idade Média até século XX.

Seguem abaixo trechos desses folhetos, paralelamente às partes dos três atos da peça que correspondem a mesma idéia.

O ENTERRO DO CACHORRO	PRIMEIRO ATO
<p>(...)</p> <p><i>"Mim quer enterrar cachorro!"</i> <i>Disse o Vigário: "á inglês,</i> <i>Você pensa que isto aqui</i> <i>É o pais de vocês?"</i> <i>Disse o inglês. "Com cachorro</i> <i>Gasto tudo, desta vez....</i></p>	<p>PADRE Não benzo, não benzo e acabou-se! Não estou pronto para fazer essas coisas assim de repente. Sem pensar, não. (Auto, p.52)</p>
<p><i>"Ele, antes de morrer,</i> <i>Um testamento aprontou,</i> <i>Só quatro contos de réis</i> <i>Para o Vigário deixou.</i> <i>Antes do inglês findar,</i> <i>O Vigário suspirou.</i></p>	<p>JOÃO GRILLO Esse era um cachorro inteligente. (...) Foi preciso que o patrão prometesse que vinha encomendar a bênção e que, no caso de ele 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. (Auto, p.64)</p>
<p><i>"Coitado! (disse o Vigário)</i> <i>De que morreu esse pobre?</i> <i>Que animal inteligente</i> <i>E que sentimento nobre!</i> <i>Antes de partir do mundo,</i> <i>Fez-me presente do cobre.</i></p>	<p>PADRE Que cachorro inteligente! Que sentimento nobre! (Auto, p.67)</p>
<p>(...)</p> <p><i>Mandou chamar o Vigário...</i> — <i>"Pronto! (o Vigário chegou)</i> <i>Às ordens, Sua Excelência!"</i> <i>O Bispo lhe perguntou.</i> <i>"Então, que cachorro foi</i> <i>Que o Reverendo enterrou?"</i></p>	<p>(...)</p> <p>BISPO Então houve isso? Um cachorro enterrado em latim?(Auto,p.83)</p>
<p><i>"Foi um cachorro importante,</i> <i>Animal de inteligência:</i> <i>Ele, antes de morrer,</i> <i>Deixou a Vossa Excelência</i> <i>Dois contos de réis em ouro...</i> <i>Se eu errei tenha paciência!"</i></p>	<p>PADRE , animando-se Sim, o cachorro tinha um testamento maluquice de sua dona. Deixou três contos de réis para o sacristão, quatro para a paróquia e seis para a diocese.(Auto, p.85)</p>
<p><i>"Não errou, não, meu Vigário,</i> <i>Você é um bom pastor,</i> <i>Desculpe eu incomodá-lo,</i> <i>A culpa é do portador...</i> <i>Um cachorro como esse</i> <i>Se vê que é merecedor!..."</i></p>	<p>BISPO É por isso que eu vivo dizendo que os animais também são criaturas de Deus. Que animal interessante! Que sentimento nobre! (Auto, p.85)</p>

O Segundo Ato é retirado do folheto *O Cavalo que defecava dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros. Ligia Vassalo relata, a partir das pesquisas de Martinez-López, temas recorrentes encontrados em 105 versões, sendo 27 hispânicas, 62 não hispânicas, 16 orientais e africanas. Na cena 2, segunda parte da comédia *Os encantos de Medea* (1735), de Antônio José da Silva, há um Judeu que menciona “um burro que caga dinheiro”. “O

burro que defeca ouro faz parte do bestiário maravilhoso, associado a um cunho satírico: o extraordinário poder de *descome* o metal precioso”¹⁴.

O CAVALO QUE DEFECAVA DINHEIRO	SEGUNDO ATO
(...)	
<p><i>Foi na venda e de lá trouxe Três moedas de cruzado, Sem dizer nada a ninguém, Para não ser censurado, No fiofó do cavalo Fez o dinheiro guardado...</i></p>	JOÃO GRILO (...) Você vá lá e enfeie essas pratas de dez tostões no desgraçado do gato, entendeu? (Auto, p.89)
<p><i>Do fiofó do cavalo Ele fez um mealheiro, Saiu dizendo: — “Sou rico Inda mais que um fazendeiro Porque posso um cavalo Que só defeca dinheiro.”</i></p>	JOÃO GRILO Pois vou vender a ela, para tomar o lugar do cachorro, um gato maravilhoso, que descome dinheiro. (Auto, p. 88)
<p><i>Quando o velho Duque soube Que ele tinha esse cavalo, Disse pra velha Duquesa: “Amanhã vou visitá-lo... Se o animal for mesmo assim, Faço jeito de comprá-lo.”</i></p>	JOÃO GRILO É que o gato que lhe trouxe, descome dinheiro. (Auto, p.94)
(...)	
<p><i>Ele findou as palavras, A velha teimando, Diz ele:—“Velha dos diabos, Você inda está falando?!” Deu-lhe quatro punhaladas E ela ficou arquejando...</i></p>	SEVERINO Então atire.
<p><i>O velho Duque, ligeiro, Foi buscar a rabequinha, Ia tocando e dizendo: —“Acorde, minha velhinha!” Porém a pobre da velha Nunca mais comeu farinha...</i></p>	SEVERINO (...) Já deu tempo de ele ver o padre. (Toca a gaita e nada) Capitão! (Toca na gaita) Capitão! Capitão! (Empurra Severino com o pé.) Está Morte! (Auto, p.129)
<p><i>O Duque estava pensando Que a mulher inda tornada, Ela acabou de morrer, Porém ele duvidava, Depois então conheceu Que a rabeca não prestava...</i></p>	SEVERINO Capitão, Ah, Grilo amaldiçoado, você matou o capitão. (Auto, p.129)

Ainda no mesmo folheto, há o episódio em que um pobre engana seu compadre dizendo possuir uma rabeca capaz de ressuscitar os mortos. No Auto, João Grilo utiliza

uma gaita, para enganar o Cangaceiro Severino de Aracajú. Vladimir Propp menciona uma história similar retirada dos contos maravilhosos em que um bufão fala que tem um chicote-que-dá-vida, que ressuscita os mortos:

“Tendo combinado antes com a esposa, ele finge brigar com ela, dar-lhe uma facada — na realidade ele fura uma bexiga cheia de sangue previamente escondida — depois dá-lhe chicotadas e ela ressuscita. Daí, vende o chicote por muito dinheiro. O comprador mata a própria mulher e tenta ressuscitá-la a chicotadas. O tratante caçoá dele”¹⁵.

É no terceiro ato que o título da peça se justifica. Nesse ato, são utilizados dois folhetos: *O castigo da soberba*, de Anselmo Vieira de Sousa e a *Peleja da alma*, de Silvino Piruá de Lima. Através da transposição desses cordéis para o teatro, o autor consegue colocar em cena uma tradição católico-didática dos fins da Idade Média e dos consagrados autos de Gil Vicente, e como muito bem descreveu Anatol Rosenfeld:

“Uma grande cena que representa o tribunal celeste e na qual a virgem Maria se compadece dos pecadores, retoma uma velha tradição do teatro cristão. Suassuna...conseguiu fundir...o legado católico, os intuitos de crítica social e o folclore nordestino.”¹⁶

A PELEJA DA ALMA	TERCEIRO ATO
<p>(...)</p> <p>“<i>Maria, Virgem Maria, Mãe de meu Deus redentor. Mãe de Deus e mãe de Cristo, Mães do Padre Salvador, Rogai por mim a teu filho Que nesta hora me condenou!</i>”!</p> <p>—”<i>Alma sai-te de meus pés, Para que vem te valer de mim? Que meu filho, reto juiz, Não faz o que é ruim</i>”</p> <p>(...)</p> <p><i>E os diabos lá ficaram Todos com a cara torta,</i> —”<i>Lá vai a compadecida! Mulher que com tudo se importa. Pelo jeito estou vendo Esta sentença está torta.</i>”</p>	<p style="text-align: center;">JOÃO GRILLO</p> <p><i>Valha-me Nossa Senhora, Mãe de Deus de Nazaré! (Auto, p.170)</i></p> <p style="text-align: center;">A COMPADECIDA</p> <p>E para que foi que você me chamou, João? (Auto, p.172)</p> <p style="text-align: center;">ENCOURADO, com raiva surda</p> <p><i>Lá vem a compadecida! Mulher em tudo se mete!</i> (Auto, p.171)</p>

<p>O CASTIGO DA SOBERBA</p> <p>(...)</p> <p><i>Pois, minha Mãe, carregue a alma, Leve em sua proteção, Diga às outras que a recebam, Façam com ela união... Fica feito o seu pedido: Dou a ela a salvação.”</i></p> <p>(Cão) — “<i>Vamos todos nós embora Que o causo não é o primeiro, E o pior é que também Não será o derradeiro... Home que a mulher domina Não pode ser justiciero!”</i></p> <p>(Jesus) — “<i>Os demônios se arretirem, Vão lá pras suas prisão Que é pra não atentar mais A todo fiel cristão... Quem recorrer a meu nome, Eu garanto a salvação.”</i></p>	<p>MANUEL Eu já sei que você protesta, mas não tenho o que fazer, meu velho. discordar da minha mãe é que não vou. (Auto, p.171)</p> <p>ENCOURADO Não tem jeito. Homem que mulher governa... (Auto, p.182)</p> <p><i>O Encourado, furioso, volta-se para João, mas nesse momento, ou dá um grande grito e corre para o inferno, ou deita-se no chão e rasteja até onde está a Virgem para que ela lhe ponha o pé sobre a nuca (cf.Gênesis, 3,15), saindo após. (Auto, p.186)</i></p>
---	--

O Fantástico e maravilhoso próprios dos contos populares estão contidos também nas três situações acima. O mágico, o encantamento, o não compromisso com a lógica da realidade cotidiana, com derivações míticas são identificadas no cachorro que escreve um testamento, um cavalo que defeca dinheiro, uma rabeca ressuscitadora e almas penadas num julgamento celestial.

Com exceção do segundo folheto que não pertence aos ciclos religiosos e de moralidades, no primeiro, há aspectos do catolicismo popular, através da benzedura do animal de estimação e a falsa moral de alguns padres. Nos dois últimos, “vive-se a tradição mariânica, aquela que nas religiões populares faz de Nossa Senhora a mediadora de todas as questões, vitória do eterno princípio feminino”¹⁷.

Desse modo, a intenção do dramaturgo sempre foi encontrar nas raízes brasileiras mediterrâneas as raízes da cultura popular brasileira. O Auto da Compadecida – que é um exemplar raro do riso na dramaturgia brasileira, com inspiração na tradição popular nordestina – conseguiu através de uma comunicação teatral viva, espontânea e elaborada, alegórica e descritiva, mas ao mesmo tempo, erudita, compor um conjunto de situações, personagens e falas risíveis ricamente encadeadas e bem articuladas a partir de uma situação local e regional (o Nordeste brasileiro) e representar elementos com significações universalmente aceitas.¹⁸

Ariano Suassuna com um riso comunicativo, popular e universal, mostra o Nordeste e suas relações de poder, sua miséria sem culpados, um lugar onde todos são cúmplices de sua própria situação. Portanto, todos devem ser castigados e imediatamente redimidos pela fé. “*Pensam que o sujeito que ri é superficial, quando o riso é uma forma de libertação de luta, de não conformação com essa tragicidade. Há uma forma de valentia, seriedade e dramaticidade do riso nos verdadeiros autores.*”¹⁹

Mesmo sendo representantes de uma região específica do Brasil, as personagens do Auto são compostas a partir de matrizes da literatura universal. Os avarentos, a mulher

adúltera, os servos astutos, o clero venal, a humanização divina, adoração à Virgem Maria e o diabo logrado são tipos e temas que nos levam a navegar num extenso e caudaloso rio cujas fontes identificamos nas mais remotas civilizações com afluentes nas antigas tragédias e comédias greco-romanas, passando pelos mistérios, milagres e moralidades medievais, alimentados em alguns trechos pelas farsas, Commedia Dell' Arte e autos sacramentais, ecoando na cultura popular ibérica, indo desembocar nas caatingas do sertão, sendo amalgamado com o romanceiro popular nordestino.

. Este riso é ambivalente porque castiga, nega e amortalha ao mesmo tempo que redime, afirma e ressuscita. É fonte do próprio movimento da vida, isto é, o devir, a alternância, a alegre relatividade da existência..

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. São Paulo: Cortez, 1999.
- CASCUDO, Luis Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2000.
- SANTOS, idelette Muzart F. dos. *Em Demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.
- PONTES, Catarina Santana. *O riso a cavalo no galope do sonho: Auto da Compadecida*. Niterói, 1981. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal Fluminense.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992
- SUASUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 24 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1990.
- VASSALO, Ligia Maria Pondé. *Permanência do Medieval no Teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro, 1988. Tese (Doutorado area de concentração) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹ A peça Auto da Compadecida foi escrita por Ariano Suassuna em 1955 e encenada pela primeira vez em 11 de setembro de 1956.

² Em 1945 Ariano Suassuna junta-se com Hermilo Borba Filho e outros estudantes da Faculdade de Direito de Recife – onde ele estudava – funda o Teatro de Estudante de Pernambuco (TEP) com intuito de estudar a cultura popular nordestina no sentido do aproveitamento dramático brasileiro, buscando diminuir a distância entre a cultura do povo e a elite, como também atualizar o teatro nacional em relação às outras artes, aproveitando motivos humanos e telúricos regionais do Brasil, valorizando o regional através de mesas-redondas e espetáculos folclóricos. Na década de 1970, do século passado, já consagrado como escritor, Suassuna fundamentaliza sua estética através do que ele chamou de arte armorial: “A arte armorial Brasileira é aquela que tem como característica principal a relação entre o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro popular do Nordeste (literatura de Cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha suas canções e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das artes e espetáculos populares em correlação com este romanceiro” SUASSUNA, Ariano apud VASSALO, Ligia Maria Pondé. Permanência do Medieval no Teatro de Ariano Suassuna. 1988, p. 82.

³ Apud BORBA FILHO, H. “O dramaturgo do Nordeste”. In: *Uma Mulher Vestida de Sol*, p.19.

⁴ “Todo o Nordeste é um drama de primeira grandeza, com a tragédia das secas, a escravidão do açúcar e o cangaceirismo. É o povo sofrendo, é o povo sendo explorado, é o povo lutando. São dramas do povo, que a ele interessam, que ele comprehende poesia viva, é poesia explodindo pela boca dos cantadores de ABC das figuras heróicas do sertão das figuras lendárias de Manoel Izidoro, de Zumbi dos palmares, de lampião”. BORBA FILHO, H . Teatro, Arte do Povo” Apud PRADO, Décio Almeida. O Teatro Brasileiro. 1996, p.79.

⁵ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. 1999, p. 67.

⁶ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *idem*, p.127.

⁷ A visão mágica do Nordeste de Ariano Suassuna (O do Auto da Compadecida). *Jornal Correio da Manhã* Rio de Janeiro, 8 set. 1971.

⁸ O Universo do Romanceiro popular do Nordeste. 5 e 6 abr. 1997 HP.

⁹VASSALO, Ligia Maria Pondé. Permanência do Medieval no Teatro de Ariano Suassuna. 1988, p.80.

¹⁰ Ariano, Suassuna. *O Santo e a Porca / O Casamento Suspeitoso*. 1974, p.4.

¹¹ CASCUDO, Câmara. Dicionário do Folclore, 2000, p. 599.

¹² A Compadecida e o romanceiro nordestino. In: *Literatura Popular em versos*. 1973, p. 153-164.

¹³ SUASSUNA apud NOVAIS, Maria Ignez Moura. *Nas trilhas da cultura popular: O teatro de Ariano Suassuna*. 1976, p.36.

¹⁴VASSALO, Ligia Maria Pondé..idem, p.135.

¹⁵ PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. 1992, p. 103.

¹⁶ ROSENFELD, Anatol . Revista Comentário, 4º trimestre de 1969.

¹⁷ FERREIRA, Jerusa Pires. *Fausto no horizonte*. 1995, p.49.

¹⁸ MAGALDI, Sábatto. Panorama do Teatro Brasileiro. 1962, p.220.

¹⁹SUASSUNA, Ariano. Aventuras de um cavaleiro do Sertão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 set. 1972.