



Sátira e carnavalização no *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna

Sonia Maria Dal-Sasso sdsasso@uol.com.br

1. Mestre em Letras pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF), MG; professora na Faculdade de Minas, Muriaé (MG), e na Faculdade Doctum, Carangola (MG).

RESUMO: Investiga a sátira e a carnavalização no texto literário e na versão cinematográfica **Auto da Compadecida** de Ariano Suassuna. A abordagem é fundamentada na perspectiva teórica de Mikhail Bakhtin. Para isso, são tecidos comentários sobre sátira e carnavalização, evidenciando suas características essenciais e relacionando-as a obra em questão. Percebe-se, nos fortes traços carnavalizados, a inversão do código vigente no decorrer da peça, que instala o choque entre o oficial e o não oficial, o sagrado e o profano, o erudito e o popular buscando a síntese reveladora da face humana sob essas condições.

Palavras-chave: sátira, menipéia, carnavalização, Auto da Compadecida.

RESUMEN: **Sátira y carnavalización em Auto da Compadecida Auto de Ariano Suassuna.** Investiga la sátira y la carnavalización en el texto literario y en la versión cinematográfica de Auto da Compadecida de Ariano Suassuna. El enfoque se basa en la



perspectiva teórica de Mikhail Bakhtin. Para ello, los comentarios se hacen en la sátira y la carnavalización, demostrando sus características esenciales y relacionarlos con el trabajo en cuestión. Está claro, en los rastros fuertes de carnavalización, la reversión de la actual código largo de la obra, que instala el choque entre el oficial y no oficial, lo sagrado y lo profano, la búsqueda erudita y popular para la síntesis reveladora del rostro humano en estas condiciones.

Palabras llave: sátira, menipea, carnavalización, Auto da Compadecida.

ABSTRACT: Satire and carnivalization in the Auto Compadecida from Ariano Suassuna. It investigates satire and carnivalization in the literary text and in the film version of Auto da Compadecida from Ariano Suassuna. The approach is based on the theoretical perspective of Mikhail Bakhtin. For this, comments are done on satire and carnivalization, demonstrating their essential characteristics and relating them to the work in question. It is clear, in strong traces carnivalized, the reversing of the current code throughout the play, which installs the clash between the official and unofficial, sacred and profane, the scholarly and popular seeking for the revealing synthesis of the human face under these conditions.

Keywords: satire, menippean, carnivalization, Auto da Compadecida.

Introdução

Marcada de ironia, de paródia, de carnavalização e, ainda, de jogos intertextuais como a religiosidade e crenças populares, a obra de Ariano Suassuna, **Auto da Compadecida**, denuncia, no cenário, espaço seco e desprovido de belezas, as questões sociais: a pobreza extrema, a fome e a falta de recursos. Se a ironia e a literatura se baseiam na ambigüidade e na flutuação do sentido, o autor utiliza-se dessa relação para fazer rir. Por meio da denúncia irônica, ele faz rir da ignorância do enganador enganado, da subserviência do clero à

burguesia, da ignorância do padre perante o frade, da capacidade de um analfabeto em enganar a elite de Taperoá e, até mesmo, da crença de um cangaceiro em deixar se levar pelas palavras do amarelo João Grilo e ser morto para ver o Padrinho Padre Cícero e, por fim, da prepotência castigada. Revela, ainda, o autor que o riso pode levar à superação dos preconceitos, à vitória contra a morte, e à justiça divina.

Assim, o **Auto da Compadecida** tem seu ponto alto na carnavalização, na criação de um mundo às avessas, com destaque o julgamento final em que há a inversão dos papéis das personagens: João Grilo, estereótipo da malandragem brasileira, é o salvador de todos perante o tribunal celeste – Jesus, Nossa Senhora e o Diabo.

Ariano Suassuna desmistifica ideologias e poderes estabelecidos, por meio de sua voz irônica e humorística e brincando com a linguagem, talvez, libertando o leitor, que entra no universo de sua obra, do peso da vida evidenciado nas injustiças sociais.

I – A sátira e a carnavalização

A palavra carnaval origina-se do baixo latim *carnelevamen*, e pode ser interpretada o como *carneis levamen*, “prazer da carne”, “antes das tristezas e continências que marcam o período da Quaresma”; mais tarde modificado em *carne, vale!* o que significa “adeus carne!” Destacam-se algumas controvérsias quanto à origem do carnaval. Alguns historiadores, ao tratar do tema, fazem associação com as festas carnavalescas e aos cultos para louvar boas colheitas, realizados pelos antigos. Outros historiadores apontam a origem do carnaval no Egito, quando de homenagens dirigidas à deusa Ísis e ao deus Touro Apis. Nessas homenagens, os ofertantes dançavam numa grande festa e, as pessoas usavam máscaras. Ainda, alguns pesquisadores falam dos bacanais, saturnais e luperciais, que eram honrarias feitas aos deuses Baco, Saturno e Pã (BAKHTIN, 1987, p. 86).

Segundo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (2001, p. 355), carnavalização é definido como sendo “a influência do carnaval em diferentes contextos culturais pela inversão dos códigos vigentes, pela ambigüidade das propostas, das imagens e das representações, e pela valorização da força erótica, do riso, do inusitado.”

Affonso Romano de Sant’Anna (1997, p. 94) diz que o termo carnavalização tem origem na Rússia em 1928, em Bakhtin, e chegou ao Ocidente a partir de 1970, com as edições francesas de suas obras em que se pode ver o estudo do riso na Idade Média. Bakhtin analisou a literatura do início do século XVIII em ***A cultura popular na Idade Média e no renascimento***: O contexto

de François Rabelais e *Problemas da poética de Dostoievski*, entre outros textos, e discute aspectos fundamentais da linguagem como paródia e carnavalização. No período da Antiguidade Clássica e depois no Helenismo, segundo Mikhail Bakhtin (2000, p. 106), formam-se e se desenvolvem os mais variados gêneros, surgindo um campo da literatura que os antigos nomearam de sério-cômico. O autor entende que as pessoas percebiam a originalidade desse setor e o colocavam em oposição aos gêneros sérios como a retórica clássica, a tragédia, a epopéia e a história. Há uma grande diferença entre a produção considerada séria e outra que colocava em “crise” a seriedade.

Para Bakhtin, o carnaval é a universalidade da alegria, dirigida a todos e a tudo; por isso tem a idéia de que o carnaval tem múltiplas faces; ao mesmo tempo textualiza, a partir da idéia de um texto original; intertextualiza, por atribuir variadas formas de interpretação dessa idéia original; contextualiza, por estar inserido no contexto social. Afirma, ainda, que “o carnaval aproxima, reúne e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, a sabedoria com a tolice, o bem ao mal e o sério ao cômico”. Essa série de combinações dá origem à categoria da profanação, que é formada pelos sacrilégios e indecências carnavalescas que se relacionam com a força produtora da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas (BAKHTIN, 1997, p. 123).

Sant’Anna (1997, p. 94) amplia a compreensão do conceito, ao definir a carnavalização como uma forma de estudar os textos literários e mesmo a cultura de um povo, procurando os efeitos cômicos e parodísticos que mostram como a comédia pode revelar alguns traços do inconsciente social.

Importa ressaltar que o termo carnaval não pode ser entendido, aqui, simplesmente como festa popular; é preciso desvincular-se da visão contemporânea de carnaval e entendê-lo como um momento ímpar, de diversão, de catarse, de riso e de caricatura, por meio do qual o pobre pode rir do rico, da autoridade e satirizar as mazelas sociais, podendo expressar, nesse momento, críticas à realidade cotidiana, pois,

[...] o princípio carnavalesco abole as hierarquias, nivela as classes sociais e cria outra vida, livre das regras e restrições convencionais. Durante o carnaval, tudo o que é marginalizado e excluído, o insano, o escandaloso, o aleatório se apropria do centro, numa explosão libertadora (STAM, 1992, p. 43).

O carnaval tem toda uma linguagem de símbolos concretos e sensíveis que exprimem uma projeção carnavalesca do mundo. Essa linguagem não pode

ser traduzida, mas, de certo modo, pode ser transposta para a literatura. Tal transposição denomina-se carnavalização da literatura.

Os ritos e os espetáculos carnavalescos ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter se constituído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida “ Essa segunda vida da cultura popular constrói-se como paródia da vida ordinária, como um mundo ao revés” (BAKHTIN, 1987, p. 5).

O mundo às avessas, criado pelos atos carnavalescos, é baseado na vida do instinto individual e deseja a igualdade entre os homens. O carnaval põe em relevo o desvirtuamento da cultura oficial através do contraste entre duas imagens que se constroem em uma só, tais como: a conjunção do sagrado com o profano, do alto com o baixo, do belo com o feio, do sublime com o vulgar, da sabedoria com a estupidez, da tragédia com a comédia, do nascimento com a morte, da afirmação com a negação. Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, da abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras, tabus (BAKHTIN, 1987, p. 8).

Alargando o palco da vida privada, de uma época delimitada, a carnavalização introduz um palco universal, comum a todos os homens. Na praça do carnaval, a distância entre os homens vê-se substituída por um contato livre e familiar. Seu paradigma é o mundo às avessas, que valida todos os travestimentos e inversões de roupas, palavras, atitudes, dando-se voz ao grotesco, ao obsceno, ao que Bakhtin chama de baixo corporal e material, em contraposição à cultura oficial. Na cosmovisão carnavalesca, existem três peculiaridades do sério-cômico, segundo afirmativa de Mikhail Bakhtin, as quais transformam esta visão:

1) O novo tratamento da realidade, o tratamento da lenda é crítico, sendo às vezes cínico-desmascarador; 2) variados gêneros e estilos e a mistura de todos os gêneros: a politonalidade é o forte, mistura do sublime e do vulgar, do sério e do cômico e 3) a presença de gêneros intercalados: “cartas, diálogos relatados, manuscritos encontrados, paródias dos gêneros elevados e citações recriadas em paródias” (2000, p. 109).

Assim, unem-se todas as manifestações, desaparecendo as hierarquias, entre o alto e o baixo. Ele observa que o dinamismo da linguagem e da cultura popular se integra a elementos eruditos, fazendo uma renovação na literatura.

O autor, que estudou detalhadamente a produção de Dostoievski, classifica essa variedade de desenvolvimento do romance de dialógica. Para isso, são determinantes dois gêneros do sério cômico, o diálogo socrático e a sátira menipéia.

A sátira menipéia foi assim denominada por causa do filósofo Menipo de Gadara, do século III a.C., que lhe fora clássica. Todos os seus escritos se perderam, conhecendo-se apenas algumas de suas obras, entre as quais uma Necromancia (Nekuia) em que Menipo teria parodiado o tema homérico da descida aos infernos. Segundo Diógenes Laércio, sua fonte biográfica tradicional, Menipo teria desenvolvido um tipo de sátira que desrespeitava as tradições literárias vigentes na época. No século I a.C., o escritor romano Marco Terêncio Varrão foi o primeiro a utilizar o termo para designar um gênero particular, intitulado sua obra *Saturae Menippeae*. Porém, este gênero é considerado uma decomposição do diálogo socrático e acredita-se que Antistheno, discípulo de Sócrates, tenha sido seu primeiro representante (NOGUEIRA, 2004, p. 88).

Conforme Nícea Helena de Almeida Nogueira (2004, p. 86-87), a sátira menipéia, preocupando-se mais com atitudes mentais do que com pessoas, aborda idéias abstratas e teorias, o que a difere do romance convencional na sua caracterização, que é estilizada ao invés de ser naturalística e os personagens são porta-vozes das idéias que eles representam. Frye (1973) explica a anatomia¹ de Burton, substituindo a terminologia por sátira menipéia, pois de acordo com sua explicação “essa *anatomia* começa a mesclar-se com o romance, produzindo vários híbridos em que os personagens são símbolos de idéias sociais.”

Frye (1973) ainda entende que a sátira menipéia “não se preocupa primeiramente com façanhas dos heróis, mas fia-se ao jogo da fantasia intelectual e no tipo de observação humana que produz a caricatura”.

Partindo dessa definição de sátira menipéia, resta apontar algumas características listadas na teoria baktiniana, pertinentes a este estudo: 1) a presença constante do elemento cômico, o qual Bakhtin chama a atenção para o fenômeno do riso reduzido a que falta expressão direta, deixando sua marca na estrutura da imagem e da palavra na qual é percebido; 2) a libertação das limitações históricas e, total liberdade de invenção filosófica e temática (tendo heróis históricos e lendários); 3) a fusão entre o diálogo filosófico, o simbolismo elevado, o fantástico aventuroso e, às vezes, o elemento místico-religioso, com

1. Northrop Frye (1973) em sua anatomia da crítica, o satírico da minipéia ao tratar de atitudes e temas intelectualizados mostra sua exuberância de forma igualmente intelectual, ao acumular uma massa enorme de erudição sobre seu tema ou ao soterrar seus alvos pedantes com uma avalanche de seu próprio jargão.

o naturalismo do submundo extremado e grosseiro; 4) a construção da narrativa centrada em três planos: terra, céu e inferno; 5) o fantástico experimental; 6) a infração às regras do bom-tom; 7) os contrastes agudos e oxímoros; 8) inclusão de elementos da utopia social; 9) o uso abundante de gêneros intercalados: novelas, cartas, discursos oratórios e simpósios, entre outros; 10) a preocupação com os problemas sócio-políticos contemporâneos, enfocados com mordacidade.

II – A carnavalização no *Auto da Compadecida*

É preciso esclarecer que as características da sátira, quando aplicadas à literatura moderna, designam muito mais a essência de um gênero do que especialmente cânones rígidos como na Antigüidade, entendendo ser perfeitamente aplicável ao **Auto da Compadecida**. Num primeiro momento, tem-se o riso como manifestações genéricas no campo do sério-cômico. Tal é a base do campo sério-cômico que abriga uma diversidade de manifestações como a sátira, a alegoria, a poesia bucólica, o mimo, a farsa, a comédia e muitos outros. Por isso, Bakhtin adotou a perspectiva do riso como fundamental para a definição de seu método crítico, resgatando o riso como força criadora de literatura e de suas formas expressivas (MACHADO, 1995, p. 180-181).

Segundo Irene Machado (1995, p. 181), a primeira particularidade do campo sério-cômico, é o tratamento dado à realidade. O enfoque privilegia temas da atualidade, inclusive do cotidiano. Pela primeira vez, a manifestação literária se constitui fora do universo das lendas, dos mitos e dos temas elevados, distantes no passado. Os heróis “falam e atuam na zona de um contato familiar com a atualidade inacabada” (BAKHTIN, 1981, p. 93). Os microcosmos sociais em que se movimentam as personagens do **Auto da Compadecida** caracterizam-se pelo exercício de privilégios manifestos sem sutilezas e admitidos como uma espécie de ordem natural das coisas. A personagem João Grillo, usando de esperteza, quando leva o cachorro do padeiro para benzer, sabendo que o padre não o atenderia, usa de astúcia e engana o padre dizendo que o animal era do Major.

João Grilo:

No dia que chegou o motor novo do Major Antônio Moraes,
o senhor não benzeu?

O Padre:

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

João Grilo:

É, Chicó, o padre tem razão. Quem vai ficar engraçado é ele e uma coisa é benzer o motor do Major Antônio Moraes e outra coisa é benzer o cachorro do Major Antônio Moraes (SUASSUNA, 2005, p. 22-23).

Não bastando, João Grilo engana também o Major Antônio Moraes no momento em que o Major vai à igreja pedir ao padre que benza seu filho que vai chegar. João Grillo, ao encontrá-lo e perceber que o padre iria falar-lhe da bênção do cachorro, pois, o vigário acreditava que benzeria o cachorro do Major e não o filho, diz a Antônio Moraes que “o padre está doido benze tudo” e chama “toda gente de cachorro”. Assim, o padre refere-se ao filho do Major como se ele fosse um cachorro, ofendendo, ridicularizando este e provocando o riso.

Padre:

Peço que desculpe um pobre padre que 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 um limite! (SUASSUNA, 2005, p. 32-33).

Essa passagem se dá na obra literária e na versão cinematográfica, sendo que na última, o episódio gira em torno de Rosinha que está adoentada e vem de Recife para a casa de seu pai, o Major, e deseja ser benta pelo padre.

Outra seqüência, também na versão cinematográfica, em que se constata a presença do elemento cômico, é quando Dora trai o marido com Chicó e ao mesmo tempo chega o Valentão. Dora se vê em apuros e esconde Chicó no armário, recebe o Valentão dizendo sempre os mesmos versos: “Gosto de homem que manda”. Neste momento, chega o marido, traído e enganado. Nesse meio confuso, Dora, para se ver livre daquela situação, dá uma faca para Valentão e manda que ele corra atrás de alguém (imaginário) gritando “eu te pego, cabra safado”. Assim, ele o faz. Nisso, Dora tira Chicó do armário e justifica para o marido traído que Valentão tinha jurado Chicó de morte. Para protegê-lo, o escondeu. O marido, mais uma vez, acredita na esposa e dá cobertura a Chicó.

Outra característica marcante da carnavalização é a libertação das limitações históricas e total liberdade de invenção filosófica e temática que se caracterizam pela fusão da liberdade com a criação, invenção e com a inversão dos valores. Isso pode ser destacado em cenas do julgamento, tanto na obra literária quanto na versão cinematográfica, quando as personagens Padre, Bispo, Padeiro, Dora e o Cangaceiro esperam em João Grilo a intervenção no momento em que serão julgados no céu.

João Grilo:
E difícil quer dizer sem jeito? Sem jeito! Sem jeito por quê?
Vocês são uns pamonhas... mais coragem. Quer ver dar um jeito nisso, Padre João?

Padre:
Quero João!

João Grilo:
E você, Senhor Bispo?

Bispo:
Eu também, João.

João Grilo:
Tudo precisando de João Grilo! Pois vou dar um jeito.

Encourado:
É isso que eu quero ver.

Manuel:
Com quem você vai se pegar, João? Com algum santo?

João Grilo:
O senhor não repare não, mas de besta eu só tenho a cara. Meu trunfo é maior do que qualquer santo.

Manuel:
Quem é?

João Grilo:
A mãe da justiça (SUASSUNA, 2005, p.142-143).

Outra seqüência, na versão cinematográfica, em que se percebe a liberdade de invenção é o momento em que João Grilo alerta Nossa Senhora que o Diabo faz confusão por menos.

João Grilo:
Um momento, um momento. Antes de respondermos, lembremos de dizer, em vez de agora e na hora de nossa morte, agora na hora de nossa morte, porque do jeito que nós estamos está tudo misturado.

A Compadecida:
Não precisava fazer a modificação João. Eu entenderia.

João Grilo:
É a senhora eu acredito que entendesse, mas aquele sujeito ali, com muito menos do que isso, faz uma confusão (Seqüência 6).

A fusão entre o diálogo filosófico, o simbolismo elevado, o fantástico aventureiro e o elemento místico-religioso pode ser percebida em passagens como: o encourado ridicularizando o padre e o bispo, por suas atitudes corruptas e pela discriminação à população pobre e servil.

Encourado:

Falso testemunho: citou levemente o Código Canônico, primeiro para condenar o ato do padre e contentar o ricoço Antônio Moraes, depois justificar o enterro. Velhacaria: esse bispo tinha fama de grande administrador, mas não passava de um político, apodrecido de sabedoria mundana (SUASSUNA, 2005, p. 128).

Na obra literária, também quando João Grilo usa de ironia com Nossa Senhora, no momento em que a Compadecida defende Dora tentando justificar as várias traições ao marido (Padeiro), nesta defesa livrando a adúltera do fogo do inferno.

A Compadecida:

Eu entendo tudo isso mais do que você pensa. Sei o que as mulheres passam no mundo, se bem que não tenha do que me queixar, porque meu marido era o que se pode chamar de um santo.

João Grilo:

Grande novidade! (SUASSUNA, 2005, p. 151).

Ainda, no julgamento, tanto na obra literária quanto na versão cinematográfica, Nossa Senhora justifica as ações de João Grilo e pede a Manuel (Cristo) que o deixe voltar à terra, observa-se o diálogo filosófico quando Manuel atende ao pedido da Compadecida, desde que João Grilo lhe faça uma pergunta que ele (Manuel) não saiba responder. E assim, João Grilo o faz e volta a terra.

João Grilo:

Pois na minha terra, quando a gente vê uma pessoa boa e que entende a Bíblia, vai ver é protestante. Bom, se o senhor não faz objeção, minha pergunta é esta. Em que dia vai acontecer sua ida ao mundo.

Manuel:

João, isso é um grande mistério. É claro que eu sei, mas ninguém entenderia nada, se eu explicasse. Nem posso explicar nada agora, porque você vai voltar e isso faz parte de minha vida íntima com meu Pai.

João Grilo:

Então deixa eu ir-me embora. Acredito que o senhor saiba, isso faz parte de sua vida íntima com o senhor seu Pai, mas o que o senhor disse foi que eu podia voltar se lhe fizesse uma pergunta a que o senhor não pudesse responder (SUASSUNA, 2005, p. 160).

A construção da narrativa centrada em três planos: terra, céu e inferno pode ser observada em seqüências do julgamento as quais se seguem. No plano terrestre, Chicó, desesperado ao ver o amigo desfalecido, faz uma promessa a Nossa Senhora em favor da vida de João Grilo, ou seja, para que ele não morresse, prometendo-lhe todo o dinheiro que havia conseguido com a história do enterro da cachorra. “Tem que eu, pensando que não tinha mais jeito fiz uma promessa a Nossa Senhora pra dar todo o dinheiro a Ela, se você escapasse!” (SUASSUNA, 2005, p. 169).

No plano celestial, João Grilo, figura típica nordestina, sabido, analfabeto e amarelo, mas de grande poder persuasivo, intervém nas decisões de Nossa Senhora (Virgem Maria), Manuel (Cristo) e do Encourado (o Diabo), por meio de sábias sugestões e artimanhas linguísticas.

João Grilo:

Um momento, senhor. Posso dar uma palavra?

[...]

Os cinco lugares do purgatório estão desocupados?

[...]

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 mais, para impressionar (SUASSUNA, 2005, p.154-156).

O fantástico experimental em que a observação é feita de um ângulo de visão diferente do comum, como por exemplo, de posição bastante alta, ficando as dimensões das pessoas bastante reduzidas. Esta característica fala de aquisição de habilidades incompatíveis aos seres humanos através da fantasia, é o que se percebe nas conversas de João Grilo com Chicó, a exemplo das passagens observadas tanto na versão cinematográfica, quanto na obra literária.

João Grilo, em meio a um suspiro, diz a Chicó:

João Grilo:

Tudo que é vivo morre! Está aí uma coisa que eu não sabia! Bonito, Chicó, onde foi que você ouviu isso! De sua cabeça é que não saiu que eu sei!

Chicó:

Saiu mesmo não, João. Isso eu ouvi um padre dizer uma vez. Foi no dia em que meu pirarucu morreu

João Grilo:

Seu pirarucu?

Chicó:

Meu, é um modo de dizer, porque, pra falar a verdade, acho que eu é que era dele. Nunca lhe contei isso não?

João Grilo:

Não, já ouvi falar de homem que tem peixe, mas de peixe que tem homem, é a primeira vez (SUASSUNA, 2005, p. 42-43).

Em resposta ao questionamento de João Grilo de como foi que ele conseguiu o cavalo, Chicó diz

Foi uma velha que me vendeu barato, porque ia se mudar, mas recomendou todo o cuidado, porque o cavalo era bento. E só podia ser mesmo, porque cavalo como aquele eu nunca tinha visto. Uma vez corremos atrás de uma garrota, das seis da manhã até as seis da tarde, sem parar nem um momento, eu a cavalo, ela à pé. Fui derrubar a novilha já de noitinha, mas quando acabei o serviço e enchocalhei a rês, olhei ao redor e não conhecia o lugar em que estávamos. Tomei uma vereda que havia assim e sai tangendo o boi... (SUASSUNA, 2005, p. 19).

O fantástico experimental é tão marcante que o próprio João Grilo diz a Chicó que está ficando farto de suas histórias esquisitas e, ainda, quando lhe é pedido explicação, este vem com o refrão “Não sei, só sei que foi assim”.

A infração às regras do bom-tom. Segundo Bakhtin, a palavra inapropriada – inapropriada por sua franqueza cínica ou pelo desmascaramento profanador do sagrado ou pela violação da etiqueta, o que ocorre em passagens como em que o padre (na versão cinematográfica) e o sacristão (obra literária) aceitam benzer o cachorro ao saber que ele deixara um testamento para a Igreja, conforme artimanhas de Chicó.

Sacristão:

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

João Grilo:

Foi passado em cartório, é coisa garantida. Isto é, era coisa garantida, porque agora o padre vai deixar os urubus comerem o cachorrinho e, se o testamento for cumprido nessas condições, nem meu patrão nem minha patroa estão livres de serem perseguidos pela alma.

Sacristão:

Que é isso, que é isso? Não há motivo para essas lamentações. Deixem tudo comigo (SUASSUNA, 2005, p. 48-49).

Ainda, infração às regras do bom-tom quando o bispo, ao saber do testamento do cachorro, aceita que o padre tenha feito o enterro do animal em latim, ignorando até mesmo o Código Canônico, artigo 1627, parágrafo único, letra k, como ele próprio dissera ao padre.

Padre:

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 diocese.

Bispo:

É por isso que eu vivo dizendo que os animais também são criaturas de Deus. Que animal inteligente! Que sentimento nobre! (SUASSUNA, 2005, p. 69).

Ilustra também essa característica de sátira menipéica a passagem em que João Grilo diz a Manuel (Cristo) que ele deveria dizer graças a mim para causar inveja ao diabo e não graças a Deus.

João Grilo:

Eu, se fosse o senhor, nunca diria “Graças a Deus”!

Manuel:

Por quê? É uma coisa que todo mundo diz João!

João Grilo:
O senhor não é Deus?

Manuel:
Sou.

João Grilo:
Pois eu, se fosse Deus, só diria “Graças a Mim”.

Manuel:
Pra que João?

João Grilo:
Pra fazer inveja ao diabo (SUASSUNA, 2005, p. 141).

Os contrastes agudos e oxímoros que conjugam temas antitéticos pode-se ver quando na passagem (seja na versão cinematográfica, seja na obra literária) em que João Grilo engana Severino (o rei do cangaço), dizendo-lhe que a gaita teria o poder de ressuscitá-lo e que esta seria a oportunidade de ele ver o Padrinho Padre Cícero. Severino acredita e ordena ao capitão, seu subordinado, que atire. O capitão assim o faz e o desfecho é a morte de Severino. Destaca-se, aí, a sabedoria e esperteza de João Grilo contra a ignorância do rei do cangaço.

João Grilo:
Seu cabra lhe dá um tiro de rifle, você vai visitá-lo (Padrinho Padre Cícero). Então eu toco na gaita e você volta.

Severino:
E se você não tocar?

João Grilo:
Não está vendo que eu não faço uma miséria dessa? Garanto que toco.
[...]

Severino:
Atire, cabra frouxo. Eu não estou mandando (SUASSUNA, 2005, p. 108).

Neste momento, o cangaceiro (jagunço do rei do cangaço) ergue o rifle e atira. Morre, então, Severino, figura lendária do cangaço. Mais tarde, em outra passagem, pode-se ver outro exemplo, quando João Grilo, na cena do julgamento, ao invocar a misericórdia de Nossa Senhora, ilustra “o perto e o longe”, pois a personagem (João Grilo) entende que Nossa Senhora está mais próxima da gente do que Deus.

João Grilo:

Não é o que eu digo Senhor? A distância entre nós e o senhor é muito grande. Não é por nada não, mas sua mãe é gente como eu, só que gente muito boa, enquanto eu não valho nada. Mas com toda desgraça, acho que sou menos ruim do que o sacristão (SUASSUNA, 2005, p. 148).

Pode-se destacar, ainda, outra característica da sátira, a inclusão de elementos da utopia social como se vê na obra literária, no casamento de Dora com o Padeiro, e na adaptação cinematográfica, como no casamento de Chicó e Rosinha.

Mulher (Dora):

Porque era maltratada por ele. Logo no começo de nosso casamento, começou a me enganar. A senhora não sabe o que eu passei, porque nunca foi moça pobre casada com homem rico, como eu. Amor com amor se paga (SUASSUNA, 2005, p. 151).

No filme, Rosinha é filha de fazendeiro rico, político influente e dominador, se deixa levar pelas mazelas de João Grilo, fazendo Chicó, pobre coitado, se passar por, além de proprietário de várias fazendas, advogado da capital. Com tantos elementos ricos, claros (ilusão) e ocultos (utopia), enche os olhos do pai de Rosinha, o qual consente no casamento imediatamente.

Existe também a fusão de discurso – em prosa e verso –, outra característica da sátira menipéica. Um dos exemplos que se pode mostrar como ilustração é o momento em que João Grilo canta do lado de fora da igreja enquanto o padre (no interior da igreja) tenta explicar ao Major da confusão armada por João Grilo.

João Grilo (cantando fora)

Lampião, grande cangaceiro
pensava que nunca morria:

Morreu à boca da noite,
Maria Bonita ao romper do dia (SUASSUNA, 2005, p. 63).

Observa-se esta característica também na seqüência do julgamento (obra literária e versão cinematográfica) quando João Grilo invoca Nossa Senhora para ajudá-los.

João Grilo:
Ah isso é comigo. Vou fazer um chamado especial, em verso. Garanto que ela (Nossa Senhora) vem, querem ver?
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 (SUASSUNA, 2005, p. 144).

E, também, na passagem em que o palhaço (na obra literária), ao encerrar o espetáculo, recita um verso com que acaba um dos romances populares em que se baseou o **Auto da Compadecida**.

Meu verso acabou-se agora,
Minha história verdadeira.
Toda vez que eu canto ele,
Vêm dez mil-réis pra a algibeira.
Hoje estou dando por cinco.
Talvez não ache quem queira' (SUASSUNA, 2005, p. 173).

Destaca-se também a preocupação com os problemas sócio-políticos contemporâneos enfocados com mordacidade a exemplo das passagens a seguir. Na seqüência do julgamento, Nossa Senhora comenta a situação em que vivia João Grilo "João foi um homem 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." E, ao mesmo tempo, Manuel (Deus) olhava a situação de Severino, justificando seus atos e sua crueldade com o povo do sertão nordestino, pois sua família tinha sido assassinada pela milícia nordestina,

com requintes de crueldade (o poder do Estado aniquila a miséria, representada pela família de Severino). Severino, então criança, presenciou toda aquela insanidade e jurou vingança. Por isso, considerando seu abandono, sua revolta, sua determinação, Manuel (Deus) concede ao mais cruel dos cangaceiros a absolvição.

Após essa interferência de Manuel no julgamento de João Grilo, Nossa Senhora, a Mãe de Deus, retoma sua fala e absolve João Grilo. Embora trapaceiro, mentiroso e enganador, era um pobre diabo, com alma clara e pura e, não diferente dos demais conterrâneos (os nordestinos), passou sede e fome pelo agreste, sem nunca ter perdido a ternura, a preocupação com os mais pobres – mais do que ele, só os miseráveis –, buscava solução para todos os problemas sociais da sua região, mesmo sabendo que o poder sempre vencia. Dividia o que lhe era pouco com outros. Era sempre feliz, risonho, tímido, astuto, inteligente e oportunista, rápido de raciocínio, conseguia levar sua importância às portas do poder, que nesta obra de Suassuna, foi representado pela Igreja, que fazia discriminação entre os ricos e pobres, de maneira clara e óbvia, e pelo Major Antônio Moraes, que igualmente lhe importava quem tinha e representava mais.

A obra literária em estudo é rica em aspectos carnavalizados. Pode-se perceber isso logo na abertura do espetáculo que é feita pelo palhaço o qual é o representante do **Auto da Compadecida**, cabendo-lhe julgar a atitude das personagens, chamadas de canalhas, entre os quais um padre e um bispo.

Auto da compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade. A intervenção de Nossa Senhora no momento propício, para o triunfo da misericórdia. Auto da Compadecida (SUASSUNA, 2005, p. 15).

É ele também que apresenta a Compadecida e Manuel

A mulher que vai fazer o papel desta excelsa Senhora declara-se indigna de tão alto mister.

O ator que vai representar Manuel, isto é, Nosso Senhor Jesus Cristo, declara-se também indigno de tão alto papel, mas não vem agora, porque sua aparição constituirá um grande efeito teatral e o público seria privado desse elemento surpresa (SUASSUNA, 2005, p. 16).

E ainda na abertura do espetáculo

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. 16).

Encerra o espetáculo, também o palhaço declamando um verso popular,

A história da compadecida termina aqui. Para encerrá-la, nada melhor do que o verso com que acaba um dos romances populares em que ela se baseou “Meu verso acabou-se agora / minha história verdadeira / toda vez que eu canto ele, vêm dez mil da algibeira / hoje estou dando por cinco / talvez não ache quem queira” e se não há quem queira pagar, peço pelo menos uma recompensa que não custa nada e é sempre eficiente: seu aplauso (2005, p. 173).

É perceptível a importância do Palhaço na peça. Ele se anuncia e anuncia as demais vozes. A partir desta personagem, a peça se desenvolve. Sua voz é o fio condutor junto às demais vozes, interage com a platéia e com quem há relação de cumplicidade. A presença dessa figura talvez seja a primeira característica menipéica, visto que, literariamente, a sátira originou-se com escritores que preferiram viver escarnecidos para poder ridicularizar e cobrir de desprezo às normas que detestavam, assumindo, assim, uma posição de palhaço lutando, entretanto, por um fim elevado adquirindo seu discurso uma tensão fundamental.

A carnavalização pode ser vista também na linguagem coloquial, com regionalismos, reforçando a veia de comicidade intrínseca à obra. A característica predominante das personagens é o traço cômico, por meio dela, os equívocos são visíveis nos quais aparecem claramente os grandes temas medievais: o da intervenção do maravilhoso no cotidiano através da materialização de entidades transcendentais e do milagre, e o da chegada da morte.

Nas longas seqüências iniciais da obra literária **Auto da Compadecida**, são retratadas em detalhes as idiossincrasias, qualidades morais, sentimentos e

respostas às injunções do cotidiano de cada uma das personagens: o pobre esperto e atrapalhado, a mulher adúltera, o marido avarento, o padre pusilânime, o bispo político, o sacristão cúpido, o cangaceiro implacável têm os significados plenos de suas identidades substancializadas no momento do julgamento final. Os embates anteriores à morte surgiam em função das vicissitudes estruturais, existenciais ou políticas das personagens; eram expressos pelas máscaras da inocência, da dissimulação, do exercício do poder, da ignorância ou da manipulação. Finados, as máscaras se desintegram diante da percepção essencial de cada indivíduo perpetrada por Deus, pela Compadecida e pelo Diabo. A própria Compadecida reduz os comportamentos apresentados em vida por cada suplicante a manifestações de medo, ao que o bispo retruca ser medo da morte. João Grilo é certamente a personagem mais marcante da obra de Suassuna. Suas características são claramente demonstradas tanto na literatura, quanto na versão cinematográfica, tornando-se trama, um sujeito híbrido, multifacetado; alegre, feliz, triste, dramático e cômico, audaz, perspicaz, leve, razoável e sensato, penetrante; dominador de uma cultura regional, retratando com clareza a literatura de Cordel. Com seu parceiro Chicó, traz à tona, toda a cultura e singeleza de um povo, que vive e sobrevive pela fé inabalável, pela busca de um mundo melhor, mesmo mergulhado no abandono e na miséria.

III – Considerações finais

O texto **Auto da Compadecida** é uma sátira social, uma crítica à Igreja, cujos representantes subvertem a ordem perante o poderio dos coronéis. Nele, podem-se identificar elementos da nossa sociedade brasileira, tais como linguagem, hábitos, costumes; um brasileiro engraçado, satírico, engenhoso, capaz de driblar as mazelas sociais e sobreviver a todos os percalços impostos pela vida.

Assim, a obra é rica em aspectos carnavalizados que podem ser vistos nos microcosmos sociais em que se movimentam as personagens, caracterizados pelos exercícios de privilégios manifestos sem sutilezas e admitidos como uma ordem natural das coisas, exemplo disso, é o major Antônio Moraes; na fusão entre o diálogo filosófico, o simbolismo elevado, o fantástico aventureiro e o elemento místico-religioso presentes em passagens em que o Encourado ridiculariza o bispo e o padre por suas atitudes corruptas e pela discriminação à população pobre e servil. Cabe destaque a presença do fantástico experimental tão bem ilustrada nas conversas entre João Grilo e Chicó quando este, às vezes, fogia do mundo real e viajava em suas fantasias.

Ressalta-se ainda a presença do elemento cômico, a liberdade de invenção e inversão de valores aqui bem representados pela personagem João Grilo, em

suas intervenções na cena do julgamento e em suas artimanhas para se defender do poderio vigente. E, ainda, a infração às regras do bom-tom destacadas pelo padre, sacristão e bispo que infringem as leis da igreja por interesses financeiros.

Desta feita, Ariano Suassuna veste-se de humor e ironia e, na singular função da arte, satiriza a sociedade moderna desvelando suas mazelas.

Referências

ARRAES, Guell. **O auto da compadecida**. São Paulo: Globo Filmes, 2000.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

MACHADO, Irene A. O romance na tradição do riso. In: **O romance e a voz: a prosaica dialógica de Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. **Laurence Sterne e Machado de Assis: a tradição da sátira menipéica**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2004.

SANTANA, Afonso Romano. **Paródia, paráfrase e cia**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1997.

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