



Universidade de Brasília
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura – Mestrado

A MENTIRA E O RISO NA OBRA *AUTO DA COMPADECIDA*, DE ARIANO SUASSUNA

Michelle Barbosa Horovits

Orientador: Prof. Dr. Henryk Siewierski

Brasília – DF
2013



Universidade de Brasília
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura – Mestrado

A MENTIRA E O RISO NA OBRA *AUTO DA COMPADECIDA*, DE ARIANO SUASSUNA

Michelle Barbosa Horovits

Orientador: Prof. Dr. Henryk Siewierski

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) da Universidade de Brasília (UnB), como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre.

Brasília – DF
2013

FICHA CATALOGRÁFICA

Horovits, Michelle.

A mentira e o riso no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna/
Michelle Horovits, - Brasília, 2013-02-16.

Orientação: Prof. Dr. Henryk Siewierski

Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília – UnB, Programa
de Pós-Graduação em Literatura, 2013.

Inclui bibliografia.



Universidade de Brasília

A mentira e o riso no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna

Michelle Barbosa Horovits

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) da Universidade de Brasília (UnB), como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre.

Aprovado em ___/___/___

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Henryk Siewierski
UnB - TEL

Prof. Dr. Gustavo de Castro
UnB – Faculdade de Comunicação

Profa. Dra. Rita de Cassia Pereira dos Santos
UnB - TEL

DEDICATÓRIA

Ao meu pai, mãe e irmão,

ao Cauê Brandão

e à Helena dos Santos, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus.

Aos meus pais Michel e Sônia e ao meu irmão Matheus pelo apoio amoroso e constante.

Ao meu companheiro Cauê Brandão, por aguentar todas as crises.

Ao Professor Doutor Henryk Siewierski, por sua paciência e orientação.

À Professora Doutora Ivany Neiva, que me trouxe para o fantástico mundo da cultura popular, pois sem esse começo eu não estaria aqui no meio. Com todo o carinho, para ela, que conhece meus passos de tartaruga juvenil e que emprestou sua leveza para o mundo.

Ao Alex Silveira, que me levou pela primeira vez a Buritis de Minas, onde esse projeto nasceu.

À Yokohare Teles, pela imensa sabedoria, amizade e troca de experiências. Para ela que conheceu o sertão ao meu lado e se deslumbrou com tudo aquilo, assim como eu.

Agradeço à Fabíula Ramalho pelo apoio e atenção e aos professores Augusto Rodrigues e Luciana Hartmann pela inspiração.

RESUMO

O presente trabalho é um estudo sobre a peça teatral *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, e a presença da mentira e do riso na obra. A análise dá especial atenção ao impacto da mentira na narrativa, o porquê da mentira ser contada e as consequências de seu uso. Para desenvolvermos essa análise, partimos da definição da mentira e da importância de seu uso na literatura e no teatro. Em seguida, analisamos o riso por meio da apresentação de um pequeno trecho de sua história dentro da literatura, e a mentira como geradora do riso dentro da peça. Investigamos a construção dos personagens de Ariano Suassuna, que se inspirou na cultura popular para recriar personagens populares, como os pícaros medievais que estão cercados por um mundo de mentiras, sátira e riso. Dessa forma, a mentira na obra é analisada de forma simples e classificada em “mentiras participativas” e “mentiras de malandro”. A classificação não é taxativa; somente foi usada para melhorar o entendimento do estudo. A tentativa é classificar cada mentira contada na peça, buscando causa, contexto e consequência a fim de compreender melhor todo o contexto em que ela foi contada e o material usado pelos contadores de história. Por último, mostramos a influência do sertão na mentira, o sertão como um dos catalisadores dessas histórias e como um ambiente propício para esse rico caldo de histórias e contadores. Dessa maneira, na peça *Auto da Compadecida*, toda mentira tem um motivo e, além disso, é uma ferramenta fértil de criação do riso e para os contadores de história que se valem dela para dentro de um amplo universo de possibilidades garantir uma boa história.

Palavras-chave: Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida*, mentira, riso, teatro brasileiro, sertão.

ABSTRACT

The present work investigates the play *Auto Compadecida* by Ariano Suassuna, and the presence of lies and laughter at his work. The analysis focus on the impact of the narrative lies and why the lie is told and the consequences of its use. To develop this research, we start from the definition of lying and the importance of its use in the literature. Then, we analyze the laughter by presenting a snippet of its story in literature, and the lie as a generator of the laughter inside the play. We investigate the construction Ariano Suassuna's characters, which was inspired by the popular culture to mend their creations, such as the medieval rogues, surrounded by a world of lies, satire and laughter. Consequently, the lie in the work is analyzed in a simply way and classified between "participatory lies" and "trickster lies". The classification is not exhaustive; it was only been used to improve understanding of the study. The attempt is to classify each lie told in the play, seeking causes, context and consequences in order to better understand the entire context in which it was counted and material used by storytellers. Finally, we show the influence of the backwoods in the lie, the backwoods as one of the catalysts of these stories and as an environment conducive to this rich broth stories and accountants. The work also aims to show the backwoods environment as a Major influence on the characters and the lies told. Thus, in the *Auto da Compadecida*, every lie has a reason and, in addition, also is a fertile breeding tool of laughter and for the storytellers who use it into a broad universe of possibilities to ensure a good story.

Key words: Ariano Suassuna, Auto da Compadecida, lying, laugh, brazilian plays, backwoods.

SUMÁRIO

PRÓLOGO	1
INTRODUÇÃO.....	5
1. “ME ENGANA QUE EU GOSTO”	7
2. “ RIR É O MELHOR REMÉDIO”.....	15
3. “QUEM CONTA UM CONTO, AUMENTA UM PONTO”	20
4. A INTRICADA ARTE DE MENTIR.....	27
4.1. Mentiras participativas.....	31
4.2. Mentiras de malandro.....	37
5. TERRA DE MENTIRAS DOCES E VERDADES SOMBRIAS.....	49
6. O TEATRO DE SUASSUNA	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	60

PRÓLOGO

Desculpem-me caros membros da banca por começar meu trabalho com um prólogo, mas acredito que uma prévia explicação se faz necessária para criar todo um contexto em volta desse assunto e para que entendam como ele está ligado à grande parte do que eu sou. Este trabalho é uma tentativa de entender o contexto em que o contador de histórias está inserido e sua heroica missão de contar uma história.

A mentira sempre esteve atrelada à minha vida; não entendam de forma pejorativa, pois é como dizem: “há mentiras que vêm para o bem”. Essas mentiras cresceram comigo e balizam grande parte do meu mundo “real” e dos meus princípios morais.

Essas histórias contadas de tempos imemoriais se espalham pelo mundo, cobrem nossos olhos com sua fina membrana e seu aspecto lúdico fica gravado na memória. Deste período, descobri o heroísmo de meu pai e sua identidade secreta como *cowboy*. Minha querida avó Sebastiana coa até hoje o café mineiro salpicado de histórias sobre um sertão visto somente aos olhos dela, de bonecas de sabugo de milho, lobisomens, curupiras, panelas que se mexem sozinhas, botijas de ouro, bichos mágicos, plantas milagrosas, ruas tortuosas e de pedra e homens bruxos que curam dor de dente com a mão. Ela é a responsável por me contar sobre um bisavô que descende de Merlin e sobreviveu a uma emboscada de seus inimigos por conhecer o dom de como se transformar em moita. Pois é, venho de uma linhagem de heróis e mágicos. Comparo meu querido bisavô a um Houdini, que tinha as artimanhas de escapar de qualquer problema. Não aprendi a virar moita, mas um dia descobro mais sobre isso.

Essas histórias não se esquecem, elas se misturam ao que você é, ao que você vira e desvira com o tempo. Esse sertão com meninos perdidos que passam a conhecer um sapato somente aos 12 anos, sertão de comidas estranhas e gostosas, de terra vermelha, ele é meu. Aquele era o meu oriente, e minhas avós, as Sherazades. Dona Helena era minha outra avó, vinha de um sertão perigoso, terras de piratas, fábrica de linhas, terra de assassinos e gigantes, de rios que secavam com mandiga e ressurgiam com milagres. Aquele sertão alagoano era duro, ela o amava, sabia lidar com o jardim botânico do mundo inteiro, conhecia todos os segredos para lidar com as flores e as folhas. Ela falava com cascas de árvore, fazia arroz na beira do rio, sabia quando ia chover, fazia

fogueira, era forte, contava histórias terríveis de Lampião: “certa vez ele jogou um bebê de colo para o alto e atirou em frente à mãe” (a fantasia e a realidade também carregam um lado assustador).

Dona Helena foi talhada nessa terra, nunca achei que ela morreria, era indestrutível, foi moldada pela lida diária com o mundo. Ela me contava histórias de um avô que fez um homem de lata. Ela dizia que ele falava com gatinhos, andava descalço para saber o caminho de volta para casa, emendava sessões de cinema e comia salada com a mão. Vendia mapas e histórias, formava desenhos com a fumaça do cigarro e conhecia um mundo pra lá de longe. Vovô foi caixeiro viajante antes de se estabelecer em Brasília, viu tanta coisa. Era um bom mentiroso, bom jogador de cartas e bom vendedor. Ele sabia contar, contava de tudo, o que via e o que não via; Jacob tinha tantas histórias na cabeça que o mundo perdeu um poço quando ele se foi.

E tinha o Engenho Velho, essa era a Terra do Nunca, cresci passando férias por lá. A terra era vermelha, o povo da roça fazia cosquinha nela o dia todo com a enxada, afofava o mundaréu de terra vermelha e falava com as vacas. Tinha o Jango que protegia a fazenda e passava o dia deitado, afastando as moscas do focinho. Ficávamos na represa em cima de uma boia feita de roda de caminhão ou correndo pelo milharal nos cortando. Nós pegávamos piolho, tínhamos medo de cobra e morcego. Eu via meu tio enterrando garrafas de pinga, imaginando que ele escondia um tesouro. Minha tia contava que seu doce de figo era o melhor da redondeza porque ela o fazia rezando. Nesse lugar tinha os violeiros contando histórias de meninos que ficavam em porteiras, histórias tristes, de gente que estava longe de casa tocando os bois, de homens que perderam suas mulheres, de andorinhas que eram como gente. Tinha os catireiros que pulavam e sapateavam para divertir o povo temente e penitente, com seus passos ritmados, que passavam para o lundu e para a curraleira. No caminho para o Engenho, os postes eram marcados por imagens de pombas vermelhas. Era o caminho da Festa do Divino Espírito Santo.

A pomba do Divino estava em tudo: na bandeira, na reza, na oração, até na capa do *Auto da Compadecida* tem uma. É um sinal de proteção, traz coisa boa, dizia minha vó. Via gente cumprindo promessa de joelhos por cima das pedrinhas de rua de terra, tinha comida fumegando e saindo das panelas do fogão a lenha vermelho (tinha de monte), um porco inteiro na brasa, tudo para receber o povo da folia que vinha posar na fazenda. Tinha as histórias de milagres, gente que andava quilômetros com os joelhos no chão e ressuscitava.

Em Buritis, quando tinha procissão, todo mundo carregava uma velinha e saía rezando pela cidade, dava para ficar em cima da escadaria vendo as luzinhas, lumiando o rostinho de uma multidão, parecia um tanto de estrelinhas sopradas no chão. Lá tem a Folia de Reis mais bonita que eu já vi. Tem o Rosa que era o guia dos foliões e sabia todas as músicas de cor. Deus levou o Rosa para perto dele. Lembro de cada detalhe daqueles dias de sertão. De um Urucua bravo, com água lambendo as beíças do rio, e, enquanto a noite não caía, as barraquinhas da feira na frente da antiga igreja formando uma fileira.

O sertão é assim, tão bonito de ver, dói pensar, dói estar longe, é um tanto de coisa que fica difícil explicar, mas cabe no peito da gente e reverbera como berrante para chamar os bois. Nunca consegui soprar aquilo, quando o tio tocava, todos os bichos vinham. Mas ele me deixava gritar “Eêêê BOI”, “EeeeÊÊÊ”. E isso ficou comigo, tudo misturado, as verdades com as mentiras, tudinho no mesmo caldo. Ariano entende, ele me apresentou um sertão parecido para eu poder ler sempre e matar saudade, ele escutou as histórias do sertão, entende a ligação com aquela terra.

Sim, tenho meu mundo cor de rosa, com unicórnios, monstros, Polyanas, bonecas de pano que falam, gatos dançantes, santos que andam na rua, gente normal que voa no céu, onde o amor é único e dura para sempre, onde as pessoas morrem, mas voltam, para não ficar longe de você, onde amuletos têm poder e cachorros vão para o céu. Aprendi a viver com essas histórias.

Em algum momento, acredito que essas mentiras contadas diariamente redefinam o mundo, fazem as pequenas peças que formam o Universo se aquietarem no lugar delas. Cada pedacinho delas está no lugar certo agora, pois as histórias estão por aí, e o universo vive certa caótica tranquilidade por isso. São minhas gambiarras metafísicas que tento explicar para vocês, talvez não dê certo, mas quem sabe?

Ao decorrer dessas páginas, existe a tentativa vã de entender como um contador conta sua história. Estou me sentando no ombro de gigantes, e falo sério, João ficou amigo de um deles e me emprestou para dar uma volta por aí! Não sou boa acadêmica, confesso, vivo nos meus livros de aventura atrás dos meus demônios do mar, o que me atormenta de noite. Percorri todo esse caminho para tentar domar minhas palavras, esse trabalho foi só uma desculpa para ler minhas histórias, tentar contar algumas que escutei das minhas avós e arriscar descobrir seus segredos.

Fiz grande parte desse trabalho em meio ao sertão do Rio Grande do Norte, a quem devo tanto. O que senti por lá infelizmente não sei contar em palavras; como disse, não sou uma boa contadora de histórias, mas quem sabe um dia tudo isso que vive entalado em mim resolva sair? E

agradeço à academia por me ajudar a tentar desentalar. Ainda não saiu, mas um dia vai, vou continuar tentando, vou continuar ouvindo histórias e estudando para descobrir como os bons contadores fazem isso. Mal sabem eles como são importantes para mim, como ajudaram uma pequena menina, que adorava ficar com seu baldinho vermelho e camiseta do pateta dentro da bica do Engenho Velho, a construir um mundo inteiro dentro dela.

E se me perguntarem ao final de uma história real e de uma mentira no que eu prefiro acreditar, vou responder que prefiro a mentira. Eu, que vivo em busca de fatos e contando histórias reais, digo que estou mais do que cansada disso. São caminhos que a gente segue e escolhe seguir.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende analisar o uso da mentira e do riso e discernir suas dimensões na peça teatral *Auto da Compadecida*, do escritor e dramaturgo paraibano Ariano Suassuna. O riso e a mentira estão ligados ao nosso dia a dia e espero poder afirmar que “todo mundo ri” e que de vez em quando “todo mundo mente”. Esse riso e algumas mentiras nos protegem da aspereza do mundo, recriam a realidade, são uma forma única de enfeitar a língua e interpretar o que nos cerca, o que é parte sofisticada e intrigante da literatura.

A mentira e o riso podem em muitas ocasiões estar interligados. No primeiro capítulo, utilizo a expressão popular “Me engana que eu gosto”, porque no fundo todo mundo deve gostar, pois o ditado está por aí, vive na boca do povo. Esse ditado serve para ilustrar “o acordo” entre autor e leitor logo que a peça começa. Suassuna incorpora um palhaço na peça e divide o mundo da ficção e da realidade com o toque de um clarim. Dessa forma o leitor sabe diferenciar os dois mundos e continua a leitura por escolher a fantasia. O leitor escuta o som do clarim e passa pelo portal. Ao passar, é acertado em cheio pela história, tem seu momento de “mentiras”, onde “é enganado”, onde vive algo irreal. Esse capítulo apresenta um panorama geral sobre a história da mentira, seus significados sociológicos e filosóficos e exemplos de seu uso na literatura, para que se possa explorar os usos estratégicos que o autor faz da narrativa para a interação social.

O segundo capítulo, intitulado “Rir é o melhor remédio”, também é uma expressão popular. O texto apresenta um cenário da história do riso com base nos estudos do teórico russo Mikhail Bakhtin sobre a presença da cultura popular medieval e do Renascimento na obra *Gargantua e Pantagruel*, de Rabelais.

No quarto capítulo, “Quem conta um conto aumenta um ponto”, o texto demonstra como uma história que é contada muitas vezes pode perder sua veracidade. É como a brincadeira popular chamada “telefone sem fio”, onde as crianças passam de uma para outra a mensagem inicial dada por quem estava no começo da fila e depois verificam no final da fila o que mudou e o que foi dito. Nesse capítulo analisamos o hibridismo da obra e as várias influências que ajudaram Suassuna a escrever o *Auto da Compadecida*, dando atenção especial à influência do cordel na obra e à percepção que o autor tem do mundo. Tentamos desvendar como Suassuna passa a mensagem para frente, acrescentando sempre um ponto.

No quinto capítulo é feita a análise e interpretação das mentiras na obra. Foi realizada uma classificação apenas para melhor visualização e esquematização do trabalho, sem o interesse de que essa estrutura seja taxativa. Também foram analisados aspectos sociais, históricos e linguísticos da mentira na peça teatral. O sexto capítulo tem como fim explicar a questão geográfica e como o meio em que os sertanejos vivem influencia suas histórias. O sétimo capítulo trata da mentira no teatro e da importância do Teatro Armorial.

O que permeia todos esses capítulos é o aspecto lúdico da obra, pois um dos elementos de criação do riso e da mentira é a fantasia; foi a fantasia que inspirou personagens como Ulisses, Sherazade, Riobaldo, Chicó e João Grilo. Os contadores de histórias olham de frente todos os perigos que aparecem, são criadores de um mundo sem fim que explode em emoções e sensações. São somente palavras ditas e unidas que podem acabar com revoluções, criar super-homens e mudar o mundo e o homem. Histórias que são donas do tempo e ultrapassam seus próprios signos.

De forma geral, analisaremos a estrutura da performance que Bauman¹ desenvolveu e que passa pela análise da identidade e dos papéis dos personagens, interpretando os significados empregados na performance – a mentira e o riso, signos de maior destaque na obra –, além de observar as normas sociais de interação e a sequência de ações que fazem o cenário do evento.

¹ BAUMAN, Richard. *Story, performance and event: contextual studies of oral narrative*. Cambridge University Press, 1986, p.5.

1. “ME ENGANA QUE EU GOSTO”

O que acabei de escrever é falso. Verdadeiro. Nem verdadeiro nem falso, como tudo que se escreve sobre os loucos, sobre os homens.

Sartre

De acordo com Richard Bauman, a verdade e a crença podem variar e estar sujeitas a negociações, dependendo da comunidade em que a história está sendo contada. Ele ainda acredita que “são necessárias investigações etnográficas de como a verdade e a mentira operam como critérios de contar histórias localmente relevantes dentro de contextos institucionais e situacionais em determinadas sociedades”.²

Suassuna apresenta a peça por meio dos contadores de história Chicó, João Grilo e o palhaço. O próprio Suassuna admite:

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.³

Muitos contadores se utilizam da mentira e do exagero para garantir o sucesso de suas histórias. Uma prova disso é uma canção vinda de Crato, município do interior do Ceará, chamada “ABC dos macacos”, citada no livro *Cancioneiro do Norte*. A história é baseada em um fazendeiro que fez um roçado de milho, porém um bando de macacos acabou com toda a plantação, deixando tudo quebrado. A história já começa com o contador, explicando como a história que se segue vai ser notável e até inacreditável: “Agora eu quero contar. Uma história bem notável, um sucesso

² Ibid., p. 12, tradução minha.

³ SUASSUNA, Ariano. *A Compadecida e o romancero nordestino*. In: SZESZ, Christiane Marques. *Uma história intelectual de Ariano Suassuna: leituras e apropriações*. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília, 2007, p. 30.

admirável. Que custa se acreditar. Todos podem confirmar que comigo se passou”.⁴ Muitos cantadores promovem desafios, é como uma aposta na qual vale tudo para vencer e fazer a melhor rima.

Sócrates propõe para Adeimantos em *A República* que existem dois tipos de história, uma verdadeira e outra falsa⁵. A afirmação tem o propósito de explorar o lugar da literatura e o verdadeiro valor da narrativa. Quando não conseguimos encontrar a solução de um problema, inventamos uma, encontramos saídas mágicas, contamos uma mentira, uma parábola, uma fábula. A mentira surge de uma necessidade criativa.

Muitos romanceros lançam a mentira sem saber se vai funcionar ou não, e se utilizam da estratégia, ou como Clark observa: “Quando executamos uma ação, prevemos e até pretendemos muitas de suas consequências, mas algumas outras consequências apenas emergem. Ou seja, as ações têm dois produtos principais: produtos previstos e produtos emergentes”.⁶

Dessa forma a comunicação acontece mesmo que a mensagem não seja totalmente verdadeira ou exagerada. A comunicação ocorre ainda que não queiramos exprimir algo. O modelo interacional estudado em comunicação explica, de acordo com Schiffrin, que o que fornece suporte à comunicação é o comportamento, independentemente de ser intencional ou não.

Essa perspectiva reduz um pouco da responsabilidade do iniciador (aquele que revela a informação) no processo de comunicação, conseqüentemente aumentando a responsabilidade do receptor (aquele que presencia e interpreta a informação), uma vez que o comportamento de ambos gera exposição de informação.⁷

No dia a dia, as pessoas são levadas a mentir pelos mais diferentes motivos. Existe uma espécie de contrato entre o mentiroso e o ouvinte, uma cumplicidade que reforça a forma como o mentiroso deve vencer e enganar quem o escuta. Ele precisa criar o ambiente propício para a mentira, onde ele não seja pego de surpresa por testemunhas que provem o contrário – tudo deve conspirar a seu favor. O capítulo leva o título “Me engana que eu gosto” para demonstrar que existe um acordo entre autor e leitor logo que a peça começa. O autor que incorpora um palhaço na peça

⁴CARVALHO, José Rodrigues de. *Cancioneiro do Norte*. 3ª edição. Rio de Janeiro. Instituto Nacional do Livro, p. 322.

⁵BAUMAN, Richard. Op.,cit., p. 11.

⁶CLARK, H. *O uso da linguagem*. Cadernos de Tradução, n.9, p. 49-71, jan./mar., 2000.

⁷COSTA, Igor de Oliveira. *Os diferentes enquadramentos da comunicação humana: os modelos de comunicação*. Revista Gatilho. Universidade Federal de Juiz de Fora. 2009, vol. 9.

divide o mundo da ficção e da realidade através do toque de um clarim. Assim o leitor sabe diferenciar os dois mundos e continua a leitura por escolher pela fantasia, um momento de “mentiras”, onde “gosta de ser enganado”, de viver algo não real. Assim podemos explorar os usos estratégicos que os personagens fazem da narrativa para a interação social dentro da obra.

Carlo Collodi é um dos autores mais conhecidos no mundo por falar sobre o tema da mentira, pois escreveu *As aventuras de Pinóquio*.⁸ A história fala sobre um boneco de madeira que busca ser um menino de carne e osso. É, além disso, um clássico infantil que aponta os valores da obediência e ensina para as crianças que a mentira é algo “errado”, pois colocou Pinóquio em muitas situações entre a vida e a morte.

No começo da história, Gepeto, pai de Pinóquio, chega a vender suas próprias roupas para o boneco que ele tem como filho poder estudar. O boneco de madeira revende a cartilha de estudo que Gepeto comprou, com o objetivo de ir ao teatro de marionetes. Por não obedecer a Gepeto e à fada, protetora do boneco (ou ao grilo que se apresenta na história como sua consciência), toda mentira que Pinóquio conta faz seu nariz crescer, como forma de castigo.

Acreditar em Pinóquio se torna uma tarefa difícil, já que toda vez que ele promete que não vai mais mentir, erra novamente e seu nariz volta a crescer. Na narrativa, enquanto ele não respeitar as regras jamais poderá se tornar um menino de verdade, e toda vez que ele mentir mais seu nariz crescerá e ele ficará longe de ser um menino. A mentira no decorrer da história é vista como um erro, pois é o caminho mais fácil. Mesmo que em alguns momentos as enracadas que Pinóquio se mete por conta das mentiras sejam engraçadas, elas foram feitas para assustar e ensinar as crianças.

Utilizamos o exemplo de Pinóquio para mostrar que a mentira contada na obra tem efeitos sobre o leitor, um efeito de riso e muitas vezes moralizador, assim como no *Auto da Compadecida*. As mentiras de Chicó são inocentes e vemos que nada lhe acontece, enquanto João Grilo é levado a julgamento pois suas mentiras prejudicaram outras pessoas. João Grilo não é condenado, mas também não é inocentado. Ele acaba recebendo uma segunda chance por conta da intercessão da Compadecida.

É no ambiente do homem necessitado do sertão que surgem dezenas de santos, como o Padre Cícero Romão e a Compadecida, canonizados pelo povo e representados em diversos folhetos, filmes, versos, canções, cordéis e preces como santos milagrosos. O sertanejo é um

⁸ COLLODI, Carlo. *As aventuras de Pinóquio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

homem temente, daí os aspectos religiosos na peça apresentarem forte poder moralizante e catequético. O próprio palhaço da obra reafirma tal aspecto no começo do primeiro ato: “Auto da Compadecida! Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia”. Também vale lembrar que, como alega Geraldo da Costa:

é da metodologia pedagógica da igreja aproveitar o patrimônio popular para melhor difusão de sua doutrina. E, nisto segue os processos didáticos de Cristo que empregou constantemente a narrativa (parábolas) na sua pregação. Ele serviu-se, para tecê-las, de elementos conhecidos pelo povo.⁹

Suassuna parece querer representar como o riso e a mentira são a queda e a salvação do homem. A obra toda segue com os pecados dos homens, até eles serem devidamente julgados, mas com misericórdia, pois é como Chicó afirma: “Ele diz ‘misericórdia’, porque sabe que se fôssemos julgados pela justiça, toda a nação seria condenada”¹⁰. Suassuna admite que todos os homens são pecadores, tenta mostrar um caminho para a salvação e se vale do riso para ganhar leveza na obra. Como afirma Auerbach: “Cada peça do teatro medieval, surgido da liturgia, é parte de um contexto cujo começo é a criação do mundo e o pecado original e o ponto culminante é a encarnação, a paixão, o retorno de Cristo e o juízo final”.¹¹

A peça é dividida em várias camadas, sendo o julgamento final a última delas. O palhaço organiza a cena na qual entra Jesus Cristo e depois é chamada a Compadecida. É nesta camada que a verdade prevalece, pois Manuel (Cristo) afirma: “O tempo da mentira acabou!”¹². Essa expressão e os próximos diálogos deixam claro que é o momento de falar a verdade, naquele ambiente não existe espaço para mentiras, elas não fazem mais efeito. Como Szesz afirma, “a contraposição entre dois personagens (Virgem Maria x demônio, vida x morte, bem x mal) é um dos pontos centrais do texto de Suassuna”.¹³

Essa didática pode ser relacionada com o teatro jesuíta, que tem como fim catequizar e com o teatro popular e sua “impertinência”, fundindo assim o extrato religioso com a sátira. O teatro

⁹ MATOS, Geraldo da Costa. *O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano*. Macro área de Literatura Brasileira. Faculdade de Filosofia de Itaperuna – Rio de Janeiro. 1988, p. 47 e p. 85.

¹⁰ SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. São Paulo: Ed. Agir, 2005, p. 24.

¹¹ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo. Ática. 1997, p. 54.

¹² SUASSUNA, Ariano. Op.,cit., p. 24.

¹³ SZESZ, Christiane Marques. Op.,cit., p. 195.

medieval também trabalha a narrativa com simultaneidade dos planos, assim como o teatro vicentino apresenta a fusão dos mesmos. Percebemos que Suassuna transborda o teatro clássico, ou, como afirma Geraldo da Costa:

O mencionado espaço cênico é também o da representação dos entremezes de Suassuna. Daí se pode concluir que, no conjunto, o seu teatro pede um pouco do palco italiano, um pouco da *Commedia Dell' Arte*, dos milagres e dos autos sacramentais, tudo despido da grandiosidade medieval descrita por Hermilo Borba Filho em *História do Espetáculo*. (MATOS, 1988, p. 47)

Em muitos outros livros podemos citar situações em que a mentira é usada como ferramenta para moralizar ou ensinar – nos autos vicentinos, por exemplo – ou somente para entreter, como nas histórias do livro *As Mil e uma noites*.

Dom Quixote (para citar outro exemplo que envolve o ato de mentir) também é um mentiroso clássico, que inventa uma grande mentira para si mesmo e desse modo foge da realidade, criando uma saída do mundo real. Ficou conhecido como um grande cavalheiro e suas histórias nos mostram que podem existir muitas e diversas verdades.

Mário de Andrade nos presenteou com o herói sem caráter Macunaíma, que mente sempre para conseguir “se dar bem” e nos lembra João Grilo, pois ambos possuem traços picarescos. Ricardo III, de Shakespeare, roubou um trono com suas mentiras e o pobre Conde de Monte Cristo, de Alexandre Dumas, teve sua vida destruída por uma denúncia mentirosa do homem que se apaixonou por sua noiva. Após ficar amigo de um abade dentro da prisão, Edmont Danté consegue fugir e fica com o tesouro do seu amigo abade. Para se vingar das mentiras que contaram contra ele e o fizeram ir para a prisão, ele se torna o Conde de Monte Cristo, se vinga de todos os seus inimigos e gratifica quem o ajudou. As mentiras contadas no livro prejudicam a vida de Danté, mas ao mentir e se tornar o Conde ele pôde agir livremente, pois tinha outra identidade. Muitas das ações de Danté, mesmo envoltas em mentiras e mistério, ajudaram seus bons amigos do passado.

A mentira aparece como motivo da trama em algumas obras, funcionando como um motor de combustão para outros acontecimentos. As mentiras geram uma série de situações, tornando a história mais complexa, onde é preciso contar mais mentiras para sustentar as outras. Esse é um traço da mentira que encontramos em todas as obras citadas acima e também no *Auto da Compadecida*.

Pinóquio diz uma mentira atrás da outra, tanto que cada mentira se torna um capítulo, e o leitor sabe que alguma situação engraçada e punitiva deve acontecer para ensinar o boneco o valor e importância da verdade. Collodi desenvolve diversas punições que sempre se atrelam ao capítulo seguinte. O mesmo acontece no *Auto da Compadecida*. Em *O Conde de Monte Cristo*, no decorrer da trama Danté precisa inventar mentiras cada vez mais sofisticadas e detalhadas para esconder sua verdadeira identidade. A princípio mente para os marinheiros que o salvaram no mar durante a sua fuga, se passando por um marinheiro de Malta. Durante sua trajetória de vingança, incorpora vários personagens para enganar seus adversários; suas mentiras englobam vários núcleos de personagens.

A mentira também funciona como um tratado de paz social. É difícil imaginar uma sociedade em que a mentira não exista, na qual toda a verdade é dita para todos em todas as situações. A mentira é um tema universal e é usada socialmente como uma maneira de o homem se adaptar ao seu meio. Os personagens do *Auto* deixam isso bem claro ao longo da trama. Adorno explica que assim também funciona a vida do homem em sociedade, pois a mentira se relaciona “...a um processo de adaptação forçada dos indivíduos ao meio. No centro de todo o seu raciocínio está o conceito de adaptação ou ajuste...”.¹⁴

A mentira esteve a ponto de destruir a humanidade em diversas ocasiões, mas pode-se dizer que foi ela que trouxe a humanidade até aqui. Pelo menos é o que afirma o biólogo Alan Grafen, estudioso do comportamento humano. Grafen concentrou seus estudos no papel da mentira na evolução humana. Ele concluiu que a mentira social é sintoma de equilíbrio em uma sociedade avançada. Quanto mais interdependente for o convívio entre os pares, maior a necessidade da mentira. “Chamemos de alta diplomacia, mas no Vaticano e na Organização das Nações Unidas, por exemplo, a mentira é o amálgama que ajuda essas instituições a não se espatifarem nas crises”,¹⁵ declara Grafen. Dessa forma, é possível inferir que a mentira é necessária para estrutura social.

No homem, a arte do disfarce chega a seu ápice; aqui o engano, o lisonjear, o mentir e o ludibriar, o falar por trás das costas, o representar, o viver em glória de empréstimo, o mascarar-se, a convenção dissimulante, o jogo teatral diante de outros e diante de si mesmo, em suma, o constante bater as asas em torno dessa única chama que é a vaidade.¹⁶

¹⁴ ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 1998, p. 80.

¹⁵ REVISTA VEJA. *Porque todos mentem*. Edição n. 1.771, de 2 de outubro de 2002. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/021002/sumario.html>>. Acesso em: abril de 2012.

¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 54.

A mentira sempre foi útil tanto para a evolução social como para a ficção, para a representação do mundo. E talvez ela não esteja tão longe assim da verdade, *talvez seja somente uma roupa diferente para essa verdade*.¹⁷

Essa mesma mentira que socialmente tem uma conotação pejorativa e religiosamente é conhecida como a raiz do mal, (o “pai da mentira” seria o demônio), também está fortemente ligada a fatores de luta, dominação e poder na sociedade; tais aspectos permeiam as relações sociais e a mentira pode ser vista como um fator de rebeldia a esse “poder” imposto, uma forma de driblar essa defesa social. Não é somente por meio da força física que o poder se manifesta; existe aquilo que Bourdieu chama de poder simbólico, um poder que se exerce de forma invisível e que só é possível porque há “a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”¹⁸. É um poder reconhecido, legitimado, que não é visto como arbitrário e que se define na relação entre os que o exercem e os que estão sujeitos a ele, aceitando-o como legítimo. Um exemplo de exercício do poder simbólico ocorreu quando judeus espanhóis, em 1492, forçados a se converter, mentiam que haviam se convertido, mas praticavam o judaísmo escondidos. Eles ficaram conhecidos como “judeus marranos”.¹⁹

Freud salienta que o processo de construções de verdades é dinâmico e possui uma enorme gama de variáveis sendo influenciados por aspectos cognitivos, percepções e recalques. Esse emaranhado de processos é o que possibilita que cada sujeito crie sua própria verdade.²⁰ A mentira pode vir a ser uma forma para entender os mecanismos sociais criados pelo homem.

A mentira proporciona até mesmo a felicidade: podemos mudar o mundo, desenhá-lo conforme nossa vontade e transformar a realidade. *Mentice* (mentira em latim) significa imaginar, inventar. De acordo com Antônio Cândido, citado por Léo Schalafman, no livro *A verdade e a mentira: novos caminhos da literatura*: “O personagem se caracteriza por ser melhor compreendido em sua totalidade do que o ser vivo, porque adquire coerência e unidade quando o escritor dispõe os fragmentos dentro da perspectiva racional”.²¹ Assim, é possível inferir que a mentira também será

¹⁷ Grifo meu.

¹⁸ BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. 3ª edição. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2000.

¹⁹ MATOS, Geraldo da Costa. *O riso e a dor no Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro, Edufes, 2004.

²⁰ FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. In: E.S.B. vol.XII. Rio de Janeiro, Imago, 1969.

²¹ SHALAFMAN, Léo. *A verdade e a mentira: novos caminhos da literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1998, p.15.

melhor compreendida se a analisarmos do campo literário, pois ela terá unidade e coerência. Ainda de acordo com Antônio Cândido, é possível dizer que o personagem é um ser mais lógico, embora não mais simples que o ser vivo.

2. “RIR É O MELHOR REMÉDIO”

*Melhor é de risos que de
lágrimas escrever, porque o
riso é a marca do homem.*²²

Suassuna não utiliza a mentira e o riso por acaso em sua obra; esses são um recurso cômico comum na literatura e no teatro. Em um dos primeiros livros pícaros da literatura, *A vida de Lazarillo de Tormes*,²³ o escritor (um anônimo do séc. XVI) já se aproveitava do uso da mentira para contar as aventuras de Lázaro, que sempre armava para seus amos com o fim de sobreviver e se dar bem. A mentira e o riso andam juntos na obra, marcada pela constante luta do personagem principal contra a fome, do mesmo modo que acontece com Chicó e João Grilo.

Mesmo apresentando seu caráter religioso e moralizante, o riso continua como fator predominante no *Auto*, circunstância similar aos autos vicentinos. Em muitos aspectos o *Auto da Compadecida* nos remete ao *Auto da Barca do Inferno* e ao *Auto da Barca da Glória*, obras de Gil Vicente que fazem parte da chamada “Trilogia das Barcas”. Nelas, Vicente aborda aspectos religiosos como a busca pela salvação, o julgamento dos pecados, a análise das mentiras por Deus e pelo Diabo. O autor inclusive manda para o inferno pessoas com comportamentos condenáveis para a sociedade da época, uma forma de crítica social.

Para o autor, risível é “o nome geral que abrange todos os tipos de artes ligadas ao riso e, portanto, criadoras daquelas formas especiais de beleza que são o cômico, o humorístico, o ridículo e etc”.²⁴ Neste conceito do que é risível também se encontram a interferência da repetição e da inversão. O *Auto da Compadecida* explora bastante esses recursos, as histórias fantásticas de Chicó sempre terminam com o refrão: “Não sei, só sei que foi assim”. Durante as ameaças que a mulher faz ao Padre, João Grilo pergunta a ela: “... e a senhora, o que é que é do padeiro?”. Ela atordoada e com o pensamento fixo nas privações da casa paroquial, responde: “a vaca” e Chicó retruca “a vaca!?”.

²² RABELAIS, François. *Gargantua e Pantagruel*. Coleção *Grandes obras da cultura universal*, vol. XIV. Tradução de David Jardim Junior. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2009.

²³ ANÔNIMO do séc. XVI. *A vida de Lazarillo de Tormes*. Tradução de Roberto Gomes. Porto Alegre, L&PM, 2005.

²⁴ MATOS, Geraldo da Costa. *O riso e a dor no Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro, Edufes, 2004, p. 165 e p. 170.

Suassuna afirma que o elemento que mais chamou sua atenção no romance popular nordestino foi o da repetição:

Grande parte do cômico do primeiro ato é devida a essa repetição mecanizada, um dos processos de fabricação do cômico mais eficientes desde os tempos de Plauto e que já foi observado por mais agudez por Bérqson, na sua teoria para explicar o cômico. Foi, aliás, coisa que sempre me interessou na minha peça.²⁵

Suassuna fala sobre o risível em sua obra *Iniciação à Estética*, quando destaca que existe beleza naquilo que é criado do comportamento humano e que faz parte do vasto campo do risível. “É então uma beleza criada a partir daquilo que no mundo e no homem existe de desarmonioso. Essa desarmonia, a feiura, a torpeza que fazem parte do risível, não podem entrar nele em proporção grande, nem desmesurada, senão sairíamos do campo do riso”.²⁶ Dessa forma o autor acredita que o imperfeito gera o riso.

Este riso pode ser caracterizado como carnavalesco, uma vez que é uma qualidade importante na festa popular e pode-se citar suas infinitas manifestações. Dentro de sua diversidade, Bakhtin divide tais manifestações como: as festas carnavalescas; os bufões; os tolos; os gigantes; os anões; os palhaços de diversos estilos e categorias entre muitas outras que podem se subdividir em três grandes categorias:

1. formas dos ritos e espetáculos;
2. formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro e,
3. por último, as obras cômicas verbais, nas quais as mentiras podem se enquadrar.

Outra característica dos espetáculos públicos é a sua capacidade de romper as barreiras sociais. Bakhtin afirma que, diferentemente das festas oficiais, que reafirmam a existência de tais barreiras, no carnaval “existem novos deuses, reis ascendentes e o destronamento dos antigos”. O *Auto* explicita essa linha de pensamento: Suassuna deixa claro como João Grilo, com suas tramoias,

²⁵ SUASSUNA. Ariano. *Um plagiário confesso*. Diário da Noite, 27 de abril de 1957.

²⁶ SUASSUNA. Ariano. *Iniciação à Estética*. Recife, Universitária. 1979, p. 204.

consegue ter acesso a todas as classes. Para citar outro exemplo, na cena do julgamento João Grilo toma a palavra e destrona os mais ricos e a igreja, tomando seu lugar como porta-voz.

Bakhtin (2010) afirma que essa é uma forma de virar o mundo às avessas através de oposições na função. Esses ritos e espetáculos ofereciam uma visão dualizada do homem e de suas relações humanas: viver a mentira e encarnar essa ideia é a vida representada como se quer. Bakhtin garante: o jogo se transforma em vida real.²⁷

A segunda forma de cultura popular cômica, segundo Bakhtin, são as obras verbais, que estão dentro da concepção carnavalesca do mundo. É uma literatura cômica que se desenvolveu durante todo um milênio. Também é preciso destacar a literatura cômica latina da Idade Média, que chegou ao seu auge durante o apogeu do Renascimento, com o livro *Elogio da loucura*, de Erasmo de Rotterdam, e com as *Cartas de homens obscuros*.

Não se pode esquecer a importância da contribuição da obra de Rabelais, que aproveita o uso da mentira, das imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação das necessidades naturais e da vida sexual para provocar o riso em *Gargantua e Pantagruel*. Bakhtin dá o nome a essa herança da cultura popular cômica de “realismo grotesco”. Nesta situação, o riso tem uma significação criadora e regeneradora. No *Auto da Compadecida*, é possível identificar elementos desse realismo por meio das imagens do enterro do gato, do cavalo bento e na comparação de ritos religiosos feitos para homens sendo realizados em animais.

O humor e a mentira, portanto, podem esclarecer em parte a evolução humana. Durante o renascimento, o riso tem um profundo valor de concepção do mundo. Bakhtin cita Flogel, crítico literário alemão, no livro *História do Cômico Grotesco*, “que qualifica de grotesco tudo que se afasta sensivelmente das regras estéticas correntes, tudo que contém um elemento corporal e material nitidamente marcado e exagerado”.²⁸

Em Rabelais, Bakhtin faz as análises mais interessantes do grotesco na Idade Média e na cultura popular e cita um excelente exemplo de sua significação: “O grotesco é o cômico no seu aspecto maravilhoso, é o cômico mitológico”.²⁹ O grotesco emprega a loucura a fim de liberar-se da “falsa verdade desse mundo” e contemplá-lo com um olhar liberto dessa “verdade”. Ao citar o

²⁷ BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7ª edição. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec, 2010.

²⁸ Ibid., p.

²⁹ Ibid., p. 39.

crítico alemão Wolfgang Kayser, Bakhtin também destaca como o grotesco libera a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que assim ficam disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades e ressalta que o filósofo Demócrito descreve o riso como uma visão unitária do mundo (na Antiguidade acreditava-se na força criadora do riso e que o mesmo distinguia os homens dos animais).

De acordo com Bakhtin, foi na Idade Média que a rica cultura popular do riso se desenvolveu fora da esfera oficial da ideologia e da literatura elevada. Esse riso ganhou impunidade: não estava na esfera oficial e beneficiou-se dessa liberdade. Foi somente durante o Renascimento que o riso penetrou na grande literatura, dando espaço para o surgimento de obras de arte mundiais, como o *Decamerão*, de Boccaccio.

Com o riso e a mentira, o sertanejo se insere nas estruturas de poder. Isidore Okpewho, no artigo *Tradição oral: os contadores de história mentem?*³⁰, cita os estudos de Bauman e Elizabeth Tonkin, que consideram o contexto da performance da narrativa um fator social de construção de identidade na cultura oral:

Que a vida é uma “estrutura” (continuidade) “criadora” (descontinuidade). A partir do conhecimento da estrutura não se pode antecipar o vivido, que é sempre inovador. [...] Pensemos em um jogo: suas regras estão dadas anteriormente, a estrutura que o identifica é conhecida antes e independe da sua realização. Mas, iniciado o jogo, que é a “animação” das regras, ou a “vivência” desse conjunto total de princípios, o aspecto criador dessa vivência e animação ultrapassa a possibilidade de previsão do resultado. É preciso acompanhar o jogo com paixão, instante por instante, pois cada instante é singular e significativo para, depois de encerrado o jogo e só então [...], saber o que aconteceu. Assim, a realização da vida não encontra seu sentido e sua realidade dados pelo futuro, mas cada instante tem em si seu fim e possui uma significação para a evolução total da estrutura.³¹

Chicó e João Grilo são uma dupla, melhores amigos, confidentes, ambos se valem da mentira para viver a vida, um vive a fantasia da mentira o outro a utiliza para manipular a realidade. As duplas cômicas, como o bobo e o esperto, são clássicas. Na literatura podemos destacar Dom Quixote e Sancho Pança; no cinema, o *Gordo e o Magro*, ou no desenho animado, *Pink e o Cérebro*; na cultura popular, Bastião e Mateus – *do Bumba meu boi*, entre muitos outros. As duplas podem ser reconhecidas como componente determinante para a produção de comicidade em uma obra.

³⁰ OKPEWHO, Isidore. *Oral tradition: Do storytellers lie? Journal of Folklore Research*. Volume 40. Número 3. Setembro/2003, p. 216.

³¹ REIS, José Carlos. *A História entre a Filosofia e a Ciência*. Belo Horizonte, Autêntica, 2004, p. 38.

Além da mentira, outro elemento também estreitamente ligado ao riso é a morte. No *Auto da Compadecida* a relação entre morte e riso é muito presente: bater as botas, passar para o outro lado ou, de forma medíocre, morrer, causam algumas das cenas mais engraçadas e importantes da peça teatral.

Gil Vicente utilizou a ideia do mundo após a morte para criar o *Auto da Barca do Inferno*. A obra se desenrola em um grande julgamento dos mortos. Ariano atualiza o imaginário sobre o julgamento das almas. No último ato os personagens mortos recebem a visita de um ajudante do demônio, que prepara todos para a chegada do “encorado” (o Diabo, segundo a crença nordestina, vestia-se como um vaqueiro), avisando que aquela é “a hora da verdade”.

As mentiras no *Auto da Compadecida* seguem um percurso gerador de situações cômicas. Logo no primeiro ato, o leitor é apresentado a dois personagens que estão discutindo sobre as mentiras que um deles conta; isso prepara o leitor para qualquer mentira, mesmo que ela seja extremamente inverossímil. Em outra cena, uma mentira pequena (que é a troca do dono do cachorro para que o Padre benze o animal) vira algo maior com a visita do Major Antônio Moraes ao Padre, que chama a mulher do Major de cadela. Antônio Moraes havia feito a visita para falar que seu filho estava doente e o Padre, por sua vez, entendeu que era o tal cachorro doente que Chicó havia falado. As mentiras se desdobraram e atingiram até personagens que não aparecem na peça. Para Ariano Suassuna, essas desarmonias são o motor gerador do riso e o autor se utiliza delas como forma de alerta e crítica sociais. A sátira ri do que é considerado sério para se denunciar.

O Major sai nervoso de cena e promete que vai se queixar ao Bispo. Então chega a mulher do padeiro pedindo para benzer o cachorro que morre minutos depois na frente da igreja. Nessa confusão João negocia com o padeiro a invenção do testamento, e pelo dinheiro o cão se torna, segundo o Padre, inteligente e de sentimento nobre. Outra situação extremamente cômica é a mudança de cenário logo após a morte dos personagens. De certa forma é o céu que vai até eles, e o leitor ri do desespero dos personagens e da esperteza de João Grilo.

3. “QUEM CONTA UM CONTO, AUMENTA UM PONTO”

Para analisar a “arte de mentir” é necessário conhecer a linhagem de famosos mentirosos que construíram a herança de João Grilo e Chicó: os contadores de histórias, bandidos, malandros e espertos. Esses tipos são universais e descendem de uma longa linhagem que até hoje resiste bravamente. Um exemplo desses contadores é Sherazade, que inventou mil e uma histórias para sobreviver aos caprichos de um rei cruel. Suas histórias estão na obra *As Mil e Uma Noites*. A heroína (contadora) mentia para sobreviver e foi tão bem-sucedida com suas histórias que o rei se apaixonou por ela. O famoso boneco de madeira Pinóquio, o qual já citamos em capítulos anteriores, toda vez que mentia era punido pela fada, que fazia seu nariz crescer. Sebastião Messias Barbosa, meu avô, inventa mil e uma histórias para entreter os netos (chego a duvidar se elas são mesmo mentiras, de tão bem contadas que são). Também cito Zé Messias, meu bisavô, nascido em Guaxupé, o melhor contador de histórias.

Um destaque para Leandro Gomes de Barros, que escreveu os famosos cordéis do *Testamento do Cachorro* e *A vida de Canção de Fogo e o seu testamento*. Na contemporaneidade, vale também destacar o trabalho de Eduardo Agualusa, que de forma insinuante intitulou seu livro como o *Vendedor de Passados*, no qual o personagem principal cria memórias, para quem precise delas. E o querido Dom Quixote, que renegando a realidade, se apossou de uma história inventada para viver como queria e como sonhava.

Para escrever sua peça teatral, Ariano estudou a fundo os mais variados tipos de mentirosos. Suassuna trouxe à tona as histórias populares conhecidas, os cordelistas, os versos dos cantadores, conta o conto e aumenta um ponto único e só seu, consagrando a arte popular a um patamar erudito. “Os cantadores assim como faziam as fortalezas para os cangaceiros, construíram também, com palavras e a golpe de versos, castelos para eles próprios, onde os donos se isolam coroando-se reis”.³²

³² SUASSUNA, Ariano. *A pedra do reino*. Ed. J. Olympio, 1976, p. 68.

Influenciado pela cultura da Idade Média, Suassuna nos apresenta com uma dupla de pícaros. Segundo Antonio Candido, em seu ensaio *Dialética da malandragem* “o termo pícaro significa um tipo inferior de servo, sobretudo ajudante de cozinha, sujo e esfarrapado”.³³

Como este capítulo dedica-se a tratar das influências na obra, é importante destacar o trabalho do dramaturgo Hermilo Borba Filho, pois foi este mestre teatral um dos grandes defensores da cultura popular que influenciou a obra. Foi Hermilo um dos primeiros a querer levar o popular para um patamar elevado. Como Szesz afirma:

Temos preferência pelos textos nacionais, em geral, e nordestino em particular: é natural que o povo nordestino queira se reconhecer em seu teatro, numa purgação que lhe é oferecida através de peças forjadas, não só nos seus problemas, mas no total de seu mundo e de sua linguagem, devidamente transfigurado pela arte.³⁴

Hermilo liderou um movimento artístico que tinha por objetivo valorizar a cultura popular nordestina. Através dessa experiência Suassuna passou a escrever suas peças teatrais inspiradas na cultura popular. Ele mesmo admite ser um plagiário confesso em um artigo de 1957 do *Diário da Noite*: “Para falar a verdade e como o título deste artigo fala, não tenho dúvida em confessar que sou um plagiário consumado. Sempre fui o primeiro a dizer que o *Auto da Compadecida* era baseado em histórias populares anônimas do Nordeste”.³⁵

João Grilo, por exemplo, é um personagem famoso que pertence ao relato oral português de uma história intitulada *O grilo e o leão*. Na versão apresentada no livro organizado por Carlos de Oliveira, o grilo e o leão duelam. O leão prepara um exército de gatos para a luta com o grilo, que o enfrenta com um exército de mosquitos. No fim o exército de mosquitos do grilo acaba vencendo. O rei da selva, por sua vez, formou um exército de cães para ir tirar a desforra e o grilo novamente o venceu com um exército de moscas. Então, o leão preparou um exército de raposas para a batalha e o grilo soltou um exército de vespas amarelas que picaram as raposas. O leão furioso chamou seus amigos lobos e mandou-os para o monte de batalha com o grilo. Os lobos, com as unhas, desenterravam os grilos. Porém, um escapou e mandou chamar um exército de abelhões, que

³³ CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993.

³⁴ SZESZ, Cristine Marques. *Uma história intelectual de Ariano Suassuna: leituras e apropriações*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas da Universidade de Brasília, 2007.

³⁵ SUASSUNA. Ariano. *Um plagiário confesso*. *Diário da Noite*, 27 de abril de 1957.

atacaram os lobos. Assim o rei leão perdeu todas as batalhas e é vencido pela inteligência de seu pequeno adversário.³⁶

No folheto *As proezas de João Grilo*, de João Ferreira de Lima, o personagem principal João se envolve em várias aventuras. Empoleirado em cima de uma árvore, João ouve os planos de um grupo de ladrões. Esperto, ele chega primeiro à capela, que é o ponto de encontro dos malfeitores. Disfarçado de morto, consegue assustá-los e fica com todo dinheiro. Perante a sua mãe justifica seu ato: “o ladrão que rouba outro tem cem anos de perdão”.³⁷

João Grilo tem traços físicos que o assemelham a outros personagens da literatura de cordel do nordeste, como no cordel *Canção de fogo*. Canção, que também era franzino, possuía grande tendência para a astúcia. No cordel, era caracterizado da seguinte forma: “ele era grande branco moreno. De olhos agitados. O rosto largo pequeno. Os cabelos estirados não eram pretos nem louros. Eram quase acastanhados. O corpo muito franzino e muito pouco comia [...]”, narra Leandro Gomes de Barros.³⁸

O cordel *O dinheiro ou o Testamento do Cachorro*, de Leandro Gomes de Barros (1865-1918), no qual se conta o episódio de um cachorro morto, cujo dono destina uma soma em dinheiro para que o enterro do animal seja feito em latim, também foi atualizado por Ariano e é o pontapé inicial para uma série de trapaças de Chicó e João Grilo no *Auto*.

No segundo ato, o episódio do gato que “descome” moedas e o da falsa ressurreição ao som de instrumento mágico são inspirados no romance popular anônimo *História do cavalo que defecava dinheiro*. E, no terceiro ato, o julgamento dos personagens no Céu e a intercessão piedosa de Nossa Senhora, a Compadecida, correspondem a outro auto popular anônimo, *O Castigo da Soberba*. Ao usar episódios tracionais, Suassuna adota a mesma atitude apropriativa dos artistas medievais ou nordestinos.

Esses mentirosos, malandros e vagabundos aparecem de forma constante na cultura da mentira. Um dos mentirosos mais tradicionais da literatura ibérica foi Pedro Malazartes. O personagem engana os poderosos e utiliza de sua astúcia para triunfar sobre eles, levando à falência o fazendeiro para quem foi trabalhar. Ele defende os mais fracos e se vinga do patrão que era muito

³⁶ PEDROSO, Consiglieri. *Contos populares portugueses*. 3ª Ed. Lisboa: Veja, 2000, p. 89.

³⁷ LIMA, João Ferreira de. *Proezas de João Grilo*. Fortaleza: Tupynanquim. 1998 s.d, p. 16.

³⁸ BARROS, Leandro Gomes de. *A vida de canção de fogo e o seu testamento*. Rio Grande do Norte. Editora Chico, 2008, p. 1.

ruim para ele. Em uma das histórias de Malazarte, após tirar o couro de um fazendeiro, ele entrega o dinheiro que conseguiu a um trabalhador enganado por seu patrão, de quem também se vinga.

Em muitas das histórias que influenciaram Suassuna, temos a figura do pobre que mente para sobreviver, que usa a mentira como arma. Pinóquio era filho de Gepeto, um homem pobre; a maioria dos personagens dos cordéis são inspirados em sertanejos pobres. Vale ressaltar que a pobreza de Chicó e João Grilo e a miséria do sertão são alguns dos motivos para a maioria das trapalhadas da dupla. A pobreza era uma justificativa para muitas das ações dos personagens.

Na Europa, segundo o estudioso Bronislaw Geremek, o universo dos miseráveis, mentirosos e vagabundos é separado da realidade e é bem delimitado em termos de espaço e organização social, regras morais e elementos culturais.

Essa literatura de vagabundos, como Geremek afirma, confrontava as construções históricas e sociais da época e se ligava de dois modos ao contexto social. Primeiro, ela exigia um confronto com a realidade da época, a evolução das estruturas de propriedade e as dimensões dos processos de pauperização ligados ao papel dos mendigos e dos vagabundos na vida social. Segundo, o autor ressalta que a questão se relaciona aos grandes problemas ideológicos em torno da pobreza, pois ela não foi uma “invenção”, não tem certidão de nascimento. Todas as sociedades chamadas históricas apresentam níveis diferentes de condições materiais e de força física dos homens:

Quase sempre a pobreza se apresenta sob forma latente [...] Sua existência está ligada sobretudo às cidades, porque só as aglomerações humanas maiores podem garantir-lhes um modo de vida estável, sem as necessidades de incessantes peregrinações [...] O paupérrimo como fenômeno social é resultado dos processos de empobrecimento e rebaixamento de classe de vastos grupos da população.³⁹

Essas narrativas também apresentam tipos definidos dentro da realidade social. Como exemplo, Geremek cita que no teatro medieval os personagens secundários não tinham nome, eram conhecidos somente por sua função social como burgueses, ricos ou mendigos. Ariano utilizou os mesmos conceitos para construir o *Auto da Compadecida*, no qual usa os nomes de forma sintética para elaborar as divisões sociais da trama, como o Bispo, o padeiro, a mulher do padeiro, o sacristão. Vale destacar que, no começo do teatro italiano, o mendigo aparece em cena para

³⁹ GEREMEK, Bronislaw. *Os Filhos de Caim: vagabundos e miseráveis na literatura européia*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1995, p. 20 e p. 142.

provocar o riso e quebrar a seriedade de representações de rituais, assim como acontece quando Chicó e João Grilo aparecem.

Geremek cita alguns exemplos das trapagens e mentiras que os pobres, miseráveis e vagabundos usam para sobreviver. As ordenações francesas do séc. XV são um dos exemplos, como os *foucandeurs*, mercadores ambulantes que vendiam produtos falsos ou proibidos. Outra classe que vale a pena destacar é a dos *belistres*, que, com truques enganosos, fingiam doenças. Existem muitas outras categorias que se utilizavam da mentira e de truques para conseguir esmolas e favores de acordo com Geremek, mas os tipos passaram a se fundir com os anos. Geremek⁴⁰ exemplifica isso com a figura shakesperiana de Autólitoco, o protagonista do *Conto de inverno*, de Shakespeare, que é um exemplo interessante, pois acumula os papéis de ladrão, vigarista, vagabundo, mas ao mesmo tempo é mascate, mensageiro, criado e cantor. Músicos ambulantes, malabaristas, atores e contadores de histórias se fundem na paisagem social da vagabundagem.

Ao ressaltar a simpatia do público pela figura do mentiroso, Geremek ressalta que a presença constante desse motivo no repertório religioso mostra como o tema é rentável:⁴¹

A descrição das práticas e do modo de viver do meio dos mendigos caracteriza-se pela aversão e pelo afã de desmascarar, mas ao mesmo tempo – assim como no caso de Eulenspiegel e Lazarillo de Tormes – o modo de vida do vagabundo é louvado como afirmação da liberdade plena e as imagens da esperteza, inteligência e perfeição sensual que as condições difíceis de vida produzem nos pícaros (...). (GEREMEK, 1995, p. 20)

Para Antônio Cândido, em seu ensaio *Dialética da malandragem*,⁴² um malandro é um *trickster*, que pratica a astúcia pela astúcia, ou, como João Grilo, afirma: “sou louco por uma embrulhada”. Como sua vida é cheia de privações, quando surge a oportunidade de tirar proveito de algo, ele se agarra a ela.

João Grilo – É difícil, quer dizer, sem jeito? Sem jeito! Por quê? Vocês são uns pamonhas, qualquer coisinha estão arriando. Não vê que tiveram tudo na terra? Se tivessem tido como 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?⁴³

⁴⁰ GEREMEK, Bronislaw. Op. Cit., p. 247.

⁴¹ Ibid., p. 26.

⁴² CÂNDIDO, Antônio. *Dialética da malandragem*. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993.

⁴³ SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. São Paulo: Ed. Agir, 2005, p. 142.

Outro exemplo ocorre durante a cena do julgamento, após a morte de João Grilo, em que ele toma a frente e lidera. Esse julgamento é importante na obra, por ser o momento onde a máscara social cai e Deus consegue “ver tudo”. O pobre João Grilo é o único que não muda, sua identidade sempre foi a mesma e ele acaba conseguindo cair nas graças da Compadecida, exatamente por ser de posição pobre e desfavorecida. Segundo Geremek, o pobre pode suscitar desprezo ou admiração, ser sinônimo do sublime ou da baixeza, provocar compaixão ou escárnio:

(...) desprovido dos laços materiais e dos comprometimentos da propriedade, o miserável expressa um conhecimento universal da verdade sobre a existência humana, esquecida por todos. E também portador da imagem e da “voz de baixo”, dos níveis inferiores da sociedade, da consciência e das culturas populares.⁴⁴

Suassuna mostra em sua peça que mesmo sendo um mentiroso, assassino, ladrão, pobre ou rico, o homem ainda tem a chance de se salvar. As ideias de salvação através do julgamento das almas dos pecadores e a oportunidade de conseguir uma segunda chance é apresentada em várias de suas peças, como em *O Santo e a Porca* e *A Pena e a Lei*.

Para construir a identidade destes pecadores, Suassuna costura personagens complexos ligados por fatores comuns, como o sertão e o medo. Seus personagens têm defeitos e em alguns momentos são dotados de bondade: o pobre esperto e atrapalhado, a mulher adúltera, o marido avarento, o Padre vigarista, o Bispo político, o sacristão corrupto, o cangaceiro implacável. Suassuna descreve um povo religioso, atormentado pelo fantasma da fome e em constante luta contra a miséria. Em linhas gerais, as figuras do *Auto* são:

Palhaço: um personagem que narra, assiste, ordena e se intromete na cena, tendo livre acesso a todas as esferas da obra (o autor incorpora o palhaço);

João Grilo: pobre, amarelo e esperto, é o único personagem que consegue ressuscitar na obra, pois obtém a compaixão da Compadecida. É o mentiroso que consegue uma segunda chance na terra para melhorar. Sua trajetória é marcada por várias mentiras, trapaças e confusões. Sua primeira aparição é para tramar como fazer o cachorro de sua patroa ser benzido pelo Padre;

⁴⁴ GEREMEK, Bronislaw. Op. Cit., p. 7.

Chicó: é o medroso, contador de histórias. Parceria constante de João Grilo, os dois formam uma dupla cômica para armar trapanças. Chora ao perder o amigo Chicó;

Padre: presença constante nas comédias medievais. A figura satiriza os líderes da Igreja, pois o Padre interesseiro faz tudo por dinheiro;

Encourado (Demônio): também é figura comum nas obras medievais, suas tentativas de vencer Jesus e levar as almas de todos para o inferno falham e dão um forte tom cômico à obra;

Mulher do padeiro: adúltera, gosta mais de bicho do que de gente;

Bispo: ganancioso e corrupto;

Compadecida: a virgem é lembrada como uma intercessora misericordiosa. Aparece também em *O castigo da Soberba*;

Deus: recriação do Cristo negro, representando o pai, o filho e o espírito santo;

Frade: homem bom;

Padeiro: dono de um comércio local, medroso e apaixonado pela esposa;

Antônio Moraes: Major da região, representa o poder local e a classe abastada. Figura comum no sertão.

Suassuna construiu seus personagens com o material vasto que coletou ao longo da sua vida. Ele também tem gambiarras metafísicas e, por isso, entende os mecanismos das mentiras contadas há gerações. Como Barthes revela em *Grau zero da escrita* “é sob a pressão da história e da tradição que se estabelecem as escrituras possíveis de determinado escritor”.⁴⁵

Suassuna sabe que o homem é diverso, plural e que por isso suas ideias também o são, seus pontos de vista e suas posições perante o mundo podem variar; o autor desenha o sertanejo com diversidade de detalhes, ou como Paul Zumthor citando Vico destaca, “a ciência consiste em colocar as coisas em uma ordem bela”.⁴⁶ Com gostos e manias, estes personagens que ainda estão em formação, se constroem na miragem do outro, pois “é através da palavra que me defino em relação ao outro”.⁴⁷

⁴⁵ BARTHES, Roland. *Grau zero da escrita*. Editora Martins Fontes, 2004, p. 25.

⁴⁶ ZUMTHOR, Paul. *Performance, percepção e leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo. Editora: Educ, 2000, p. 117.

⁴⁷ BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7ª edição. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec, 2010, p. 113.

4. A INTRICADA ARTE DE MENTIR

Contar uma boa história é uma arte. Paul Zumthor cita a afirmação de Pierre Janet que “o que criou a humanidade foi a narração” e “ninguém duvida de que a capacidade de contar seja definidora da forma como os indivíduos se situam no meio”.⁴⁸ É por meio do discurso que comunicamos nossos pensamentos e desejos. O discurso individual se constrói no contato com o mundo e esse mesmo processo acontece também com os contadores de história. Segundo Walter Benjamin “os contadores de história pegam o que contam da sua experiência – a deles ou a contada por outros – e a transformam na experiência de quem está escutando o ‘causo’ ”.⁴⁹

Fazer o expectador acreditar é um processo de negociação que pode variar de comunidade e de acordo com a situação em que a história está sendo contada. Isso sugere, de acordo com Bauman, “que se estamos interessados no lugar da narrativa na vida social, é a dinâmica dessas variações e negociações que deve ser investigada... descobrir como a mentira e a verdade operam nas histórias locais”.⁵⁰

E quais são as mentiras que temos, quais são as histórias locais? Neste caso específico, coletamos os causos contados por dois personagens no *Auto*. Suassuna se apropria da experiência do outro, no caso a do sertanejo. Ele coleta como um etnógrafo as histórias contadas. Acredito que é da vontade de viver esses causos que o contador começa a criar no ouvinte a vontade de também contar aquele fato, como minha vó Helena costumava dizer “dito bom não fica em uma boca só”. Sobre isso, Isidore Okpewho afirma que “o sucesso artístico das histórias na tradição oral depende de como o narrador pode transformar aquilo em sua própria história” (OKPEWHO 2003, p. 216). Ou como Zumthor destaca, “a arte do poeta consiste não somente em puxar o fio da narrativa sem rompê-lo, mas também em adaptar a matéria e as nuances à expectativa do auditório”.⁵¹

Essa adaptação e essa forma de contar a história podem ser chamadas de “performance”, que segundo Zumthor, é a ação pela qual uma mensagem é transmitida. Um exemplo ilustrado por Zumthor em seu livro *Performance, recepção e leitura* são as memórias da infância do autor, como

⁴⁸ ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Pereira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora Humanitas, 2010, p. 52.

⁴⁹ BENJAMIN, Walter. *Illuminations: Essays and reflections*. Schocken Books. New York, 1968, p. 87.

⁵⁰ BAUMAN, Richard. Op. Cit., p. 11.

⁵¹ ZUMTHOR, Paul. Op. Cit., p. 42.

lembranças de quando ele parava na rua para escutar um cantor em algum bairro parisiense. Ele se lembra que o que chamava sua atenção não era somente a canção, mas sim o contexto, “o espetáculo”, o fato de ser em Paris, de ser uma canção popular, “o fim da tarde, o riso das meninas, a rua em volta, os barulhos do mundo, o céu de Paris que no começo do inverno começava a se tornar violeta, tudo isso era parte da canção”.⁵² A forma como a história é contada confere novo sentido a mesma. Exagerar, mentir, fazer rir, todos esses pontos são ferramentas que os bons contadores usam para chamar a atenção de seus ouvintes. Porém “esses diversos caracteres discursivos não existem em si próprios, mas em uma certa disposição de textos, na intenção dos autores, na percepção dos ouvintes, expectadores, leitores. O que me interessa é essa percepção e a reação que ela gera”.⁵³ Sobre isso Zumthor destaca os estudos de Iser, onde a forma como o leitor lê a obra é que lhe confere seu estatuto estético: “a leitura se define como absorção e criação”.⁵⁴

O espectador ao assistir o *Auto da Compadecida* se surpreende, é levado para um mundo carnavalesco, cheio de fantasias que constroem um universo lúdico. A prova disso é que um palhaço apresenta a peça. Ele abre o espetáculo e apresenta uma trupe de saltimbancos que começam a primeira cena preparando o público.

O poder transformador dessas histórias sobrevive como herança de um lugar e de um povo, e passa de boca em boca, se transformando em algo melhor, maior e novo. E, em alguma esquina daqui a muitos anos, um senhor de barba branca, mascando seu tabaco em um calor infernal no meio de uma cidade qualquer do sertão, vai narrar as histórias de João Grilo como se fosse sua, com suas próprias palavras, para algum forasteiro desconhecido. Assim, João Grillo vai ganhar outro nome, pois o povo também ressignifica a tradição. Para Bauman, a “a essência da literatura oral está na performance do vivido”.⁵⁵

Ariano conhece o sertão e leva para a boca de Chicó e João Grilo contos da carochinha, parábolas, histórias de pescador, o que couber na boca grande dos contadores de história. São mentiras e histórias que fortalecem a ideia do autor e arrematam sua construção do mundo, como se uma história dependesse de outra história ou de um texto que só ganha vida em contato com outro

⁵² ZUMTHOR, Paul. *Performance, percepção e leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Suelly Fenerich. São Paulo. Editora: Educ, 2000, p. 60.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ BAUMAN, Richard. Op. Cit., p. 8.

texto. Histórias que estão sempre em diálogo, como explica a intertextualidade trabalhada por Bakhtin.

Quase todas as histórias contadas por Chicó e João Grilo são mentiras, mas nem todas têm a intenção de prejudicar. Chicó, por exemplo, é um contador de histórias, não quer prejudicar ninguém, mesmo sendo cúmplice em todas as mentiras que João Grilo conta. O aspecto didático das mentiras é claro na obra e podemos ainda classificar esse didatismo como religioso, pois a obra passa visivelmente uma mensagem espiritual e mostra a luta entre o bem e o mal. A *Compadecida* representa papel de destaque como uma forte intercessora para os homens. No sertão brasileiro ela é vista como o caminho direto para se falar com Deus. Um exemplo é que minha avó, Dona Sebastiana, nomeou uma de suas filhas como Sônia Aparecida (minha mãe) em homenagem à “Compadecida”, que para muitos fiéis devotos é considerada a padroeira do Brasil.

Em muitos casos “as ficções que têm um objeto moral se chamam apólogos ou fábulas, e seu objeto não é ou não deve ser senão ensinar verdades úteis sob formas acessíveis e agradáveis; em tal caso quase não se está preocupado em esconder a mentira pelo fato de que ela se veste da verdade”.⁵⁶

Luciana Hartmann, em seu artigo sobre os causos e as mentiras contadas na fronteira Brasil – Uruguai, descreve a teoria da aprendizagem pela prática social, desenvolvida por Jean Lave “onde o conhecimento não se constitui de forma abstrata, mas como um processo colaborativo que emerge de situações e contextos específicos... por meio da interação e observação, ou imitação”.⁵⁷ De acordo com Luciana Hartmann, a mentira está sempre relacionada a uma estratégia narrativa, que “pode ser utilizada para provocar o riso e o prazer através de anedotas ou envolver um desafio entre contadores, aparecer justificada como estratégia de sobrevivência em situações específicas...ou se configurar como formas de aprendizagem específica”.⁵⁸

No caso do *Auto da Compadecida*, encontramos a mentira como provocadora do riso e justificativa para sobrevivência, além de ser um excelente meio de ensinar que o homem ainda tem salvação. A busca pela salvação é o fio que conduz muitas das narrativas de Suassuna. No *Auto de João da Cruz*, João é um personagem ateu, mas se arrepende depois e busca ser salvo. De forma

⁵⁶ PUENTE. Fernando, Rey. *Os Filósofos e a mentira*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2002, p. 46.

⁵⁷ HARTMANN. Luciana. *Não sendo mentira são sempre verdade: aprendizagem e transmissão da mentira entre contadores de causo*. Ilha Revista de Antropologia. Universidade de Brasília. v. 13, n. 1, p. 139-161, jan./jun. (2011) 2012.

⁵⁸ Ibid.

geral é sempre a superação da morte pela fé e pela salvação; tudo parece acontecer na trama para que os personagens se voltem para o que é divino. O dinheiro que João Grilo consegue do testamento do bicho acaba indo para a igreja no final da peça. Chicó promete para a Compadecida que se João Grilo se salvasse, daria todo o dinheiro para a Santa. Foi uma lição que o céu quis ensinar para o pecador e mentiroso João Grilo, que recebe uma segunda chance e volta para a Terra sem nem ver a cor do dinheiro de suas tramoias. Mas fica a dúvida: será que a Compadecida deixou João voltar para que a igreja ficasse com o dinheiro, ou foi só uma lição?

E com todos esses aspectos religiosos, o leitor também se dilui na cultura popular e compreende o ambiente que Ariano absorveu para construir sua obra. Os elementos que fazem parte do conteúdo expresso nas mentiras oferecem um momento privilegiado para que se conheça o imaginário e os valores daqueles que mentem e de seu grupo.

Nas histórias de João Grilo e de Chicó, especialmente nas falas dos personagens, podemos ver que a mentira não é considerada por eles moralmente incorreta. Durante a análise, verificamos que essas mentiras poderiam ser tipificadas. Santo Agostinho, em seu livro *De mendacio e Contra mendacio* classificou as mentiras em oito categorias dependendo da gravidade:

- Mentiras no ensinamento religioso;
- Mentiras que ferem outros sem ajudar ninguém;
- Mentiras que ferem outros, mas ajudam alguém;
- Mentiras contadas pelo prazer de mentir;
- Mentiras contadas para agradar os outros em conversas casuais;
- Mentiras que não ferem ninguém e ajudam alguém;
- Mentiras que não ferem ninguém e salvam a vida de alguém;
- Mentiras que não ferem ninguém e salvam a “pureza” de alguém.⁵⁹

Santo Agostinho sabia que as mentiras podiam se enquadrar dentro de um contexto e uma intenção pré-determinada. Na análise do *Auto* as mentiras encontradas serão tipificadas como “mentiras participativas” e “mentiras de malandro”.

⁵⁹ Site www.catolicadigital.com.br. Seção *Comportamento*, matéria do dia 23 de novembro de 2009.

4.1. Mentiras participativas

A primeira mentira que encontramos no *Auto da Compadecida* pode ser chamada de “mentira participativa”. Poderíamos também classificá-la como “mentira de perna curta” em contraste com a “mentira de nariz comprido” (como a fada do Pinóquio as divide), mas utilizaremos a palavra “participativa”, pois demonstra a finalidade da mentira. Para isso, temos o exemplo da mentira contada por Chicó logo no primeiro ato, quando ele tenta convencer João Grilo de que não há nada de mais em benzer um cachorro, pois ele mesmo já teve um cavalo bento:

Chicó: Eu sem confiança? Que isso, João está me desconhecendo? Juro que 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 o Padre João não vai benzer o cachorro. João Grilo: Não vai benzer? Por quê? Que é que um cachorro tem de mais? Chicó: Bem, eu digo assim porque sei como esse povo é cheio de coisas, mas não é nada de mais. Eu mesmo já tive um cavalo bento.⁶⁰

Chicó afirma que tem um cavalo bento para ilustrar a situação, para que a primeira história pareça normal, pois existe uma vontade do personagem em fazer parte, em estar inserido no contexto social. É uma mentira participativa, ele quer ser parte ativa da história. É uma característica comum buscar por familiaridades na história, isso a torna mais factível e real. Se a situação já aconteceu com o leitor ou com algum conhecido, ou ele ouviu falar, isso a torna mais verdadeira.

O exagero na história cria uma aura de mentira que colore também as histórias verdadeiras. A história contada na terceira pessoa se distancia do narrador e contrasta com a mentira contada em primeira pessoa. Bauman afirma que, em geral, as mentiras de exagero são contadas em primeira pessoa ou são como um *link* para a terceira pessoa, como neste caso usado por Chicó, que começa mentindo em primeira pessoa e passa para a terceira pessoa. Para Bauman, o uso da primeira pessoa traz a narrativa para perto do narrador, a história fica mascarada como uma história real, o narrador coloca a própria reputação em jogo para a ilusão não ser quebrada.⁶¹

Chicó, como amigo de João Grilo, quer criar bases para a negociação de sua identidade pessoal. Tais “narrativas sociais”, como define Bauman, são um veículo para carregar a

⁶⁰ SUASSUNA, Ariano. Op. Cit., p. 17.

⁶¹ BAUMAN, Richard. Op. Cit., p. 20.

representação e informação sobre o personagem, que constrói uma imagem social e pessoal dele mesmo, como se a interação social possibilitasse a continuidade para sua identidade. Chicó conta tantas histórias que é criada uma aura de mentira em volta dele.

O palhaço que abre a primeira cena toca o clarim para que todos os personagens entrem e o espetáculo comece. Este mundo de “depois do toque do clarim” é formado por bailarinas, palhaços, acrobatas e equilibristas, personagens que aliam o humor e a mentira, a surpresa e o suspense, personagens que marcaram o autor. Foi nessa esfera lúdica que Suassuna encontrou liberdade para representar a vida da forma como ele quisesse e onde encontrou elementos para essa construção.

Nos circos sertanejos da minha infância, havia figuras importantíssimas de homens e mulheres. Havia o *Dono do circo*, que se vestia um pouco como um Capitão de Cavalomarinheiro e que dirigia o espetáculo. Havia mulheres que eu achava belíssimas, as equilibristas do arame ou dos cavalos, moças que usavam saiotas, meias até as coxas e sombrinha na mão, como se fossem versões sertanejas e pobres das dançarinas de balé tradicional. Depois, elas reapareciam como atrizes e dançarinas, nas peças trágicas ou cômicas e nas pantomimas que encerravam os espetáculos. Havia o mágico e o palhaço. Às vezes o palhaço era o próprio dono do circo, caso em que se fundiam nele a venerável tradição dos “Chefes dos Comediantes”, de Plauto ou da comédia latina, e a importante figura do nosso velho de pastoril, também Palhaço e Diretor, com seu espetáculo dionisíaco, no qual se fundem, como em todo grande teatro, o canto, a poesia, o jogo, a mímica, a música, os diálogos e a dança. O circo é uma das imagens mais completas da representação da vida, do estranho destino do homem sobre a terra.⁶²

Essa separação do mundo real e do mundo lúdico já nos dá as primeiras pistas de como a peça vai se desenrolar. Um sinal é a entrada de Chicó e João Grilo, marcada pela discussão sobre as mentiras que Chicó conta:

João Grilo: Que isso Chicó? (Passa o dedo na garganta). Já estou ficando por aqui com suas histórias. E 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 quando o povo diz que você é sem confiança.

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

João Grilo: Antônio Martinho? Faz três anos que ele morreu.⁶³

⁶² RAMALHO, Fabíula Martins. *Ariano Suassuna: um pensador no teatro brasileiro*. Dissertação de Mestrado da Universidade de Brasília, 2012, p. 7.

⁶³ *Ibid.*, p. 18.

Nesse momento da conversa Chicó tenta provar que diz a verdade e então cita uma testemunha. A situação fica engraçada quando João Grilo desmascara Chicó e afirma que sua testemunha está morta há pelo menos três anos. Mas Chicó continua querendo lograr fama sobre sua mentira e exagera mais ainda falando que uma mulher teria parido um cavalo:

Chicó: Mas era vivo quando eu tinha o bicho.

João Grilo: Quando você teve o bicho? E foi você que pariu o cavalo Chicó?

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

Dessa vez Chicó utilizou o nome do lugar para dar mais veracidade a uma outra história que se desenrolou da primeira para acalmar o ouvinte que passa a acreditar um pouco no relato e procura por mais detalhes para se certificar. Chicó quer se vangloriar de seus conhecimentos, de sua história de pescador e da forma como consegue convencer o ouvinte, por isso liga uma história a outra e busca dar pequenos detalhes para dar maior veracidade.

O objetivo, nesse caso, não é somente enganar, mas sim estar dentro de um contexto social, ser lembrado como o rapaz que tinha um cavalo bento e que conheceu uma mulher que pariu um cavalo. Isso traz poder e *status* social para o narrador, que se vangloria de ter vivido tantas situações interessantes. Chicó narra o que queria que acontecesse com ele, a vida que ele queria. E João Grilo, ao perceber como a história é estranha, procura dar para si mesmo uma desculpa do porquê que aquilo acontece.

João Grilo: Isso é coisa da 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 o 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 as seis da tarde, sem parar nem por um momento, eu a cavalo, ele a 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 que estávamos. Tomei uma vereda que havia assim e saí tangendo o boi...

João Grilo: O boi? Não era uma garrota?

Chicó: Uma garrota é um boi.

João Grilo: E você corria atrás dos dois de uma vez?

Chicó irritado: Corria, é proibido?

Chicó fica irritado pois percebe que se perdeu nos meios dos muitos detalhes de sua mentira e o ouvinte começa a duvidar de sua história.

João Grilo: Não, mas eu me admiro eles correrem tanto tempo juntos, sem se apartarem. Como foi isso?⁶⁴

⁶⁴ Ibid.

João Grilo busca mais explicações de seu amigo, que responde de forma evasiva à pergunta e tenta levar a conversa para outro rumo, para não sair por baixo na história e a partir disso elabora mais uma grande façanha. A principal característica deste tipo de prática é o fato de as mentiras serem inverossímeis. Observando o conteúdo das mentiras, descobre-se que a fome e a falta de dinheiro são transpostas nas mentiras, no sentido inverso, como abundância e riqueza. Nesta história, Chicó, por exemplo, é destemido em suas mentiras, bem ao contrário da realidade onde é medroso e preguiçoso. Os elementos que se tornam realidade e que fazem parte do conteúdo expresso nas mentiras oferecem um momento privilegiado para conhecermos o imaginário e os valores daqueles que mentem e de seu grupo.

Chicó: Não sei, só sei que foi assim. Saí tangendo os bois e de repente avistei uma cidade. Você sabe que eu comecei a correr da ribeira do Taperoá na Paraíba. Pois bem, na entrada da rua perguntei a uma homem onde estava e ele me disse que era Propriá, de Sergipe.

João Grilo: Sergipe, Chicó?

Chicó: Sergipe, João (...) Eu tinha corrido até lá no meu cavalo. Só sendo bento mesmo!

João Grilo: Mas Chicó e o rio São Francisco?

Chicó: Só podia estar seco nesse tempo, porque não lembro quando passei (...) E nesse tempo todo o cavalo ali comigo, sem reclamar nada.

João Grilo: Eu me admirava era se reclamasse.⁶⁵

Chicó diz a João Grilo que comprou um cavalo que era bento e como João Grilo não pode verificar a idoneidade da história, acaba por acreditar (porém desconfia dos detalhes da aventura contada pelo amigo e faz uma série de perguntas que são respondidas de forma evasiva, demonstrando a fragilidade da história). Para desatrelar a história da primeira pessoa, o mentiroso dá um exemplo de alguém que conhece, já que esse truque pode dar mais veracidade à primeira mentira. Chicó exagera na história da caça ao boi; as histórias de caça são um domínio perfeito para “contos exagerados” tanto que Bauman as divide em um subgrupo: o de “contos de mentira”.⁶⁶

Percebemos, então, que o fator extraordinário é necessário para prender a atenção do ouvinte/leitor.⁶⁷ O que Chicó, mesmo que seja verdade, sempre está suscetível ao exagero, que é uma outra dimensão da mentira. Bauman destaca o que Charles Morris acredita ser mentira: “mentir

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ BAUMAN, Richard. Op. Cit., p. 18.

⁶⁷ BAUMAN apud LABOV, 1986, p. 20.

é o uso deliberado de signos para informar mal alguém, ou seja, produzir em alguém a crença que certos signos são verdadeiros, quando são falsos”.

Nesse sentido, Humberto Eco afirma:

É signo tudo que possa ser substituído como significante de outra coisa qualquer. Esta outra coisa qualquer não precisa necessariamente existir, nem subsistir de fato no momento em que o signo ocupa seu lugar. Nesse sentido, a semiótica é, em princípio, a disciplina que estuda tudo quanto possa ser usado para mentir.⁶⁸

Em outra situação, Chicó demonstra mais uma vez sua necessidade de ser o centro das atenções e conta outra história para demonstrar como é um homem vivido e aventureiro. Após o cachorro morrer sem a bênção do Padre na frente da igreja, Chicó, vendo todos chorando a morte do animal, conta a história de como seu pirarucu morreu. Para mostrar que entende sobre a morte, Chicó tece histórias mirabolantes para se vangloriar de seu ato. As mentiras de Chicó são cercadas de detalhes fantásticos e são herdeiras das histórias populares. O objetivo principal de Chicó é fazer parte da cena; ele entra sempre nos diálogos para contar algo e não ficar “apagado” durante o espetáculo. É a chance que Chicó tem de ser importante. Suas mentiras são as mais divertidas exatamente por serem tão inverossímeis; ele cria detalhes fantasiosos de feitos que gostaria de ter participado (tanto é que sua fama é a de “não ser lá muito confiável”). É como se os que ouvissem suas histórias escutassem na verdade o eco de uma cultura que flutua entre os ouvidos do povo sertanejo. O *Auto* segue em muitos aspectos a forma dos cordéis, pois, como Jerusa Pires Ferreira afirma, cordéis são histórias que se realizam através de constantes fluxos adaptativos.⁶⁹

Chicó: Saiu mesmo não João. Isso eu ouvi o Padre dizer uma vez. Foi no dia em que meu pirarucu morreu.

João Grilo: Seu pirarucu?

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

João Grilo: Já ouvi falar de homem que tem peixe, mas de peixe que tem homem é a primeira vez.

Chicó: Foi quando eu estive no Amazonas. Eu tinha amarrado a corda do arpão ao redor do corpo, de modo que estava com os braços sem movimento. Quando ferrei o bicho, ele deu um puxavante maior e eu caí no rio.

⁶⁸ ECO, Humberto. *Tratado geral de semiótica*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 4.

⁶⁹ FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em Cordel: o passo das águas mortas*. Editora Hucitec. 2ª edição. São Paulo, 1993, p. 13.

João Grilo: O bicho pescou você! [...]

Chicó: Exatamente João, o bicho me pescou. Para encurtar a história, o pirarucu me arrastou rio acima três dias e três noites.

João Grilo: Três dias e três noites? E você não sentia fome não, Chicó?

Chicó: Fome não, mas era uma vontade de fumar danada. E o engraçado é que ele deixou para morrer bem na entrada de uma vila, de modo que eu pudesse escapar. O enterro foi no outro dia e eu nunca mais esqueci o que o Padre disse na beira da cova.

João Grilo: E como avistaram você da vila?

Chicó: Ah, eu levantei um braço e acenei, acenei, até que uma lavadeira me avistou e vieram me soltar.

João Grilo: E você não estava com os braços amarrados?

Chicó: João, na hora do aperto, dá-se um jeito a tudo.

João Grilo: Mas que jeito você deu?

Chicó: Não sei, só sei que foi assim! Mas deixe de agonia, que o povo vem aí.⁷⁰

Em outro momento, para fortalecer a mentira, transformando o ato de benzer um cachorro em um evento corriqueiro, João Grilo ainda afirma que isso virou mania: “E a mania agora é benzer, benzer tudo quanto é bicho”. Mesmo com todas as tentativas de benzer o cachorro, o animal morre às portas da igreja sem a bênção, o que revolta a mulher do padeiro, que promete tirar a vaca que deu para a igreja e que lhes fornece leite e deixar de mandar o pão que sempre envia ao Padre. Ao ver o cachorro morto Chicó deseja participar do momento, quer mostrar que já passou por algo parecido, que entende o que se passa.

Chicó está sempre em negociação para solidificar uma imagem diferente da que realmente representa e nem percebe que, na verdade, essa ação só solidifica cada vez mais o que ele é: um contador de histórias, um sonhador. “As narrativas que são usadas como instrumentos para estas negociações se entrelaçam em uma complexa rede contextual que deixa essas questões constantemente em dúvida, sempre abertas para manipulação estratégica”.⁷¹

⁷⁰ SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. São Paulo: Ed. Agir, 2005, p. 43.

⁷¹ BAUMAN, Richard. Op. Cit., p. 32.

4.2. Mentiras de Malandro

No *Auto* também encontramos as “mentiras de malandro”. Tal nomeação se dá por serem mentiras contadas com a intenção de enganar o interlocutor, seja por motivos de vingança, para escapar de sanções ou para levar algum tipo de vantagem material ou simbólica. Esse tipo de estratégia está mais ligada ao personagem de João Grilo, que é um pícaro: ele resiste a obedecer às normas sociais impostas. João Grilo apresenta outros traços picarescos, como a ausência de honra. Esse aspecto é perceptível quando ele responde a Severino sobre o fato de não ter sobrenome de família: “Minha senhoria não tem nome nenhum, porque não existe. Pobre tem lá senhoria, só tem desgraça”.⁷²

Na situação abaixo, João Grilo justifica suas mentiras com a desculpa de ter sido constantemente explorado pelo padeiro e arma uma vingança contra o patrão:

João Grilo : Ó homem sem vergonha! Você inda pergunta! Está esquecido que ela deixou você? Está esquecido da exploração que fazem conosco naquela padaria do inferno? Pensam que são o cão só porque enriqueceram, mas um dia hão de me pagar. E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando em cima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava pr'o cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Pra mim nada, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingo.⁷³

Michel de Certeau acredita que a cultura popular é levada a procurar maneiras de fazer a cultura dominante transformar-se em cotidianidade.⁷⁴

Sobre isso, Ariano Suassuna comenta:

Eu sempre me zanguei muito quando dizem que João Grilo é um anti-herói. É nada! Ele é um herói, um camarada que vence os poderosos. Repare uma coisa: no *Auto da Compadecida*, o padeiro representa a burguesia urbana; o Major Antônio Moraes representa os proprietários rurais; o sacristão, o Padre e o Bispo, o clero. Então você tem ali o clero, a nobreza e a burguesia e ele, João Grilo, é o representante do povo. E ele vence esse pessoal todo e como se não bastasse ainda vence o Diabo. Se ele não é um herói, eu não sei quem é herói, não.⁷⁵

⁷² SUASSUNA, Ariano. Op. Cit., p. 120.

⁷³ Ibid., p. 17.

⁷⁴ SZESZ, Christiane. Op. Cit., p. 31.

⁷⁵ Ibid., p.31

Uma das primeiras mentiras de malandro encontrada no livro é a que João Grilo diz para o Padre:

João Grilo: Eu disse que uma coisa era o motor e outra o cachorro do Major Antônio Moraes.

Padre: E o dono do cachorro de quem vocês estão falando é Antônio Moraes?

João Grilo: É. Eu não queria vir com medo de que o senhor se zangasse, mas o Major é rico e poderoso e eu trabalho na mina dele. Com medo de perder meu emprego, fui forçado a obedecer; mas disse a Chicó: o Padre vai se zangar.

Padre: Zangar nada, João! Quem é um ministro de Deus para ter direito de se zangar? Falei por falar, mas também vocês não tinham dito de quem era o cachorro.⁷⁶

Nessa conversa é possível perceber que a posição social do Major Antônio Moraes influencia na decisão do Padre. A obra mostra as condições sociais de sujeitos de diferentes classes econômicas que representam segmentos e instituições sociais, como a igreja por exemplo:

João Grilo: (Cortante) Quer dizer que benze, não é?

Padre: (a Chicó) Você o que é que acha?

Chicó: Eu não acho nada de mais.

Padre: Nem eu vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus!⁷⁷

O Padre só concorda em benzer o cachorro porque o dono é um rico da sociedade. Nesse contexto, o esperto João Grilo conta a mentira para se vingar, se divertir e tentar ganhar alguma coisa:

Chicó: Por que essa raiva dela?

João Grilo: Ó homem sem vergonha! Você ainda pergunta? Está esquecido de que ela o deixou? Está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno? Pensam que são o cão só porque enriqueceram, mas um dia hão de me pagar. E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando encima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava para o cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Pra mim nada, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingo.

Chicó: João, deixe de ser vingativo que você se desgraça. Qualquer dia você ainda se mete em uma embrulhada séria.

João Grilo: E o que é que tem isso? Você pensa que eu tenho medo? Só assim posso me divertir. Sou louco por uma embrulhada.⁷⁸

A dupla, mesmo com todo sufoco, sempre “dá um jeito” de continuar vivendo e até mesmo se divertir. O objetivo da mentira, nesse caso, foi enganar: posteriormente João Grilo usou de sua

⁷⁶ SUASSUNA, Ariano. Op. Cit., p. 23.

⁷⁷ Ibid., p. 27.

⁷⁸ Ibid., p. 39.

astúcia e mudou o nome do dono do cachorro para conseguir que ele fosse enterrado. Os contratempos são de extrema importância para o desenvolvimento da trama.

A situação também ridiculariza o clero, mostrando que as ações do Padre, que a princípio deveria representar Deus, estão baseadas em níveis hierárquicos de riqueza. Este tema também aparece no *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, em que os membros do clero são julgados pelo Diabo se merecem ou não entrar no céu. Em uma distância de séculos, Suassuna reproduz a crítica ao clero, situando-o no Nordeste brasileiro. Nesse sentido, vemos o renascimento do auto na obra do autor, que o recria, resgatando elementos sociais brasileiros, fazendo, assim, um auto nacional.

Quanto à mentira que João Grilo conta para o Padre, sua justificativa para o ato é a de que simplesmente “não vai com a cara dele”. O personagem se autoriza a esse tipo de liberdade como se não tivesse nada a perder. João Grilo: [...] “Mas fiz esse trabalho com gosto, somente que é para enganar o Padre, não vou com aquela cara”.⁷⁹

João Grilo tem algumas ações justificadas pelas necessidades básicas: pela fome, pelo desamparo. O pícaro busca deixar claro que a justificativa para suas mentiras são as relações desiguais, os maus-tratos do patrão, a pobreza. O fato de um mentiroso receber uma segunda chance de Cristo e da Compadecida dá a ideia de justiça, de que por mais que se sofra na vida, há uma “recompensa”, pois “Deus vê tudo”.

Entre o momento em que o Padre aceitar benzer o suposto cachorro de Antônio Moraes e o tempo em que João Grilo manda a mensagem para que a mulher do padeiro traga o animal, o fazendeiro chega à igreja para pedir ao Padre que benza seu filho, uma grande coincidência na trama, que também colabora para a comicidade.

Para sobreviver a esta pobreza que João Grilo vivencia no sertão, ele cresce como um “pícaro”, que engana e inventa. As mentiras que João Grilo conta durante o decorrer do livro vão crescendo e se desdobrando até virarem uma grande confusão. Na perspectiva de Bauman, a elaboração da mentira constitui uma forma de arte verbal. O importante é a sofisticação de sua elaboração para garantir a eficácia com o qual ela é contada.⁸⁰ Para manter a performance artística, a história pode demandar manipulação, sacrifício da verdade no interesse de manter a dinâmica da tensão, elegância formal, surpresa ou outros elementos que colaborem para a performance. Bauman

⁷⁹ Ibid., p. 43.

⁸⁰ BAUMAN, Richard. Op. Cit., 1986, p. 21.

defende que em algumas comunidades a mentira é aceita como “ethos” fundamental de sociabilidade.⁸¹

Por isso, em alguns momentos, a mentira chega a evocar personagens que nem aparecem na obra, como a esposa e o filho do Major Antônio Moraes.

João Grilo: Ora viva, seu Major Antônio Moraes, como vai Vossa Senhoria? Veio procurar o Padre? Se Vossa Senhoria quer, eu vou chamá-lo. E que eu queria avisar para Vossa Senhoria não se espantar: o Padre está meio doido.

Antônio Moraes (parando): Está doido? O Padre?

João Grilo: Sim, o Padre! Está dum jeito que não respeita mais ninguém e com mania de benzer tudo. Vim dar um recado a ele, mandado por meu patrão, e ele me recebeu muito mal, apesar do meu patrão ser quem é.

Antônio Moraes: E quem é seu patrão?

João Grilo: O padeiro! Pois ele chamou o patrão de cachorro e disse que apesar disso ia benzê-lo.

Antônio Moraes: Que loucura é essa ?⁸²

João Grilo mente tão bem que todos acreditam no que ele fala. Personagens espertos que utilizam mentiras para benefício próprio são típicos na obra de Ariano Suassuna, que depois de escrever o *Auto*, em 1955, continuou apostando em comédias sertanejas e na figura do “esperto”, como em *O santo e a porca* (1957), *O casamento suspeito* (1957) e em *A pena e a Lei* (1959). Em todas as obras os mentirosos estão em posição inferior na sociedade e utilizam a mentira como uma espécie de “trunfo social”.

No peça encontramos situações de dominação em que a desigualdade de forças faz com que um dos lados submeta-se ao outro, a fim de evitar punições ou obter algum tipo de vantagem. Segundo Bakhtin, a abolição das relações hierárquicas possui uma significação especial. Nas festas oficiais, cada personagem se apresenta com as insígnias dos seus títulos, graus e funções e ocupa um lugar reservado para o seu nível. As festas oficiais consagram a desigualdade, enquanto nas populares (no carnaval, por exemplo), todos, pelo menos aparentemente, são iguais.

Em consequência, essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados

⁸¹ Ibid.

⁸² SUASSUNA, Ariano. Op. Cit., p. 29.

das normas correntes da etiqueta e da decência. Isso produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica.⁸³

A mentira está dentro da típica linguagem carnavalesca, como uma ferramenta de divulgação da cultura popular e como um meio de viver esse mundo “ao revés”, como o denomina Bakhtin. Após a confusão de João Grilo, o fazendeiro vai pedir ao Padre para benzer seu filho e o Padre acredita que Antônio se refere ao cachorro e não ao filho. Essa mentira cria um mal-entendido tão grande que o fazendeiro ameaça reclamar ao Bispo a ofensa do Padre. E João Grilo mais uma vez aumenta suas mentiras para se safar e se dar bem.

João Grilo: Deixe comigo. Antônio Moraes começou a ser meu amigo de repente. Não viu como me convidou para ir aos Angicos? Agora é assim, João Grilo pra lá, Antônio Moraes para cá... Está completamente perturbado.

Padre: Pois arranje as coisas João que você não se arrepende.

João Grilo: Chama-se já está arranjado. Agora, eu queria um favorzinho do senhor Padre.

Padre: Eu já esperava por uma dessas. Nessa minha profissão a gente se acostuma de tal modo com isso de dar e tomar... O que é?

João Grilo: O cachorro de meu patrão está muito mal e eu queria que o senhor benzesse o bichinho.

Padre: De novo? Mas é possível?

João Grilo: É mais do que possível! O senhor não ia benzer o do Major Antônio Moraes?

Padre: E de quem você está falando?

João Grilo: De meu patrão.

Padre: E seu patrão não é Antônio Moraes?

João Grilo: Não.

Padre: Mas você ainda agora disse isso aqui, João!

João Grilo: Eu: Quem disse foi Chicó.⁸⁴

Essa mentira de João serve para confundir o Padre, pois no começo do primeiro ato, João Grilo afirma: “É, eu não queria vir, com medo de que o senhor se zangasse, mas o Major é rico e poderoso e *eu trabalho na mina dele*”. Se dando por vencido e confuso, o Padre pergunta: “E quem é seu patrão?” e João Grilo responde: “O padeiro”.⁸⁵

João Grilo, por meio de suas mentiras, consegue a confiança dos poderosos da cidade, o Padre “lhe dá carta branca” para resolver o problema com Antônio Moraes e o padeiro também

⁸³ BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. Op. Cit., p. 9.

⁸⁴ SUASSUNA, Ariano. Op. Cit., p. 35.

⁸⁵ Ibid., p. 37.

contribui para que ele consiga convencer o Padre a enterrar o cachorro. Dessa forma, João Grilo, através de suas mentiras, interage com diversas camadas sociais.

Como ele é esperto, trama a mentira para ganhar dinheiro também. João Grilo sabe que esse é o ponto fraco do Padre e arma um plano sugerindo a ele que é uma pena o animal ficar sem enterro, pois o cãozinho havia deixado um testamento para a igreja. João Grilo presta atenção nas pessoas; sabe ler a cobiça nos olhos do Padre e aproveitar o momento exato para apresentar sua mentira. A situação serve também para ridicularizar membros do clero:

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 cumpridos pr'os lados daqui, latindo na maior tristeza. Até que meu patrão entendeu, como 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.

Mais uma vez Suassuna se apropria da cultura popular, pois, desde os séculos VII e VIII é possível encontrar testamentos paródicos, como o testamento do porco e o testamento do asno. A história também é baseada no cordel *O dinheiro: o testamento do cachorro*, de Leandro Gomes de Barros, que já atesta em sua primeira estrofe como os homens são corrompidos por sua ganância e que o dinheiro manda no mundo.

“O dinheiro neste mundo, não há força que o debande. Nem perigo que o enfrente. Nem senhoria que o mande. Tudo está abaixo dele. Só ele é que é o grande. Ele impera sobre o trono, cercado por ambição, o chaleirismo a seus pés [...]”⁸⁶

Depois da promessa do testamento, os sacerdotes aceitam fazer o enterro em latim:

Sacristão: Que é isso, que é isso? Não se trata de nenhum sacrilégio, vamos enterrar uma pessoa altamente estimável, nobre e generosa [...] Não vejo nenhum mal nisso (que concorda por fim ao enterrar o cachorro Xéreu em latim, pensando no testamento do bicho).⁸⁷

⁸⁶ BARROS, Leando Gomes de. *O dinheiro: o testamento do cachorro*. Edição especial. Editora Chico, 2000.

⁸⁷ SUASSUNA, Ariano. Op. Cit., p. 52.

O autor satiriza o costume antigo de nobres deixarem suas fortunas para a igreja com o objetivo de “garantir um lugar no céu”. Philippe Ariès destaca que o testamento é um contrato de seguros concluído entre o testador e a igreja. Um contrato para garantir o passaporte para o céu.⁸⁸

Para dar mais credibilidade à mentira, João ainda garante que o testamento foi passado em cartório – para não restar dúvida aos locutores da veracidade do fato. Ele ainda dá um toque sobrenatural à mentira e reitera que, se o testamento não for cumprido nessas condições, os donos do cachorro serão perseguidos pela alma do animal.

Como cúmplice, Chicó inventa mais uma de suas histórias para garantir que a mentira do amigo seja verdadeira, pois nem o padeiro, que é o dono do cachorro, acreditou na mentira da alma penada do animal. Então Chicó garante a todos que já encontrou uma alma penada de cachorro:

Padeiro: Quando? Onde?

Chicó: Na passagem do riacho do Cosme Pinto.

Padeiro: Tinham me dito que o lugar era assombrado, mas nunca pensei que se tratasse de assombração de cachorro.

Chicó: Se o lugar é assombrado, não sei. O que eu sei é que eu ia atravessando o sangrador do açude e me caiu do bolso n'água uma prata de dez tostões. Eu ia com meu cachorro e já ia dando a prata por perdida, quando vi que ele estava assim como quem está cochichando com outro. De repente o cachorro mergulhou e trouxe o dinheiro, mas quando fui verificar só encontrei dois cruzados.

Padeiro: Oi! E essas almas de lá tem dinheiro trocado?

Chicó: Não sei, só sei que foi assim.⁸⁹

No segundo ato, o Padre descobre uma das armações de João Grilo – o que nos remete à figura do Lázaro de Tormes: o esperto mentiroso sempre era descoberto por seus amos e levava muitas surras por suas mentiras. João Grilo supera Lázaro em questões de astúcia, porque mesmo sendo descoberto, não deixa a situação se voltar contra ele. João coloca o Padre em outra enrascada e na frente do Bispo conta que o Padre realmente planejava enterrar o cachorro em latim. João Grilo dessa maneira se vinga do Padre, pois o Bispo quase o suspende.

O que se percebe é que João, desde o início da trama, tem a intenção de se beneficiar com todas as mentiras e por isso seus planos são arquitetados milimetricamente. Ele exerce um controle sobre todos os atos, tudo é premeditado. Uma das provas disso é que ele retira a bexiga do cachorro

⁸⁸ ARIÈS, Philippe. *A história da morte no ocidente*. Tradução por Priscila Viana de Siqueira. São Paulo, Ed. Ediouro, 2003, p. 157.

⁸⁹ SUASSUNA, Ariano. Op. Cit., p. 50.

antes de enterrá-lo, e, para justificar tal ação, afirma que a necessidade desculpa tudo e que com seu plano vai ganhar um bom dinheiro, pois entrará também no testamento do cachorro:

João Grilo: Eu não lhe disse que a fraqueza da mulher do patrão era bicho e dinheiro?

Chicó: Disse.

João Grilo: Pois vou vender a ela, para tomar o lugar do cachorro, um gato maravilhoso, que descome dinheiro!

Chicó: Descome, João?

João Grilo: Sim, descome Chicó. Come ao contrário.

Chicó: Está doído, João! Não existe essa qualidade de gato.

João Grilo: Muito mais difícil de existir é pirarucu que pesca gente e você mesmo já foi pescado por um.

Chicó: É mesmo, João, do jeito que as coisas vão, eu não me admiro mais de nada!

João Grilo: Pra uma pessoa cuja fraqueza é dinheiro e bicho, não vejo nada melhor do que um bicho que descome dinheiro.

Chicó: João, não é duvidando não, mas como é que esse gato descome dinheiro?

João Grilo: É isso que é preciso combinar com você. A mulher vem já pra cá cumprir o testamento. Eu deixei o gato amarrado ali fora. Você vá lá e enfie essas pratas de dez tostões no desgraçado do gato, entendeu?⁹⁰

A partir daí entramos no segundo ato. A situação se complica e os planos de João Grilo e Chicó para ganhar dinheiro dão errado porque o cangaceiro conhecido como Severino de Aracaju entrou na cidade. O cangaceiro é um personagem que funciona como um ponto de reviravolta: é preciso que aconteça a chegada desta figura mítica do sertão sertanejo, forte e que mete medo, para todos os outros personagens poderem passar ao próximo plano. O personagem matador é como um gancho que leva todos para o julgamento. Vale lembrar que Severino, mesmo forte e bravo, também foi enganado pela mentira de João Grilo (em uma história no sertão não pode faltar um causo de cangaceiro). Severino aparece e rouba o dinheiro do testamento do Padre e do Bispo (o Padre mente para tentar proteger seu dinheiro):

Severino: Nesse caso o Padre deve ter também alguma coisa pra seu amigo Severino.

Padre: Tenho, não vou negar. Aqui estão dois contos, Senhor Severino. É o que posso lhe dar, no momento.

Severino: É mesmo, Padre? Não é possível! Numa terra onde Bispo tem seis contos, o Padre deve ter no mínimo uns três. Deixe-me ver seus bolsos. Olhe lá, eu não disse? Fazendo jogo sujo, hein, Padre? Quem diria, um ministro de Deus! Enfim, isso é um fim de mundo. E o sacristão, que é que me diz disso tudo?⁹¹

⁹⁰ Ibid., p. 91

⁹¹ Ibid.

Até mesmo o cangaceiro Severino se impressiona com a ganância do Padre, que faz de tudo para salvar pelo menos um conto de réis. Severino mata o Bispo, o sacristão, o Padre e salva o frade, pois, segundo ele, dá azar matar frade; o cangaceiro também mata o padeiro e sua mulher adúltera e quando chega a vez do amarelo João Grilo, mais uma vez João conta uma de suas mentiras para escapar da morte e inventa uma gaita mágica para enganar Severino:

Severino: Uma gaita? Pra que eu quero uma gaita?

João Grilo: Pra nunca mais morrer dos ferimentos que a polícia lhe fizer.

Severino: Que conversa é essa? Já ouvi falar de chocalho bento que cura mordida de cobra, mas de gaita que cura ferimento de rifle é a primeira vez.

João Grilo: Mas cura! Essa gaita foi benzida por Padre Cícero, pouco antes de morrer!

Severino: Eu só acredito vendo.

João Grilo: Pois não. Queira Vossa Excelência me ceder seu punhal.

Severino: Olhe lá.

João Grilo: Não tenha cuidado. Pode apontar o rifle e se eu tentar alguma pra seu lado, queime.

Severino: Aponte o rifle para esse amarelo, que é desse povo que eu tenho medo! E agora.

João Grilo: Agora vou dar uma punhalada na barriga de Chicó.

Chicó: Na minha não.

João Grilo: Deixe de moleza, Chicó. Depois eu toco na gaita e você fica vivo de novo! (Murmurando, a Chicó). A bexiga, a bexiga!

Chicó: Muito obrigado, mas eu não quero não, João.

João Grilo (novos acenos): Mas eu não já disse que toco na gaita? Chicó: Então vamos fazer o seguinte: você leva a punhalada e quem toca na gaita sou eu.

João Grilo: Homem, sabe do que mais? Vamos deixar de conversa. Tome lá! morra, desgraçado!

(Dá uma punhalada na bexiga. Com a sugestão, Chicó vai ao solo, apalpa-se, vê a bexiga e só então entende. Ele fecha os olhos e finge que morreu.)

João Grilo: Está vendo o sangue?

Severino: Estou. Vi você dar a facada, disso nunca duvidei. Agora, quero ver é você curar o Chicó.

João Grilo: É já! (Começa a tocar na gaita e Chicó começa a se mover no ritmo da música, primeiro uma mão, depois as duas, os braços, até que se levanta como se estivesse com dança de São Guido).

Severino: Nossa Senhora! Só tendo sido abençoado por Meu Padrinho Padre Cícero! Você não está sentindo nada?

Chicó: Nadinha!

Severino: E antes?

Chicó: Antes como?

Severino: Antes de João tocar na gaita.

Chicó: Ah, eu estava morto.

Severino: Morto?

Chicó: Completamente morto! Vi Nossa Senhora e Padre Cícero no céu.

Severino: Mas em tão pouco tempo? Como foi isso?

Chicó: Não sei, só sei que foi assim.⁹²

⁹² Ibid., p. 103.

Entretanto, quando o cangaceiro vai experimentar a gaita mágica, pede para seu comparsa dar um tiro nele (para que possa ver o seu padrinho Padre Cícero), a gaita não funciona e ele morre, mas antes de morrer Severino dá um tiro em João Grilo. A mentira nesse ato não rendeu lucros para João Grilo, mas no começo do terceiro ato uma nova história se desenrola: o julgamento das almas.

Bakhtin lembra que as imagens grotescas da cultura popular não procuram assustar o leitor, são cenas que na verdade buscam excluir o temor e são acompanhadas do riso e da reflexão. Até mesmo a figura do Diabo visa ser aterrorizante ou estranha. Em *Gargantua e Pantagruel*, Epistemon quando volta do inferno assegura a todos que o Diabo era “boa gente”.⁹³

O tema do julgamento social é importante na obra, pois os mortos defendem suas almas, explicam os motivos de seu comportamento. É no julgamento final que encontramos semelhanças entre a obra de Suassuna e a de Gil Vicente.

João Grilo é acusado de tramar o enterro do cachorro e vender um gato dizendo que ele “descomia” dinheiro (inspirado no cordel) e ainda de vender para a mulher do padeiro a gaitinha mágica que matou Severino. E mais uma vez presenciamos João valer de sua esperteza, pois para ele tudo tem um jeito. Ele pede a intercessão de Maria, também conhecida por Compadecida, a mãe de Jesus. Ao aparecer em cena, ela o defende: “João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades em uma terra seca e pobre como a nossa [...]. Não o condene, deixe João ir para o purgatório”.⁹⁴ Porém, ao ver a gravidade dos erros de João, a Compadecida intercede para que ele tenha outra oportunidade de se corrigir voltando ao mundo dos vivos. É um palhaço que guia os leitores, ato após ato, que chama a atenção de Cristo para que eles arrumem a cena e levem seus tronos. A cena recomeça na Terra com a ressurreição de João, que volta dos mortos.

A ressurreição no *Auto* representa um vivo que morreu e voltou para ter uma segunda chance. João Grilo é pobre, passa por muitos problemas e confusões até chegar no momento em que tem uma oportunidade para melhorar seu comportamento. O que salvou de fato João Grilo foi sua condição social e sua astúcia, argumentos usados pela Compadecida. Essa compaixão de “Nossa Senhora”, conhecida como a “padroeira do Brasil”, já é conhecida no sertão, e é tema de várias obras populares, entre elas *O Castigo da Soberba*, obra popular recolhida por Leonardo Mota junto ao cantador Anselmo Vieira e que consta no prefácio do *Auto da Compadecida*:

⁹³ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília. 3ª Edição, 1996, p. 36.

⁹⁴ SUASSUNA, Ariano. Op. Cit., p. 156.

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

Maria: Meu filho, perdoe esta alma,
tenha dela compaixão!
Não se perdoando esta alma,
far-se-a é dar mais gosto ao cão:
Por isso absolva ela,
lançai a vossa bênção.

Jesus: Pois minha mãe leve a alma,
leve em sua proteção,
Diga as outras que a recebam,
Façam com ela união,
Fica feito o seu pedido,
dou a ela salvação.⁹⁵

Não se pode culpar João Grilo por enganar o Diabo, afinal driblar a morte é o que ele fez de melhor durante toda a vida. Na *Divina Comédia* de Dante, temos um vivo que visita o céu e o inferno; em *Gargantua e Pantagruel* de Rabelais, novamente o morto que volta para contar como era o inferno, e ao voltar celebra a vida, comendo, bebendo e peidando, para ter certeza de que estava vivo. Vale a pena citar o *Frankstein* de Mary Shelly, que é um monstro feito de outros mortos que voltam à vida – à força – por culpa de seu criador, um médico louco.

⁹⁵ Ibid., p. 9.

No quadro abaixo foram divididas as mentiras e apontados seu objetivo, justificativa e resultado:

Mentira	Objetivo	Justificativa para as mentiras e cobiças	Resultado
Chicó inventa que já teve um cavalo bento.	Mostrar a João Grilo que bicho bento é comum. É uma mentira ilustrativa, com o objetivo de enganar, mas a principal razão é participar do contexto social.	João Grilo diz que é culpa da seca.	Obtém sucesso, mas João Grilo sempre duvida de Chicó.
João Grilo inventa que o cachorro que deve ser benzido é do Major Antônio Moraes.	Enganar o Padre interesseiro para que esse benza o cachorro do padeiro.	Quer se vingar do Padre, pois não vai com a cara dele.	Obtém sucesso, mas o cachorro morre antes.
João inventa um testamento para o cachorro ser enterrado em latim.	João Grilo quer convencer os membros gananciosos da igreja a enterrar o cachorro em latim.	Recebe carta branca do padeiro para conseguir celebrar o enterro e ganhar um dinheiro junto com o testamento do cachorro; além de se vingar do Padre.	Obtém sucesso, porém o cangaceiro Severino de Aracaju atrapalha seus planos.
Chicó inventa que seu pirarucu morreu.	Conta a clássica mentira de pescador para entreter os ouvintes e para encontrar verossimilhança com a situação do cachorro que tinha acabado de falecer.	Pelo prazer de contar uma história.	Sucesso duvidoso, já que as pessoas têm dúvidas quanto à veracidade de suas histórias fantásticas.
João Grilo mente sobre um gato que “descome” dinheiro.	Entrar no testamento do cachorro e vender o gato.	João Grilo sabe que a fraqueza da mulher do padeiro é bicho e dinheiro e se aproveita dessa fraqueza. “A necessidade desculpa tudo”, retruca para Chicó.	Obtém sucesso.
Chicó inventa a história da alma de cachorro que troca dinheiro.	Ilustrar a situação de que cachorro pode ser alma penada.	Tentar provar sua hipótese de que cachorro tem alma.	Sucesso.
Padre mente para Severino de Aracaju sobre seu dinheiro.	Não ter todo o seu dinheiro roubado.	Mente para se proteger de um roubo.	Perde todo o dinheiro e morre.

5. TERRA DE MENTIRAS DOCES E VERDADES SOMBRIAS

Ao conhecer o sertão, se entende porque Ariano o escolheu para servir de palco a tantas histórias. Esse sertão de sol forte, cangaceiros, santos, pobres e loucos ocupa espaço primordial na literatura brasileira, já foi tenda para cronistas e viajantes e representa tema central na literatura popular e de cordel, além de ser objeto de trabalho de vários escritores. Citamos aqui os desbravadores desse espaço tanto real como imaginário e também podemos apontar famosos escritores da geração de 1930 que fizeram do sertão o ambiente para seus romances. Entre eles, Graciliano Ramos com a obra *Vidas Secas*; Jorge Amado com *Capitães de Areia*; José Lins do Rêgo com *Os cangaceiros* e José de Alencar com sua primorosa obra *O Sertanejo*.

A construção desse imaginário baseado na dura realidade do sertão, que impõe fome, dificuldade, fraqueza e pobreza aos seus filhos, mostra a raça de homens fortes que vivem nessas terras. Como Euclides da Cunha explica em trecho do romance *Os sertões*:

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem raquitismo exaustivo dos mestiços do litoral. Basta o aparecimento de qualquer incidente [...] transfigura-se [...] reponta [...] um titã acobreado e potente [...] de força e agilidade extraordinária.⁹⁶

O lugar em que ocorre a ação no *Auto da Compadecida* é semelhante aos outros ambientes tratados nas obras de Ariano. É um sertão quente, pobre, árido, que causa delírios, desespero e doença. Durante a cena do julgamento, por exemplo, João Grilo defende que seu amigo Chicó às vezes mente por conta do sol quente do sertão. “O sol do sertão é quente e Chicó começava a ver demais. É o sol”.⁹⁷

Chicó é o contador de histórias sertanejo. Em seus causos nem tudo é verdade, mas, como Suassuna ressalta em *A Pedra do Reino*, “na arte a gente tem que ajeitar um pouco a realidade que, de outra forma, não caberia bem na métrica da Poesia”.⁹⁸

⁹⁶ CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Martin Claret, 1998, p.118-119.

⁹⁷ SUASSUNA, Ariano Op. Cit., p. 70.

⁹⁸ SUASSUNA, Ariano. *A pedra do reino*. Local: Ed. J. Olympio, 1976, p. 22.

Podemos concluir que Suassuna tentou reproduzir aqueles homens que conheceu no seu sertão longínquo, de quando ainda era menino e morava com sua mãe no interior de Pernambuco. Ele tentou representar o mundo de histórias que escutava quando pequeno, construir homenagens àqueles sertanejos, mostrar suas vidas e força. Por que Ariano Suassuna precisava compartilhar essas vivências? Talvez porque essas histórias eram grandiosas demais para guardar para si mesmo; não cabiam dentro dele.

O sertão aparece como personagem importante no *Auto*, por influenciar as ações do sertanejo. Podemos até mesmo considerar o sertão como um “catalisador das mentiras”: ele é um dos culpados pelo surgimento das narrativas, por impor uma vida difícil ao sertanejo. O meio influencia nas atitudes, no imaginário e em como esses contadores de histórias surgem.

Dessa relação do homem com esse sertão simbólico, podemos destacar o que Stuart Hall⁹⁹ argumenta, quando diz que todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólico.; elas têm, como diz Hall, citando Edward Said, “o que se chama de suas geografias imaginárias: suas paisagens características, seu senso de lugar, de casa, lar ou *heimat*, bem como suas localizações no tempo – nas tradições inventadas que ligam passado e presente, em mitos de origem que projetam o presente de volta ao passado”.¹⁰⁰ Dessa forma, o sertão tem papel fundamental para a formação do sertanejo, o lugar é conhecido, concreto, familiar, delimitado e é “o ponto de práticas sociais específicas que nos moldaram e nos formaram e com as quais nossas identidades estão estreitamente ligadas”.¹⁰¹

A literatura marcou seus variados sertões com personagens fantásticos, pobres, tristes, alegres, homens e mulheres que deixaram seu rastro no imaginário brasileiro. Mas quem é o homem que habita esse lugar? O homem que melhor representaria esse espaço seria o sertanejo, embrutecido pela natureza, descrito tão bem por Euclides da Cunha como um herói, guerreiro e resistente, capaz de enfrentar e sobreviver a qualquer tipo de dificuldade. Ou como define Albuquerque Jr.:

O tipo nordestino vai se definindo como um tipo tradicional, voltado para a preservação de um passado regional que estaria desaparecendo [...] se situa na contramão do mundo moderno, rejeita as suas superficialidades, sua vida delicada e histórica. Um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos; um

⁹⁹ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DePA editora, 9ª edição, 1992.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 72.

¹⁰¹ *Ibid.*

homem capaz de retirar a sua região da situação de passividade e subserviência em que se encontrava.¹⁰²

Para Serge Moscovici,¹⁰³ não só as imagens do mundo social são um reflexo de seus eventos, como também os próprios eventos podem ser produtos de nossas imagens desse mundo. Essa forma peculiar de representação mostra como um grupo social deve descrever sua “realidade” e talvez explique como vivenciamos o dia a dia e como construímos nosso imaginário.

No livro *Notas sobre o romanceiro Popular do Nordeste*, Ariano destaca que a literatura popular “constitui uma espécie de tradição viva, peculiar, fecunda, abridora de caminhos e fontes para uma literatura erudita realmente nossa”.¹⁰⁴

Situação sobre a qual Câmara Cascudo¹⁰⁵ pondera:

Curiosa é a figura do cantador. Tem ele todo um orgulho de seu estado. Sabe que é uma marca de superioridade ambiental, um sinal de elevação, de supremacia, de predomínio. Paupérrimo, andrajoso, semifaminto, errante, ostenta num diapasão de consciente prestígio, os valores da inteligência inculta e brava, mas senhora de si, reverenciada e dominadora. Aprofundando ainda mais a idéia de destaque e respeito ao cantador: “A povoação, vila ou arruado onde mora um cantador é a região de seu domínio absoluto. Cantar sem sua permissão é desafiá-lo mortalmente.

Na coletânea *Pelo prisma russo*¹⁰⁶, Frank Joseph, fala do pensamento de Turgueniev, que argumentava que tanto o homem de ação fanático como Dom Quixote, quanto o homem supérfluo, paralisado pela indecisão, como Hamlet, eram figuras simpáticas e igualmente trágicas, cada uma representando determinados valores humanos que transcendiam sua situação imediata.

¹⁰² ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Editora Cortez, 2003, p. 162.

¹⁰³ MOSCOVICI, Serge. *A era das representações sociais*. Editora Vozes. 1986. Trad. de Maria Helena Fávero do original “L’ère des représentations sociales” In: DOISE & PALMONARI, A. (eps) *L’études des représentations sociales*. Neuchatel. Paris : Delachaux et Nictlé, p. 334-380, 1986.

¹⁰⁴ SUASSUNA, Ariano. *Notas sobre o romanceiro popular do Nordeste*. Brasília: Ed. J. Olympio, 1974, p. 80.

¹⁰⁵ CASCUDO, Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Rio de Janeiro: Ed. De Ouro, 1968, p. 168.

¹⁰⁶ FRANK, Joseph. *Pelo prisma russo: ensaios sobre literatura e cultura*. Edusp. São Paulo, 1992.

6. O TEATRO DE SUASSUNA

O termo “teatro” vem do latim *theatrum* e significa “reunião de espectadores e ouvintes”.¹⁰⁷ O teatro, como representação, se faz para um destinatário – mesmo que seja para si mesmo – e “se dissocia em ser e parecer. A capacidade de tornar-se outro e o mistério do jogo manifestam-se de modo marcante no costume e na mascarada”.¹⁰⁸ Aqui Johan Huizinga argumenta que o teatro atinge o máximo da natureza extraordinária do jogo: o indivíduo disfarçado ou mascarado desempenha um papel como se fosse outra pessoa, ou melhor: torna-se outra pessoa. “A arte de representar está relacionada a toda história do homem. É copiando e representando que crianças aprendem a falar. “Ser teatral é, pois, ser humano, estruturando a raiz do eu e do nós”.¹⁰⁹

O teatro, um dos meios pelo qual a obra é transmitida, influencia de forma decisiva na forma como ela é contada. Ou como Hermilo Borba Filho afirma: “o segredo do teatro foi sempre o choque entre o texto e o espetáculo... O teatro, como tantas coisas na vida é um ato transitório efêmero”.¹¹⁰

Para Zumthor “essa teatralidade surge do saber do espectador, desde que ele foi informado da intenção do teatro em sua direção. Este saber modifica o olhar do espectador, forçando-o a ver o espetacular lá onde só havia até então o acontecimento. Ele transformou em ficção aquilo que parecia ressaltar do cotidiano”.¹¹¹ Ao ver uma peça o espectador vê ali representada sua condição humana.

Suassuna contou com apoio de várias pessoas para chegar ao resultado do *Auto* e na obra encontrar seu maior sucesso. Sua faceta de poeta não é muito conhecida, mas Suassuna têm

¹⁰⁷ MATOS, Geraldo da Costa. *O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano*. Macro área de Literatura Brasileira. Faculdade de Filosofia de Itaperuna – RJ. 1988, p. 45.

¹⁰⁸ HUINZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Trad. de João Paulo Monteiro. São Paulo, Perspectiva, 1980. p 54.

¹⁰⁹ MATOS, Geraldo da Costa. Op. Cit., p 46

¹¹⁰ GOMES, André Luis e MACIEL, Diógenes André Vieira. Orgs. *Penso Teatro: Dramaturgia, Crítica e Encenação*. Vinhedo, Editora Horizonte, 2012. Apud. RODRIGUES, Augusto. Cap: *Hermilo Borba Filho: um ambulante da cena*, p. 71.

¹¹¹ ZUMTHOR, Paul. Tradução: FERREIRA, Jerusa Pires. POCHAT, Maria Lucia. ALMEIDA, Maria Inês. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora Humanitas. 2010.

trabalhos na poesia e no desenho (ele é devoto das artes e também um fiel construtor delas). Entretanto foi no teatro que ficou realmente conhecido e dedicou a maior parte de seus esforços.

O autor pernambucano foi criado no sertão, por isso no decorrer deste trabalho afirmamos em diversos trechos como ele é íntimo deste ambiente. A obra ainda remete à Folia de Reis, com personagens como o guia, que leva os foliões, no papel de João Grilo, que “é quem tem a sabedoria para criar os versos dos cantos da folia e cantá-los acompanhado de viola, embora o verso também se receba da tradição”.¹¹² E para cantar, para ser guia, segundo Zé Preto, um dos guias que conheci, é preciso a licença do “paizinho do céu”. “Tem pessoa que tem vontade de aprender mas não aprende nem um verso, só aprende se o Divino quiser...” Zé Preto relata.¹¹³ O alferes que carrega a bandeira da folia é Chicó, o instaurador da nova ordem, da nova realidade.

No final da década de 1930, os grupos teatrais estavam em ebulição na capital pernambucana, tentando estabelecer um perfil para o teatro e buscando renovação da cena teatral. Foi desse caldo de grupos efervescentes que, no final da década de 1940, vários artistas se uniram para formar o Teatro de Estudantes de Pernambuco (TEP), sob a orientação de Hermilo Borba Filho. Neste grupo estava Suassuna, que, após o contato com estes artistas que buscavam renovar o teatro por meio das histórias populares, escreveu em 1947 *Mulher vestida de sol*, uma peça que já continha hibridismos, na qual ele atesta as semelhanças entre a Espanha e o Nordeste.

Hermilo Borba Filho foi o orientador dessa nova safra de artistas que mudava a cara do teatro na região e garimpava a cultura local. Para Augusto Rodrigues “Hermilo pertence a uma tradição de escritores que sempre optaram por fazer da literatura uma forma e espaço para pesquisa – existencial e etnográfica. Penso em uma espécie de literatura de campo, um *teatro de terreiro*, visitado por escritores que tentam entender por meio da palavra o seu tempo”.¹¹⁴

Hermilo levou o erudito para o popular e tinha “a pretensão de querer renovar o espetáculo partindo dos espetáculos populares. Até lá deixem-me voltar mais e sempre às fontes, aos atores do bumba-meu-boi, aos bonecos do mamulengo. Todos vão aparecer nas minhas histórias dramáticas”.¹¹⁵

¹¹² SILVEIRA, Alex. *Entorno que transborda: patrimônio imaterial da Ride*. Coordenação Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello. Brasília: Petrobras, 2006, p. 45.

¹¹³ *Ibid.*, p. 48.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 74.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 78.

Suassuna seguiu os passos de recriação desse universo popular proposto por Borba Filho. Após descobrir que era possível atingir o universal pelo regional, Suassuna toma para si o sertão. “Faço da originalidade um conceito bem diferente do de hoje, procurando criar um estilo tradicional e popular, capaz de acolher o maior número possível de histórias...para atingir assim, através do que consigo entrever em minha região, o tradicional e o universal”.¹¹⁶

A fim de reunir tradição, erudição, renovação e um caráter universal, o Teatro Popular do Nordeste explica em seu manifesto como o teatro do grupo seria regional. Em busca de elementos regionais, Suassuna escreveu em 1955 a peça *Auto da Compadecida* e ganhou fama como dramaturgo. Na obra, apresenta as mentiras de João Grilo e Chicó. Logo depois, em 1957, Suassuna escreve *O Santo e a Porca*, que conta a história de amor de Margarida e Dodó. A obra também explora a temática da mentira: Dodó finge para o pai de Margarida que é somente seu guarda, quando na verdade quer se casar com a moça. Mas quem arma verdadeiras confusões é a dupla Pinhão e Caroba, também uma dupla de pícaros.

Em 1971, Suassuna é consagrado com *A pedra do reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-volta*. Após ser preso em Taperoá por subversão, Quaderna, o personagem principal, resolve se defender e na prisão relata sua longa história de vida, contando sobre sua linhagem e seu reino. Quaderna encarna um Dom quixote brasileiro, um cavaleiro que carrega dentro de si o popular e o erudito. Fica fácil perceber um certo exagero nas narrativas de Quaderna – e mais uma vez Suassuna aborda a mentira, realçando os elementos maravilhosos da história e criando situações cômicas.

Após esta época frutífera para o teatro pernambucano, Suassuna amadureceu a ideia do Movimento Armorial. O autor considera o teatro “uma arte síntese no Movimento Armorial por fundir o folheto de cordel, as máscaras, o canto, a dança, a música e as roupas dos espetáculos populares do Nordeste, atingido a plenitude e o princípio armorial da integração das artes”.¹¹⁷

Foi no amadurecimento do Movimento Armorial que Suassuna se tornou um dramaturgo forte e porta-voz da literatura brasileira. O autor atualmente ainda escreve e sai por todo o país

¹¹⁶ GOMES, André Luis Gomes e MACIEL, Diógenes André Vieira. Orgs. *Penso Teatro: Dramaturgia, Crítica e Encenação*. Vinhedo, Editora Horizonte, 2012. Apud. RAMALHO, Fabíula Martins. Cap: *Ariano Suassuna: pensador teatrarmorial*, p. 36.

¹¹⁷ RAMALHO, Fabíula Martins. *Ariano Suassuna: um pensador no teatro brasileiro*. Dissertação de Mestrado da Universidade de Brasília, 2012, p. 47.

dando palestras em defesa da cultura brasileira. Hoje Suassuna é reconhecido como um grande pensador da nossa cultura.

Ao recolher os elementos de que precisava da cultura popular, ele construiu o *Auto* com o clássico mentiroso, inspirado nos contadores de história, o pícaro, o cangaço que sempre teve forte presença no imaginário do sertanejo, a religião, o riso, a dor e a salvação. Foi na união de todas essas ideias e imagens que Suassuna formou ainda um bestiário sertanejo que vale a pena ser estudado. Na mitologia sertaneja de Suassuna, mulheres podem parir cavalos, cachorros deixam testamentos, cachorros fantasmas dão troco, gatos cagam dinheiro e cavalos são bentos e correm por léguas atravessando estados. É deste mundo místico e folclórico que o leitor consegue captar a essência do sertanejo, seus medos, anseios e dúvidas e é por meio do teatro que ele experimenta e toma para si o sertão, este sertão “suassuano”.

Com o fim de fornecer o contexto histórico, vale lembrar que em 1930 houve a Revolução e o Presidente Washington Luís foi deposto. Getúlio Vargas entra para a presidência no lugar de Júlio Prestes e acontece a Assembleia Constituinte para a Constituição de 1934. A política estava se transformando, a população brasileira dobrou e atingiu o número de 33 milhões de habitantes e também houve o surto das indústrias. O Brasil de 30 passava por fortes transformações. É neste ambiente cercado que Suassuna promove o encontro do lúdico com a dura realidade nordestina e sua religiosidade.

Em toda sua obra, encontramos a visão tão singular do autor sobre o “popular”. Este teatro popular que mostra o povo, que carrega suas características e interesses. Esse povo que está sempre se transformando, não está pronto ou acabado. Daí ter escrito G. Bornheim que “o teatro deve estar nesse ritmo em que o povo se inventa, se autocria, sempre em busca da verdade”.¹¹⁸

Suassuna entendeu esse processo de autocriação e se valeu dele para escrever suas obras que reúnem o cômico, as dores e a busca do homem por redenção. O *Auto* representa a mistura de comédia com tragédia e por isso Geraldo Matos chama a peça de “tragicomédia”.¹¹⁹

Em 1958, também temos a angústia e a comicidade abordadas em *O Santo e Porca*. A peça mostra a avareza do personagem principal, o final trágico quando ele percebe que todo o dinheiro

¹¹⁸ MATOS, Geraldo da Costa. *O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano*. Macro área de Literatura Brasileira. Faculdade de Filosofia de Itaperuna – Rio de Janeiro, 1988, p.85.

¹¹⁹ MATOS, Geraldo da Costa. Op. Cit., p. 80.

que havia na porca já não valia mais e a solidão ao final, pois sua filha se casa (situações cômicas também não deixam de aparecer ao longo da trama).

O Casamento Suspeitoso, A Pena e a Lei fala e *A Farsa da boa preguiça* também seguem a mesma linha de tragédia diluída em comédia.

Mesmo que a maioria de suas obras apresentem um caráter tragicômico e sejam construídas nos alicerces da cultura popular, esses aspectos não uniformizam ou restringem seu teatro. Cada peça tem seu próprio microcosmo (até porque a cultura popular não é estática; como citado anteriormente, ela está em constante transformação). Ou como Levi Strauss afirma: “...que se o mito se define pelo conjunto de suas versões não podemos lhe dar uma última definição enquanto houver o humano”.¹²⁰

Ariano também deixa dicas e explicações em todas as suas obras, de forma a orientar o intérprete, o que torna a obra muito mais didática. É comum, portanto, encontrar explicações sobre a obra dentro da obra, e assim o leitor toma o conhecimento de que Suassuna trabalha com o folhetinesco, o armorial, o mambembe, o ibérico, o popular. “Em todo o caso, o autor gostaria de deixar claro que seu teatro é mais aproximado dos espetáculos de circo e da tradição popular do que do teatro moderno”.¹²¹

Vale destacar o momento em que o autor se incorpora na obra, como no *Auto da Compadecida*, onde ele toma a forma do palhaço. “Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga e sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é uma velho catre, cheio de insensatez e de solércia”.¹²² Ele se coloca na obra porque sabe que o povo nordestino entende essas “intimidades”. Sua presença como palhaço vai muito além da apresentação: existe uma encenação com curvaturas e reverências exageradas ao Bispo.

A obra de Suassuna se liga ao universo nordestino para se tornar universal e falar sobre a condição humana, no meio do riso, da dor, da fé, da encenação, dos pecados e da tradição. Vemos então um artista comprometido com uma obra que reflete sobre os valores humanos.

¹²⁰ Ibid., p. 32.

¹²¹ SUASSUNA. Ariano. Op. Cit., p. 22.

¹²² Ibid., p. 23.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A estrada que Suassuna percorreu para se tornar um defensor e pensador da cultura brasileira passa pela sua longa vivência no sertão, pela sua longa amizade com Borba Filho e também pela criação do movimento armorial. As ideias que surgiram na época do Teatro do Estudante de Pernambuco e a influência de Borba Filho o acompanharam durante toda sua carreira artística. Não é só de apropriações que é feito seu teatro, mas de uma terra fina que ele misturou à sua própria vida para fazer barro novo.

Os personagens de Suassuna, mesmo estando carregados de aspectos regionais, conservam seus elementos universais que transportam a obra para um patamar único. Foram costurados com as várias influências que cercaram o autor – desde o teatro popular nordestino até os pícaros da Idade Média – e carregam a maestria de se adaptarem e se ajustarem ao meio, ou simplesmente arrumam muitas confusões pelo prazer de uma “embrulhada”.

Esses personagens, que foram o principal material desse estudo, são difusores de uma cultura popular que se atualiza e que ao mesmo tempo consegue com maestria se manter tradicional. Dentro desta resignificação cultural, Suassuna constrói com sucesso a imagem de suas criações, que são um retrato caricato do sertanejo que luta e sofre no seu ambiente, que vive uma história de amor e ódio com o sertão que o maltrata e o ilumina. O autor alega ter aprendido que é falando do regional, de sua terra, que o tema se torna universal.

Além disso, as mentiras sempre têm um propósito na obra e delineiam o caráter de suas criações. Por trás do riso e das mentiras, existem a dor e a vontade de superar a fome e a pobreza: a comédia é carregada de forte crítica social, tanto às classes abastadas como ao clero.

O trabalho tentou mostrar de onde vieram as mentiras, para quem foram contadas, com que objetivo e quais foram as consequências. As mentiras foram classificadas e analisadas conforme sua utilidade e efeitos. Além disso, perpassamos os motivos sociais da mentira e do riso, a questão da pobreza e do sertão como explicações fortes para esses atos, a questão religiosa do pecado e da redenção e o hibridismo da obra.

A Compadecida justifica que Chicó e João Grilo mentem por conta do medo. Muito mais do que justificar a mentira, o trabalho quis mostrá-la como forma de melhorar a performance da história e destacar os aspectos fantásticos, engraçados, religiosos e fantasmagóricos da obra ganham

beleza e garantem a atenção do espectador. É como a borda de catupiry da pizza, o recheio de doce de leite do churros: a mentira incrementa a performance da história.

Tudo está envolvido ao desempenho do contador e aqui tentamos apresentar alguns dos principais ingredientes desta performance, como o ambiente, o contexto, os personagens e as próprias histórias. Esse caminho a ser desvendado é uma procura de um saber social em que a sociedade procura entender a si mesma. Zumthor acredita que “a sociedade espera dos pesquisadores a produção de um saber lúdico”.¹²³ Ele ainda acrescenta que é na qualidade da narração que reside a relação do discurso com o lugar singular e sua dupla origem e que só assim é possível dar sentido e beleza para a obra.

O trabalho também trouxe a perspectiva da mentira como geradora do riso. A maioria dos momentos mais cômicos da peça está atrelada às mentiras de João Grilo e Chicó. Ou como Geraldo Mattos afirma:

A verdadeira ironia é hostil, todavia, em dimensão maior, de ferir o criado para ele se fazer criador. Desequilibra para reequilibrar e desequilibrar de novo, fazendo o percurso do ser. A máquina em si não é engraçada. Engraçado é o humano feito máquina ou a máquina vitalizada. A vida no seu fluir é a razão do riso.¹²⁴

Por último, apresentamos um panorama do teatro pernambucano da época para melhor compreender de onde vem a veia da cultura popular no trabalho de Suassuna, reiterando que antes dele, autores como Hermilo Borba Filho já pensavam que a cultura popular poderia ser a grande representante da arte erudita brasileira, assim como os modernistas e os tropicalistas. Desta época rica culturalmente, os expectadores e leitores brasileiros passaram a conhecer e ter acesso a um novo país, a um país “real”, como indica Suassuna.

Segundo afirma Eduardo Dimitrov, em sua dissertação *O Brasil dos espertos*,¹²⁵ Suassuna via o mundo com certa dicotomia: para ele, o Brasil real é aquele representado pelo povo de Canudos; são os pobres, os excluídos, os analfabetos e os sertanejos. Já o Brasil oficial é

¹²³ ZUMTHOR, Paul. *Performance, percepção e leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo. Editora: Educ, 2000, p. 121.

¹²⁴ MATOS, Geraldo da Costa. *O riso e a dor no Auto da Compadecida*. Local: Editora da Universidade Federal do Espírito Santo (Edufes), 2004, p. 113.

¹²⁵ DIMITROV, Eduardo. *O Brasil dos espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como “criador e criatura”*. Dissertação de Mestrado (Antropologia social). São Paulo, Faculdade de Línguas e Ciências humanas – Universidade de São Paulo (USP), 2006.

representado pela elite que governa e é formada pelas melhores escolas e universidades do país. Segundo a leitura suassuniana de Euclides da Cunha, o Brasil popular era o sertão; o Brasil oficial, o litoral. Para Suassuna, a distinção dos dois “Brasis” não está apenas em termos geográficos, mas sim no grau de inclusão social que cada um representa. Os pobres urbanos, moradores da favela, seriam pertencentes ao mesmo *Brasil real* que os sertanejos da Paraíba que devem aprender a se virar na vida.

Acima do riso e da mentira, neste trabalho está a necessidade do contador de se fazer ouvir, de ser visto, lembrado. Como bom narrador, ele deve usar tudo que está a seu alcance para que sua história fique na memória. Este trabalho pode até mesmo servir como um manifesto do contador, para mostrar que eles têm licença para usar os artifícios necessários para fazer sua história dar certo.

Deus há de perdoar os bons contadores, mesmo que eles precisem aumentar suas histórias de vez em quando ou inventar causos fantásticos para que suas palavras fiquem na cabeça e na memória de quem escuta. Eles terão direito a uma segunda chance assim como João Grilo pois suas justificativas são válidas. A Compadecida há de interceder por todos eles, pois sem nossos contadores, o que seria de nós, pobres ouvintes e espectadores? Como sobreviver sem o mar de histórias que eles criam e que atijam nossa imaginação? Como imaginar um sertão longínquo sem um Chicó e um João Grilo para esquadrihar cada alma e cada acre daquela terra?

Esse trabalho acabou por descobrir, após analisar o terreno pisado pelo contador, que no fim das contas, os contadores de histórias podem tudo, pois a história lhes dá o poder. E os ouvintes são súditos, sempre ávidos por mais – se os reis forem sábios e souberem fisgá-los, claro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. *História de cordéis e folhetos*. Coleções Histórias de Leitura. Campinas: Mercado das Letras, 1999.

ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge de Almeida São Paulo: Editora Ática, 1998.

ANÔNIMO do séc. XVI. *A vida de Lazarillo de Tormes*. Tradução de Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2005.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7ª edição. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. 5ª edição. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *Questões de Literatura e de Estética*. Tradução de Aurora F. Bernardini. São Paulo: Hucitec/Anablume, 2010.

BARTHES, Roland. *Grau zero da escrita*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUMAN, Richard. *Story, performance and event: contextual studies of oral narrative*. Cambridge University Press, 1986.

BENJAMIN. Walter. *Iluminations: Essays and reflections*. Schocken Books. New York, 1968.

BÍBLIA SAGRADA. *O velho e o novo testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Tradução Fernando Tomaz. 3ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

COLLODI, Carlo. *As aventuras de Pinóquio*. Tradução Marina Colasanti. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil; relações e perspectivas*. Vol. 6. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Ed. Global, 1997.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIMITROV, Eduardo. *O Brasil do espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como “criador e criatura”*. Dissertação de Mestrado (Antropologia social) – 220, 2006. Faculdade de Línguas e Ciências humanas – Universidade de São Paulo (USP).

ECO, Humberto. *Tratado geral de semiótica*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Perspectiva, 1975.

- EKMAN, P. *Telling lies: Clues to deceit in marketplace, politics and marriage*. New York: W.W. Norton & Company, 1985.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em Cordel: o passo das águas mortas*. Editora Hucitec. 2ª edição. São Paulo, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Tradução Luis Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FRANK, Joseph. *Pelo prisma russo: ensaios sobre literatura e cultura*. Tradução Augustin Wernet e Jorge de Almeida. Edusp. São Paulo, 1992.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. In: E.S.B. Vol.XII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- GEREMEK, Bronislaw. *Os Filhos de Caim: vagabundos e miseráveis na literatura européia*. Tradução Henryk Siewierski. Ed. Companhia das Letras, 1995.
- GOMES, André Luis Gomes e MACIEL, Diógenes André Vieira. Orgs. *Penso Teatro: Dramaturgia, Crítica e Encenação*. Vinhedo, Editora Horizonte, 2012.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaraciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: DPeA, 2006.
- HARTMANN, Luciana. “*Não sendo mentira são sempre verdade*”: *aprendizagem e transmissão da mentira entre contadores de caso*. Ilha Revista de Antropologia. Universidade de Brasília. v. 13, n. 1, p. 139-161, jan./jun. (2011) 2012.
- LIMA, João Ferreira de. *Proezas de João Grilo*. Fortaleza: Tupynanquim, 1998.
- MATOS, Geraldo da Costa. *O riso e a dor no Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Edufes, 2004.

_____. *O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano*. Macro área de Literatura Brasileira. Faculdade de Filosofia de Itaperuna, Rio de Janeiro, 1988.

MOSCOVICI, Serge. *A era das representações sociais*. Editora Vozes. 1986. Trad. de Maria Helena Fávero do original *L`ere des representations sociales* In: DOISE & PALMONARI, A. (eps) *L`etudes des representations sociales*. Neuchatel. Paris : Delachaux et Nietlé, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral* (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1987.

OKPEWHO, Isidore. *Oral Tradition: Do storytellers lie?* Journal of Folklore Research. Volume 40. Número 3. Setembro / 2003.

PAIVA, Ricardo Martins de. *A dramaturgia de Ariano Suassuna*. Trabalho de Doutorado em Filosofia para a Universidade de Indiana, 1980.

PEDROSO, Consiglieri. *Contos populares portugueses*. 3ª edição. Lisboa: Veja, 2000.

PUENTE. Fernando Rey (Organizador). *Os Filósofos e a mentira*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2002.

RABELAIS, François. *Gargantua e Pantagruel* (Coleção Grandes Obras da Cultura Universal). Vol. XIV. Tradução de David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2009.

RAMALHO, Fabíula Martins. *Ariano Suassuna: um pensador no teatro brasileiro*. Dissertação de Mestrado da Universidade de Brasília, 2012.

REVISTA VEJA. *Porque todos mentem*. Edição 1.771, 2 de outubro de 2002. Disponível em: Disponível em: < <http://veja.abril.com.br//021002/sumario.html>>. Acesso em: abril de 2012.

SHALAFMAN, Léo. *A verdade e a mentira: os novos caminhos da literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1998.

SILVEIRA, Alex. *Entorno que transborda: patrimônio imaterial da Ride*. Coordenação Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello. Brasília: Petrobras, 2006.

SUASSUNA, Ariano. *A pedra do reino*. Local: Ed. J. Olympio, 1976.

_____. *Auto da Compadecida*. São Paulo: Ed. Agir, 2005.

_____. *Notas sobre o Romancero Popular do Nordeste*. In: *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1974.

_____. *Cadernos da Literatura Brasileira – Ariano Suassuna*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 10, 2000.

_____. *Romance D'a Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 10ª edição. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2007.

SZESZ, Christiane Marques. *Uma história intelectual de Ariano Suassuna: leituras e apropriações*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas da Universidade de Brasília, 2007.

VASSALO, Lígia. *O grande teatro do mundo*. Em *Cadernos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 10, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução: FERREIRA, Jerusa Pires. POCHAT, Maria Lucia. ALMEIDA, Maria Inês. Belo Horizonte: Editora Humanitas, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, percepção e leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo. Editora: Educ, 2000.