

AUTO DA COMPADECIDA: INTERTEXTUALIDADE E INTERDISCURSIVIDADE

Mário Guidarini¹

RESUMO: *Intertextos narrativos nordestinos e gêneros medievais interdiscursivos constroem a teatralidade do Auto da Compadecida de Ariano Suassuna. Este ensaio visa identificar a produção de significados e de crítica cultural no bojo da peça. Análise a teatralidade e a literalidade em ressonância com a literatura de cordel e romancistas populares nordestinos. A interpretação semântica, mediante distanciamento crítico, das ideologias subjacentes aos poderes institucionalizados, em tempos sombrios, despertam nos espectadores sentimentos de brasilidade e de moralidade apesar do clima picaresco.*

PALAVRAS-CHAVE: *Intertextualidade, interdiscursividade, crítica cultural*

ABSTRACT: *Northern Brazilian narrative intertexts and interdiscursive mediaeval genres form the theatricality of Auto da Compadecida by Ariano Suassuna. This paper aims to identify the meaning production and the cultural criticism at the heart of the play. Theatricality and literality in resonance with literatura de cordel [string literature] and popular northern novel writers are analyzed. The semantic interpretation – by means of critical distancing – of the underlying ideologies of the established political powers – in bleak times – arouse in viewers a sense of “Brazilianness” and morality, in spite of the picaresque atmosphere.*

KEYWORDS: *interdiscursivity, intertextuality and cultural criticism.*

INTRODUÇÃO

Ariano Suassuna recria Autos, Farsas e Comédias do passado cultural através de intertextos narrativos nordestinos e interdiscursos culturais medievos. Indexa cultura popular regional a gêneros medievais portugueses e ibéricos. Tanto as raízes populares nordestinas quanto os gêneros do teatro medieval alimentam Auto da Compadecida, objeto deste ensaio-resenha de crítica cultural. O texto, impregnado de sentimentos de brasilidade, moralidade e cidadania, desnuda publicamente mazelas de personagens políticos e católicos no imaginário da peça. A pretensão de “verdade”, portanto, restringe-se a dizeres e fazeres dos personagens em cena, não a cidadãos da prática social. No imaginário da peça, autor e texto só existem no corpo da peça, pois o ato discursivo é cheio dentro da enunciação e vazio fora.

¹ Professor Doutor do Mestrado em Ciências da Linguagem – Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL. marioguidarini@yahoo.com.br

Teatro é cultura visual. Montagem cênica de equipamentos, atores e texto literário. Cenas compõem atos. Atos montam a peça. Síntese dialética da produção de significados culturais contextualizados no espaço e tempo sócio-histórico.

Pícaros e trapaceiros caracterizam-se personagens fixos, acabados, codificados a priori e atrelados a contextos de época. Estereótipos válidos para seu estamento cultural. Desvelam estigmas de suas origens, emoções e ambientes pouco significativos para a posteridade. Representam qualidades e defeitos sob formas exageradas e caricaturais. Texto e encenação passam pelas vozes, gestos, movimentos dos atores, luzes e sons. Rubricas do texto organizam linguagens verbais e não verbais, tom de voz, ações, gestos dos atores, cenários e marcações, figurinos, maquilagens, penteados, sons e ruídos intervenientes e intermitentes na orquestração de mensagens simultâneas em diferentes ritmos.

Auto da Compadecida, artefato cultural, resulta de livres decisões do autor quanto à forma de organizá-lo em sistemas e produtos simbólicos. Sob essa ótica, a peça caracteriza-se como uma das versões do gênero teatral e objeto cultural.

DESSACRALIZAÇÃO DA “AURA”

Irreverência e habilidade humanas de rir sobre o que há de mais sagrado, a família, religião, casamento, amor, solidão e amigos, têm função de banalizar a “aura” de personagens políticos e clérigos e desfeticizar autor e obra. O riso reflexivo viabiliza exercícios de ironia e distanciamento crítico nas apresentações de infortúnios, mal-entendidos, propósitos cruzados, falsa identidade, truques, ciladas e travestimentos histriônicos. Distanciamento crítico, ironia e paródia, no entanto, não inibem prazeres decorrentes dos conflitos de interpretações paradoxais entre personagens representados por atores ao vivo.

Exercícios pedagógicos sobre moralidade religiosa e política, entretenimento e aprendizagem, liberdade e sabedoria picarescas, jogos cênicos e verbais, falas, palavras, gestos, significados culturais contextualizados, símbolos, sistemas e produtos simbólicos e produção de significados múltiplos e díspares visam vulgarizar a “aura” do autor quanto do objeto enfocado.

Representar personagens e expressar crenças políticas e religiosas não são as únicas funções ideológicas do texto ou espetáculo. Aquilo que é simbolizado não está necessariamente fora do Auto. Importam menos propriedades subjetivas dos espectadores. Sim sintomas poéticos das múltiplas características metafóricas simples e complexas inter-relacionadas no bojo da peça ou do espetáculo.

SINTOMAS ESTÉTICOS

Auto da Compadecida preenche alguns dos sintomas estéticos, densidade sintática dos símbolos, densidade semântica dos conteúdos cênicos, saturação significativa dos símbolos exemplares, exemplificação de propriedades metafóricas múltiplas, complexas e interativas no corpo da peça quanto dos espetáculos. A peça é símbolo dela própria. No entanto, subsume produções de significados diferenciados para leitores, críticos e encenadores em circunstâncias culturais e sócio-históricas diferenciadas. Sem leitores, encenadores e críticos, Auto da Compadecida carece de significações sócio-culturais. Ou a obra de arte irá a domínio público ou aguardará quem a queira ler, criticar ou encenar para que seja socializada.

A peça constrói ficcionalmente a teatralidade e a literalidade de verso e anverso da sua “realidade” de objeto cultural. Encontra-se no Auto não somente aquilo que o autor nele construiu sintática, semântica e pragmaticamente, mas igualmente produção de significados latentes de crítica cultural endógena e exógena a gosto dos interpretantes.

Como falar de designações metafóricas sem recorrer a intenções, sentidos, conotações, conteúdos, pensamentos, ideologias e utopias subjacentes às linguagens textuais e cênicas do Auto? Como diferenciar entre ser símbolo e funcionar como símbolo, ser arte e funcionar como arte?

Simbolização e designação implicam relações entre símbolos e objetos culturais. Representação, descrição e citação neste ensaio-resenha expressam formas de exemplificação metafórica. Sistemas e produtos não verbais do espetáculo não descartam a hipótese de que expressões não verbais sugiram conteúdos cognitivos de compreensão da experiência cultural contextualizada.

Compreensão cognitiva de processos metafóricos, expressivos e exemplificativos, implica invenção e investigação de produções de significados culturais dentro e fora da obra poética. Recursos expressivos e exemplificativos da peça recorrem igualmente a linguagens pré-lingüísticas, imprecisas e ambíguas por natureza. A Compadecida exemplifica referenciais metafóricos de personagens sem compromisso com a “verdade” sócio-histórica do dia-a-dia dos indivíduos. Assim, expressão e exemplificação, literalidade narrativa e teatralidade cultural constituem verso e o anverso do objeto pesquisado.

DUPLAS CULTURAIS POPULARES

Encenação sobrepõe, contrapõe espaços e tempos culturais, subverte, contradiz, ironiza, parodia práticas culturais sem qualquer compromisso

com uma possível realidade heterônoma. Contudo, essa condição cativa da peça não implica negar produção de novos significados de cidadania, moralidade e crítica cultural no corpo da obra. Compromisso do escritor é com o artefato poético e não com a “verdade” exógena sócio-histórica na qual o indivíduo Ariano Suassuna convive como cidadão.

A peça engendra sua própria “realidade” mediante jogos intertextuais narrativos e interdiscursivos culturais, verbais e não verbais. Não parte de documentos compromissados com a “verdade” dos acontecimentos históricos, políticos e religiosos. Recria metaficcões intertextuais e interdiscursivas mágico-míticas, fantásticas e desinteressadas. Visa seduzir e alimentar o imaginário dos leitores e espectadores.

Literalidade folhetinesca e teatralidade medieval expressam alegria, emoção e sentimentos prazerosos representados e apresentados publicamente por duplas culturais populares, o palhaço e o besta, o inteligente e o idiota, o rei e o bobo da corte, o homem da cobra e o secretário, Mateus e o besta do Bumba-meu-boi. João Grilo e Chicó, padre e sacristão, bispo e frade, Severino do Aracaju e Cangaceiro, Demônio e Encourado representam duplas circenses de *A Compadecida*. Os pícaros, João Grilo e Chicó, banalizam e desmascaram, desconstroem e problematizam procedimentos fictícios dos trapaceiros clérigos, políticos e justiceiros detentores duma presumida “moralidade”.

O múltiplo, o heterogêneo e o diferente perfazem a “natureza” dos diálogos e linguagens não verbais da peça circense. João Grilo e Chicó, máscaras sedutoras de tipos identificados pelos espectadores na prática social do dia-a-dia, riem-se das próprias irreverências e incongruências irônicas entre ser e parecer. Chistes e afirmações bombásticas, interpretações equivocadas e falsas identidades explodem em risadas em coro das platéias.

Risadas em coro banalizam graciosamente equívocos de dizeres e fazeres, crenças e ideologias de personagens políticos e clérigos, demônios e santos, sem mínima complacência. Desnadam ironicamente fraquezas da natureza humana e procedimentos antiéticos dos atores ao vivo nos palcos. Performances significativas em cena, representadas por atores, independem duma possível identificação com comportamentos ideológicos de classes sociais sócio-históricas na prática social fora dos espetáculos.

PALIMPSESTOS

Imaginário fantástico e maravilhoso dos Autos, Farsas, Entremezes, literatura de cordel e romanceiros desvelam fingimentos verossímeis que poderiam ter acontecido no passado, acontecem ou ainda poderão acontecer no futuro.

Entremez caracteriza-se como farsa de ato único. Na Idade Média, era intercalado entre atos da peça maior. Visava entreter o público durante a troca de cenários. Ariano, ao contrário, primeiro fabrica Entremezes e os encena para testar receptividade dos espectadores. Posteriormente incorpora-os parataxicamente como atos da peça mais complexa de três atos. Descarta assim a mera função de entre ato para entretenimento das platéias.

Palimpsesto, palavra de origem grega incorporada pela língua latina, significava raspar de novo o texto escrito sobre pergaminho para reutilizá-lo duas ou mais vezes. Ariano reescreve narrativas e fabulações populares nordestinas e as incorpora nos Autos, Farsas, Comédias e Romanceiros de sua autoria.

Outra particularidade de *A Compadecida* é a utilização duma estrutura semelhante a da *Commedia Dell'Arte* italiana. Peça-síntese que utilizava tipos fixos - Arlequim, Capitão, Doutor e Pantaleão. Permitia aos atores improvisarem com liberdade e vitalidade no decorrer das encenações para melhor burilá-las em decorrência de aplausos ou vaias. Em *A Compadecida*, as duplas de tipos fixos - bispo e frade, sacristão e padre, cangaceiro e Severino do Aracaju, Demônio e Encourado - são estereótipos da cultura popular do imaginário da gente nordestina. *Commedia Dell'Arte*, além de tipos fixos e tipologias, explorava comicamente a tradição do brio e a presença de espírito. Características igualmente pertinentes aos pícaros, João Grilo e Chicó.

Sistemas e produtos simbólicos mudam de significado cultural quando subsumidos por novos contextos intertextuais e interdiscursivos. *A Compadecida* recria significados culturais medievais e da literatura popular nordestina. No entanto, importa ao crítico cultural ater-se igualmente sobre atos de interpretação, redação, recepção e leitura crítica da produção de novos significados intertextuais e interdiscursivos pelo autor no corpo da obra.

A CRÍTICA CULTURAL E CENSURA POLÍTICA

A estratégia encontrada pelo autor para fabricar novos significados de cidadania e de crítica cultural, em tempos sombrios da ditadura militar, foi questionar metaforicamente, através dos dizeres e fazeres dos pícaros e trapaceiros, posturas e procedimentos não éticos de clérigos e políticos sob formas circenses. A lição nas entrelinhas é de inteira responsabilidade da consciência cidadã e católica dos espectadores ao retornarem à prática social do dia-a-dia.

Astúcia, criatividade e presença de espírito caracterizam diálogos e ações de João Grilo e Chicó contra moinhos de vento, sem se envolverem com acontecimentos e fatos da prática sócio-histórica, fora do espetáculo.

Salvo melhor juízo, o autor vale-se da máscara de palhaço para salvaguardar o cidadão Ariano, filho de militante político e da aristocracia rural. Diálogos e fabulações da dupla analfabeta respeitam normas gramaticais. O autor, de outro estamento sócio-cultural, empresta-lhes erudição, voz e rosto como sendo seus duplos e produtos do seu ócio criativo.

Autoconsciência crítica não implica revolução e nem progresso, sim, relevância cultural de fragmentos narrativos regionais embutidos no gênero medieval *Auto*. Reflexão não designa radicalização na produção de significados ideológicos, políticos e religiosos. Autoconsciência e reflexão interconectam interdiscursividade cultural e intertextualidade narrativa no *Auto da Compadecida*.

PODER E CULTURA

Críticos costumam indexar produção de sentidos culturais com práticas sociais exógenas às obras poéticas. Para estes críticos todo o ato de dizer é ato político de cidadania e evento público. Sob essa ótica, linguagens verbais e não verbais aglutinam poder e cultura e legitimam produção de significados culturais e políticos contextualizados em forma de sínteses dialéticas.

Artistas inovadores repudiam cansaço das formas historicamente esgotadas ao proporem novos modos de fabricar artefatos poéticos. Ariano, no entanto, reescreve e contextualiza gêneros medievos por meio de produtos culturais populares nordestinos. Questiona procedimentos de exclusão política e religiosa por meio de personagens subsumidos da prática social nordestina. Incorpora personagens sem rosto e sem voz na prática social emprestando-lhes voz e rosto no *Auto da Compadecida*. Primeiro incorpora personagens detentores de poder político e religioso, para no decorrer da montagem, contestá-los em suas pretensões de “moralidade” católica e política. Os pícaros, porta vozes do autor, desvelam-se críticos culturais de políticos e católicos atrelados à ideologia de exploração do homem pelo homem.

Palimpsestos do autor questionam a “aura” autoral e ficcional, no sentido forte da expressão. Ariano recria e recicla gêneros discursivos medievais e os utiliza como recipientes de novas narrativas intertextuais regionais. A perda da “aura” autoral e da obra foi proposital ao construir *Auto da Compadecida* dentro do contexto cultural nordestino e nacional.

FUNÇÕES CÊNICAS DO PALHAÇO

Palhaço obtém aplausos ao exibir publicamente trejeitos exagerados, enfáticas imitações, gesticulações, pausas estratégicas, sátiras e ironias.

Pantomimas, na abertura e no desfecho do espetáculo, visualizam e materializam produções de novos significados parodiados e ironizados através de jogos circenses apresentados pelo ator-palhaço conivente com a platéia que o aplaude histericamente.

A função cênica do palhaço, porta voz do autor, é abrir e fechar o espetáculo, descrever antecipada e didaticamente o clima da peça, apresentar atores, proclamar em alto e bom som a intenção de moralidade crítica do autor, despertar a benevolência e a curiosidade da platéia sobre o desfecho e advertir a platéia para que mantenha distanciamento crítico e consciência crítica, pois, tudo não passa dum jogo de faz-de-conta risível, dentro do jogo maior da peça, sem qualquer compromisso com a realidade exógena. Palhaços, em trajes vistosos, calças quadriculadas, coletes multicores, perucas vermelhas, sapatos desproporcionais, sobancelhas “asas de andorinha”, esbanjam espalhafatosas coreografias ao esboçarem a finalidade primeira do espetáculo: catequese profano-religiosa.

Na Idade Média, os pícaros eram tidos e tratados como vagabundos a serviço dos nobres aristocratas, militares e religiosos. Por isso mesmo, conhecedores profundos das intimidades senhoriais e as propalavam entre sua gente em igual condição. Autos, Farsas e Comédias medievos incorporavam fabulações satíricas dos bufões, contadores de estórias mirabolantes sobre senhores feudais, formas jocosas de vingança cultural dos que ostentavam ociosidade estéril às custas da exploração do homem pelo homem.

Em *A Compadecida*, guardadas as devidas proporções, os pícaros João Grilo e Chicó, reproduzem estórias risíveis para desmascararem injustiças sociais de clérigos e políticos da classe ociosa. Utilizam contos populares sobre gato que descome dinheiro, cachorro enterrado em latim, gaita que ressuscita morto, padre e bispo simoníacos. Criticam publicamente políticos e clérigos descompromissados com a igualdade de direitos a que fazem jus. O autor, por sua vez, manifesta simpatia por personagens pobres e inteligentes, despreza ostentações de poder, odeia subserviências hipócritas do clero católico a políticos e critica culturalmente procedimentos inquisitoriais nas e pelas falas e ações da dupla, João Grilo e Chicó.

LITERALIDADE E TEATRALIDADE

O trágico e o risível, o cômico e o dramático, o humor irônico e o riso espontâneo dos pícaros em conflito com paródias dos trapaceiros, cacoetes repetitivos dos eclesiásticos, risíveis prolações automatizadas, expressões e maneirismos regionalizados, rezas em latim deturpado, trocadilhos semânticos de conteúdos cruzados, pistas falsas, deturpações

indexadas a refrões e estórias fantásticas da literatura de cordel e romances, compõem literalidade e teatralidade do Auto da Compadecida

Conceito de teatralidade implica utilização cênica de cenários contextualizados ou neutros, figurinos, maquiagem, penteados, movimentos e gestos em cena dos atores, acessórios, móveis, iluminação, música, ruídos e suportes do espetáculo. Os diálogos e monólogos em cena compõem a literalidade narrativa do texto.

Rubricas entre parênteses e em itálico, informam como montar o espetáculo e como atores se deslocam no palco. Rubricas representam no corpo da peça voz e intenções explícitas do autor. Diretores, no entanto, mantêm certa autonomia na montagem dos espetáculos, independentemente do que rubricas sugerem. Espetáculo é por natureza efêmero. Ao passo que algumas peças de teatro desafiam tempos históricos, a exemplo das tragédias gregas e dos textos clássicos do teatro.

Autos dos jesuítas no Brasil colônia visavam aclarar didaticamente fundamentos da fé e da moral católica. Para isso utilizavam processos de repetições, redundâncias e ênfases como técnicas de memorização de conteúdos religiosos e culturais exógenos às culturas étnicas dos nativos.

Montagens de teatralidade cênica e de literalidade narrativa implicam jogos dentro de jogos cênicos, fabricados por meio de expressões sintáticas *sobre* conteúdos semânticos ressonantes entre si. A semiologia francesa, de natureza puramente lingüística, coloca em luz baixa imagens, ícones e índices pré-significantes das linguagens não verbais do espetáculo cênico. No entanto, teatro e cinema expressam e veiculam significados culturais implícitos e explícitos por meio de signos de natureza pré-lingüística. Ícones, índices e imagens-movimento não são objetos da língua e nem da lingüística, sim da semiótica do teatro e do cinema. O texto teatral caracteriza-se sim como objeto da língua e da lingüística.

AUTORIA E CRÍTICA CULTURAL

Produtores teatrais escrevem e falam como fabricam peças de teatro. No entanto, teóricos não têm por objeto produzir obras poéticas, sim, construir juízos conceituais e definições de objetos artísticos. Bertold Brecht, como teórico, escreveu *Pequeno Órganon para Teatro*, contrapondo-o à *Poética* de Aristóteles. Criou teatro épico apoiado sobre gestos culturais. Adotou o distanciamento crítico e a dialética marxista como instrumentos de crítica cultural em *A vida de Galileu*, *Mãe Coragem* e demais peças de sua autoria.

Ariano Suassuna fabrica versões cênicas através de antinomias, ou - ou, bem ou mal, ócio ou trabalho, colonizador ou colonizado, patrão ou escravo, pícaro ou trapaceiro, paraíso ou inferno, céu ou terra. Conectivos

manipulados intencionalmente para freqüentadores de circos, dos desafios improvisados e literatura de cordel para viabilizar melhor compreensão instantânea da mensagem embutida. Essa pedagogia maniqueista funciona didaticamente melhor na catequese sobre moralidade e cidadania. Ariano não criou uma nova teoria de teatro. Incorporou gêneros históricos e os adaptou ao contexto cultural e sócio-histórico dos espectadores alvo.

O conceito de paródia aplica-se com propriedade ao terceiro ato. Após a morte em cena dos pícaros e trapaceiros, exceto Chicó, o espetáculo parodia ironicamente a interdiscursividade entre juízo final do Apocalipse e a intertextualidade narrativa do julgamento cênico dos réus no contexto da literatura de cordel. Ariano, protestante convertido em católico, talvez explique essa obsessão por um desfecho mais emocional e menos racional, mais moral e menos apologético. Humor e devoção, sorriso irônico e distanciamento crítico articulam fraqueza humana e benevolência divina como síntese dialética do veredicto dado pelo juiz afro-brasileiro mediado pela *Compadecida* ao parodiar cenas apocalípticas do juízo final.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ariano Suassuna questiona metaforicamente padrões de moralidade política e católica na cultura regional e nacional nas práticas de exploração do homem pelo homem. Contorna a censura oficial valendo-se de jogos cênicos circenses dentro dum jogo maior do *Auto*, ao produzir novos significados de cidadania e cultura. Descarta transpor para o palco luta de classes, ideologias revolucionárias urbanas e rurais. Para o autor, pensamento radical e distanciamento crítico não se confundem com pensamento revolucionário engajado a ideologias vigentes em tempos sombrios da ditadura militar. Apesar do clima circense e da natureza pícaro da peça, o dramaturgo utiliza pensamento radical e distanciamento crítico para socializar valores éticos e hábitos de moralidade e cidadania no horizonte duma provável democracia ainda por vir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GUIDARINI, Mário. *Pícaros e trapaceiros de Ariano Suassuna*. São Paulo: Ateniense, 1992.

MATOS, Geraldo da Costa. *O palco popular e o texto palimpsestico de Ariano Suassuna*. Minas Gerais: Juiz de Fora, 1998.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 1980.