

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS**

**EVERALDO DOS SANTOS ALMEIDA**

**O (DES)ENCOBRIMENTO DISCURSIVO DE JOÃO GRILO EM O *AUTO DA  
COMPADECIDA***

São Luís

2018

**EVERALDO DOS SANTOS ALMEIDA**

**O (DES)ENCOBRIMENTO DISCURSIVO DE JOÃO GRILO EM O *AUTO DA  
COMPADECIDA***

Dissertação apresentada como requisito parcial para  
obtenção do grau de mestre em Letras pela Universidade  
Estadual do Maranhão – UEMA.

Área de Concentração: Teoria Literária

Linha de Pesquisa: Literatura e Subjetividade

Orientadora: Prof. Dra. Andrea Teresa Martins Lobato.

São Luís

2018

**EVERALDO DOS SANTOS ALMEIDA**

**O (DES)ENCOBRIMENTO DISCURSIVO DE JOÃO GRILO EM O *AUTO DA  
COMPADECIDA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – PPGMEL - da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, para obtenção do grau de mestre em Letras.

Aprovada em \_\_/\_\_/\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dra. Marilande Martins Abreu (UFMA)  
(Examinador – membro externo)

---

Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho (UEMA)  
(Examinador – membro interno)

---

Prof. Dra. Andrea Teresa Martins Lobato (UEMA)  
(Orientadora e Coordenadora do PPGMEL)

A meus pais Francisca e Eptácio Almeida, que de tantos votos de “seja feliz”, não há como não sê-lo.

## AGRADECIMENTOS

À minha eterna professora e orientadora Andrea Teresa Martins Lobato, que  
À Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, pelo curso de Mestrado em  
Letras.

Aos professores do Programa de Mestrado em Letras pela dedicação ao programa  
do curso, aos alunos e à qualidade do curso.

Aos amigos da primeira turma de Mestrado em Letras, ano de 2016: Alessandra  
Ferro Salazar Caro, Ane Beatriz dos Santos Dualibe, Ernane de Jesus Pacheco Araujo,  
Gilcimara Costa Frazão, Giselle Vieira Pacheco, Layssa Ingrid da Costa Carneiro, Malthus  
Gonçalves Medeiros Pereira, Maria Aparecida Conceição M. Santos, Paulo Eduardo Oliveira  
Santos, Rayron Lennon Costa Sousa, Sarah Silva Froz, Saulo Lopes de Sousa, Talia Gabrielle  
Santos Azevedo e Vanessa Cristina Santos Pereira, meu respeito e admiração eternos.

À minha banca de qualificação do mestrado (Marilande Martins Abreu, José  
Henrique de Paula Borralho e Andrea Teresa Martins Lobato) por seus necessários  
esclarecimentos, o que propiciou uma retomada segura à produção do texto final desta  
dissertação.

A Roberto Pimentel por ter me proporcionado sua atenção, confiança em mim,  
amor e ouvidos a tudo que se deu ao longo do processo desde a inscrição no PPGMEL até a  
apresentação deste trabalho.

*A literatura parece vinculada a uma fala que não pode interromper-se porque ela não fala, ela é.*

Maurice Blanchot

*A palavra lança-se repetidamente para além das possibilidades habituais de seu emprego e é impelida a tornar visível algo não mais pensado.*

Hans-Georg Gadamer

*Vou confiar-lhe um segredo: a linguagem é que é o castigo. Todas as coisas têm de entrar nela e perecer nela na medida da sua culpa.*

Giorgio Agamben

*Não há nenhuma formação de linguagem, obra literária ou filosófica, que não seja trespassada pela história, em particular, pela história de sua transmissão; como tampouco pode existir uma história verdadeira que não seja objeto de reelaboração e transformação pela linguagem.*

Walter Benjamin

## RESUMO

O *Auto da Compadecida* não apresenta o teatro (ou a teatralização) da vida como um museu. Verdadeiramente, a obra sugere apresentar as múltiplas formas contemporâneas do teatro transformado como experiência imediata, oferecendo ao homem moderno dramas, encenações e métodos de direção que foram desenvolvidas ao longo dos séculos. O teatro é uma representação. É uma criação artística em que o povo e sua cultura ocupam um lugar especial na encenação. A realidade nordestina não reclama um lugar, um instrumento absoluto por meio do qual a realidade regional e cultura do povo seja o ponto mais importante da obra, mas a obra sugere utilizá-la como linguagem de se (re)pensar o espaço nordestino como ponto de concepções. O humor, entendido com qualquer mensagem expressa em atos, palavras, escritos, imagens ou músicas cuja intenção é provocar o riso ou um sorriso, é uma característica social que pode ser identificada em todos os períodos históricos, desde a Antiguidade. A palavra é um elemento naturalmente ideológico, e o discurso é capaz de trazer à tona esferas ideológicas presas no subterrâneo das ideias. O fato literário se interessa diretamente pelo discurso como elemento interativo, e a manifestação mais evidente dessa interatividade é a conversação, responsável pelos parceiros se vincularem à conversação como resultado de intervenções, mas nem todo discurso está vinculado à conversação, e a literatura é um espaço que evidencia essa realidade.

Palavras-chave: Humor. Encenação. Literatura. Instância discursiva.

## ABSTRACT

The *Auto da Compadecida* does not present the theater (or theatricality) of life as a museum. Truly, the work suggests presenting the multiple contemporary forms of theater transformed as immediate experience, offering to modern man dramas, scenarios and methods of direction that have been developed over the centuries. The theater is a representation. It is an artistic creation in which the people and their culture occupy a special place in the staging. Northeastern reality does not claim a place, an absolute instrument through which the regional reality and culture of the people is the most important point of the work, but the work suggests using it as a language of (re) thinking the Northeastern space as a point of conceptions. Humor, understood with any message expressed in acts, words, writings, images or music intended to provoke laughter or a smile, is a social characteristic that can be identified in all historical periods, since Antiquity. The word is a naturally ideological element, and the discourse is capable of bringing to the fore ideological spheres caught in the underground of ideas. The literary fact is directly interested in discourse as an interactive element, and the most evident manifestation of this interactivity is the conversation, which is responsible for the partners linking themselves to the conversation as a result of interventions, but not every discourse is linked to the conversation, and literature is a space that envy this reality.

Keywords: Humor. Staging. Literature. Discursive Instance.



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
	<b>CAPÍTULO 1 – AUTO E REGIONALISMO</b>	<b>18</b>
2	<i>O AUTO DA COMPADECIDA</i>	18
2.1.	Auto	22
2.2.	Personagens	23
2.3.	Nordeste	24
	<b>CAPÍTULO 2 – A TRAGICOMÉDIA EM CENA</b>	<b>29</b>
3	COMÉDIA NA GRÉCIA	29
3.1.	O lugar da comédia	34
3.2.	Tragédia	43
	<b>CAPÍTULO 3 – HUMOR E LINGUAGEM</b>	<b>48</b>
4	HUMOR	48
4.1.	Humor e <i>Commedia dell'arte</i>	51
	<b>CAPÍTULO 4 – DISCURSO E ENCENAÇÃO</b>	<b>63</b>
5	ESTRUTURA DE LINGUAGEM	63
5.1.	Linguagem, simbologia e imaginário em Suassuna	78
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>112</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>114</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Ariano Suassuna evoca vários problemas de ordem social em o *Auto da Compadecida*. O autor afirma seu profundo apreço à vida quando João Grilo aceita voltar à vida de qualquer maneira. A personagem sabia que retornaria às suas iminentes condições de vida, demonstrando amor à vida que existe no íntimo de todo homem, independente da época ou cultura. Suassuna marca o *Auto da Compadecida* como um grande testemunho, corporificando vários problemas de ordem social.

Ariano Villar Suassuna idealizou o Movimento Armorial, lançado no Recife em 1970, cujo objetivo era realizar uma arte brasileira erudita a partir da cultura popular. As produções cinematográficas e televisivas, de maneira evidente, são muito influenciadas pela literatura. Inúmeros gêneros literários, nomeadamente poesias, peças teatrais, contos, dentre outros, fornecem sua criatividade para serem adaptadas para a tela. Por conta desta recepção, é comum que se compare o texto literário com o fílmico, o que unilateralmente faz com que a fidelidade seja o ponto mais considerada nos processos de absorção da tela das produções literárias. Por se tratarem de gêneros distintos em que as peculiaridades de cada gênero fazem com que a linguagem evoque vozes diferentes.

A Idade Média e o Renascimento conferiram perspectivas de transformação a várias culturas. François Rabelais foi um dos estudiosos que dedicou seus estudos à Idade Média e nos apresentou seus escritos sobre a configuração da Idade Média que, aliás, vamos lhe tomar emprestado no que pertine à comicidade. O riso, por exemplo, não se limitava a uma expressão de liberdade capaz de deflagrar um certo bem-estar, mas que fincava, também, em uma relação política de oposição à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época.

O *Auto da Compadecida* é uma peça que se inscreve para discutir tais temas, mas à guisa da ambiência brasileira, pois a obra apresenta elementos de inspiração na Idade Média e a grande diversidade cultural dessa época. A mesma diversidade encontramos nas festas carnavalescas, nos risos e nos cultos cômicos especiais, como os bufões, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme. Esses eixos não são os que esta dissertação se apropria, mas serão citados, necessariamente. Essas manifestações possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca.

Aqui, apesar de não se constituir a intenção desta dissertação, tomamos emprestado o termo *carnaval* no sentido de subversão criativa e libertária; uma manifestação cultural de extrema força criativa, uma ruptura das formas clássicas de linguagem, de comportamento, de liberdade não cerceada. É assim que o *Auto da Compadecida* se apropria dos elementos

linguísticos presentes na história cultural do povo brasileiro; E mais que isso: a personagem João Grilo é vista sob uma perspectiva de negação de ressignificação de padrão, reconceituação das normas, da ruptura dos paradigmas, da reconceituação do comportamento institucionalizado, do que é esperado; é uma nova moldura, uma contrariedade à norma, ou seja, uma perspectiva carnavalizada, já que seu comportamento nas atuações sociais é de inequívoca liberdade criativa, manipulativa, rompendo o que se espera do comportamento de alguém que naturalmente não teria atributos – pelo menos é o que parece – para travar homéricas *batalhas* em várias situações sociais. João Grilo era o povo no povo. Uma das intenções desta dissertação é apresentar a relação entre literatura e discurso. Sem os conhecer bem, não poderíamos compreender verdadeiramente como o sistema de imagens rabelaisianas dialoga com a linguagem cômica da cultura contemporânea brasileira na presença do *Auto da Compadecida*.

O carnaval europeu não era uma criação que tivesse em sua gênese a pulsão artística como inspiração central ou inicial. Por outro lado, ganhava atributos artísticos na medida em que assume uma forma notadamente tangível de representar a vida. Uma vida que ia para além do mundo das idealizações, mas ancorava-se em princípios reais e evidentemente posicionados na cotidianidade, que era a responsável por fornecer os subsídios que justificariam a natureza do carnaval como processo de interpretação da vida e como forma de oposição à cultura oficial europeia.

Apesar de a Idade Média ter se caracterizado por inexoráveis posturas religiosas, a expressiva presença do riso nesta época foi evidenciada pela não hegemonia dos princípios dogmáticos da religião, embora certas paródias religiosas tenham sido representadas pela carnavalização. É sensato ter sido assim já que a carnavalização envolvia tudo aquilo que envolvia o povo. O carnaval, também, apoiado no riso, era muito mais que uma forma de expressividade festiva do povo, mas junto a ele erguiam-se elementos sob uma concepção de mundo registrada com um sentido profundo para se repensar a vida. Os festejos do carnaval europeu como linguagem de oposição à uma norma institucionalizada pela norma, pelo padrão, eram tinham atos e ritos cômicos que se ligavam ao carnaval como forma de expressão contra a norma oficial.

Os festejos do carnaval, assim como todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval, da mesma forma como ainda ocupa na contemporaneidade. Além dos carnavais propriamente ditos, que eram acompanhados de atos e procissões complicadas que enchiam as praças e as ruas durante dias inteiros, celebravam-se também a “festa dos tolos” e a “festa do asno”; existia também um “riso pascal” muito especial e livre, consagrado pela tradição.

Todos esses ritos e espetáculos, organizados à maneira cômica, apresentavam diferenças de princípio em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. A liberdade de expressão é um proeminente traço da carnavalização, pois buscava atingir esferas profundas da vida por meio de uma linguagem cômica, sempre afável aos ouvidos e a uma peculiar forma de aproximar de questões mais sérias e dogmáticas.

O *Auto da Compadecida* se apropria, - e toma como inspiração a grande ambiência subversiva do carnaval europeu,- da linguagem carnavalizada e apresenta a carnavalização em perspectivas do comportamento de João Grilo e especial de sua linguagem (discurso) como uma forma livre de expressão que assume a concepção de subverter estruturas já concebidas, fazendo com que ideias já postas sejam profundamente reorganizadas no que tange a propiciar uma outra maneira de se pensar o lugar dos esquemas arquetípicos, por exemplo.

É pela linguagem que os homens interagem com o mundo, fazendo com que níveis de consciência assumam posicionamentos importantes no processo de humanização e representação da vida. O *Auto da Compadecida* apresenta o carnaval no momento em que o discurso assume um posicionamento peculiar de interpretar um mundo de ambiguidades e contrariedades; um mundo sempre marcado pela intrínseca ambivalência humana. O *Auto da Compadecida* apresenta o corpo social (re)inventando os elementos à sua volta. Essa postura recreativa e, também mimética, levou não a formas de repetições desgastadas, algo carente de criatividade; mas ao contrário, essa recriação levou a várias possibilidades interpretativas. Para efeitos metodológicos, apresentamos a seguir um breve resumo da peça o *Auto da Compadecida* no intuito de ambientar o leitor sobre as questões que orbitam entorno da peça.

A peça é narrada por um palhaço. O início da história se dá quando Chicó e João Grilo, articuladamente, tentam convencer o padre a benzer o cachorro de sua patroa, a mulher do padeiro. Ela nutria, sobremaneira, um sentimento por animais. O padre se nega a benzê-lo. O cachorro morre, e o padeiro e sua esposa exigem que o padre faça o enterro do animal. Articuladamente, João Grilo diz ao padre que o cachorro tinha um testamento e que lhe deixara dez contos de réis e três para o sacristão, caso rezassem o enterro em latim. Essa não foi apenas uma estratégia de João Grilo, mas também representa uma certa postura humanizada dedicada ao cachorro. O bispo descobre que havia um testamento envolvendo a situação, o que lhe chama a atenção. João Grilo inventa que, verdadeiramente, seis contos iriam para a arquidiocese e apenas quatro para paróquia, para que o bispo não arrumasse problemas. João Grillo parecia saber da importância e valorização que o dinheiro ocupava na sociedade local.

O enterro do cachorro também é marcado por grandes conflitos e jogos de interesse, o que desperta em João Grilo e em Chicó a intenção de usufruírem das vantagens em jogo. Em

um certo momento da peça, João Grilo orienta Chicó a enfiar moedas em um gato e esconder uma bexiga de sangue por baixo da camisa, para o caso de o primeiro plano falhar. A intenção de enfiar moedas no gato era para “capturar” a mulher padeiro, pois sua fraqueza era por bicho e dinheiro.

Com ela havia perdido seu animal de estimação e também era interesseira, João resolve vender o gato que “descomia” dinheiro para a mulher do padeiro, o gato que “descomia” dinheiro. Entretanto, o padeiro descobre o plano de João Grilo e de Chicó, e volta à igreja para pedir satisfações a João Grilo. Ao chegar à igreja, lá estão todos reunidos, e João estava entregando o dinheiro prometido ao padre, ao bispo e ao sacristão quando tiros são ouvidos. Uma gritaria se forma do lado de fora da igreja. Era o temido cangaceiro Severino, que entrou na igreja, roubou o dinheiro e matou o bispo, o padre, o sacristão, o padeiro e a mulher. Quando chega a vez de João Grilo ser morto, o “amarelo”, como João Grilo era chamado, presenteia o cangaceiro com uma gaita abençoada por Padrinho Padre Cícero que teria o poder de ressuscitar as pessoas. Poder estar ao lado do Padrinho Padre Cícero é o mais forte desejo do cangaceiro. E João Grilo tratou logo de lhe envolver neste estratagema.

João Grilo logo trata de organizar uma forma de fazer com que o cangaceiro caia em suas redes argumentativas. Para convencê-lo, desfere uma facada em Chicó, que trazia uma bexiga por baixo da roupa mais ou menos na altura da cintura. A facada atinge exatamente a bexiga, que logo libera o “sangue” dentro dela, causando um “realismo” incontestável; Chicó cai e João Grilo toca a gaita – pois esse era o combinado - enquanto o amigo levanta dançando no ritmo da música. Isso deixa Severino inquestionavelmente impressionado, o que, em seguida, faz com que ordene a seu capanga que lhe dê um tiro e depois toque a gaita para que ele possa ir encontrar com Padre Cícero e depois voltar. Como Severino já havia passado a ordem, o capanga obedece e atira no cangaceiro, mas quando a gaita é tocada, nada acontece. Seguindo o plano, Chicó e João Grilo se atracam com o capanga e este leva uma facada. Quando os dois estão fugindo com o dinheiro que pegam do defunto Severino, o capanga reage e mata João Grilo.

Mortos, todos se encontram para a cena do júízo final. O diabo e Jesus apresentam as acusações e defesas. João, então, ao dizer que não haviam sido ainda julgados pela misericórdia, chama Nossa Senhora para interceder por eles. Essa foi mais uma manobra de João Grilo em envolver aquele que se “atravessasse” ou representasse ameaça a seus planos. João Grilo cria uma rede de inquestionável argumentação e faz com que o padre, o bispo, o sacristão, o padeiro e sua mulher sejam levados para o purgatório. Por sua capacidade em engendrar a realidade por vieses persuasivos, João Grilo retorna à vida.

Ao retornar, encontra Chicó lhe enterrando. João Grilo levanta e dá um susto no amigo. Inicialmente não foi tarefa fácil convencer Chicó de que João Grilo não estava morto. Depois de conseguir fazer Chicó acreditar que está vivo, os dois comemoram, o que os faz traçar planos para o dinheiro obtido com o enterro. Chicó se lembra que havia feito uma promessa que fez à Nossa Senhora: daria todo dinheiro caso João Grilo sobrevivesse. Inconformado, João Grilo discute e lamenta a situação de estar rico e perder a riqueza concomitantemente. Mas depois decide entregar todo o dinheiro à Igreja, como havia prometido Chicó.

A ideia, no presente trabalho, é aprofundar um pouco mais sobre as fontes e teóricos que se debruçaram sobre os fenômenos do discurso. Assim, o *Auto da Compadecida* também será pensado a partir da sua relação com a linguagem e suas arenas de força. Ao longo dos estudos e leituras para corporificar esta dissertação, notamos vários caminhos infinitos que ela poderia apresentar e percorrer na presunçosa tentativa de contextualizar o labirinto de possibilidades. Evidentemente, alguns dos estudos já apresentados sobre a peça *Auto da Compadecida* destacam – e não achando pouco – discussões sobre as que abaixo listo, mas decidimos apresentar algo que julgamos ainda um terreno ainda não explorado: analisar essa obra literária a partir de sua constituição discursiva, algo fundamental para entendermos como a linguagem, as palavras e suas atuações podem estar disponíveis para estudarmos como certas personagens literárias – neste caso, João Grilo – podem se inscrever a partir de um lugar que não seja um lugar determinadamente geográfico, literal, mas um espaço qualquer identificado a partir do trabalho da linguagem, do discurso sobre o homem e o mundo.

Vejamos o que, já foi razoavelmente produzido sobre a obra que esta dissertação também se propõe a debater, assim como sua perspectiva:

**a)** O *Auto da Compadecida: da cultura popular de massa – uma análise a partir da folk-mídia*, de Maria Isabel Amphilo Rodrigues de Sousa (UMESP, 2003), analisa o *Auto da Compadecida* e suas transcodificações para a TV e cinema;

**b)** Do teatro medieval à cena contemporânea: *o jogo do trickster no Auto da Compadecida de Ariano Suassuna*, de Ana Tereza de Andrade (UERJ, 2005), parte da figura do trickster, a fim de desvendar os jogos que ele estabelece na trama, seja no nível textual, seja no cênico ou no inconsciente;

**c)** na dissertação *O Auto da Compadecida em transmutação: a relação entre os gêneros circo e auto traduzida para o sistema audiovisual*, de Renata de Oliveira Mascarenhas (UECE, 2006) temos como a estrutura da peça foi traduzida para o sistema audiovisual;

Na dissertação **d)** *O Brasil dos espertos: uma análise social de Ariano Suassuna como 'criador e criatura*, de Eduardo Dimitrov (USP, 2006), a discussão é compreendida em como Ariano Villar Suassuna constrói, por meio do teatro, uma certa memória, partilhada por um código social particular: as brigas de família, e a vingança no contexto do Nordeste brasileiro;

**e)** *Ariano Suassuna, o palhaço-professor e sua Pedra do Reino*, de Anna Paula Soares Lemos (UFRJ, 2007), trata do *Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* do escritor paraibano Ariano Suassuna;

**f)** *Dos mitos à picaresca: uma caminhada residual pelo Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, de Rubenita Alves Moreira (UFCE, 2007), analisa os aspectos residuais constantes no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. O enfoque teórico utilizado é o da *residualidade*, método investigado de Roberto Pontes;

**g)** em *Do picadeiro ao céu: o riso no teatro de Ariano Suassuna*, de Paulo de Macedo Caldas Neto (UFRN, 2008), a intenção foi investigar o significado do riso no teatro armorial do escritor paraibano Ariano Suassuna;

**h)** na dissertação *A identidade do Nordeste do Brasil nas obras Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto e *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna, de Geane Lima Fiddan (Universidade Nova de Lisboa, 2010), temos a análise a dessas obras referindo-se à construção da identidade cultural do nordeste do Brasil à luz da vertente literária;

**i)** *Transposição do imaginário religioso no filme Auto da Compadecida de Guel Arraes*, de Fábio Diogo da Silva (Universidade Municipal de São Caetano do Sul, 2010), teve como objetivo demonstrar a passagem do imaginário religioso do registro literário para o cinematográfico de um filme nacional de significativo alcance.

**j)** *Levando a sério a palhaçada: um estudo da natureza ambivalente do riso*, de Fernanda Moreto Fernandes (UFMG, 2012), teve por função discutir o riso e como ele atua no processo de questionamento de nossos valores;

**k)** em *Palimpsesto midiático: o lastro ibérico medieval n'ó Auto da Compadecida*, de Evandro José Medeiros Laia (UFJF, 2012), o texto visa a refletir sobre como as histórias da cultura popular ganharam forma no discurso televisual, construído de modo fragmentado, a partir de referências diversas, um palimpsesto;

**l)** *O Arlequim Nordestino: as personagens-palhaço de Ariano Suassuna*, de Romina Quadros Borba (UNICAMP, 2012), visou a abordar os aspectos estéticos ligados à cultura popular brasileira, que trazem reminiscências medievais e da Renascença, na obra teatral deste autor;

m) na dissertação *A mentira e o riso na obra Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna*, de Michelle Barbosa Horovits (UnB, 2013), verificamos a análise dando especial atenção ao impacto da mentira na narrativa, o porquê da mentira ser contada e as consequências de seu uso;

n) *O tribunal de Manuel: aspectos teológicos na obra Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna* de Jonas Nogueira da Costa (FAJE – Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia, 2013), analisa alguns aspectos teológicos encontrados na obra de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida*, partindo do princípio de que a literatura pode ser usada como uma importante contribuição para a pesquisa teológica;

o) *O grotesco e o monstruoso entre culturas: do discurso científico aos folhetos de cordel brasileiros*, de Vanessa Simon da Silva (USP, 2016), analisa a presença dos seres insólitos presentes no cordel europeu, especialmente entre os séculos XVIII e XIX, alimentando debates sobre verossimilhança, fé, ciência e política.

O intento da presente dissertação é analisar como João Grilo opera o discurso ao ponto de manipular todos os estratos sociais. Assim, este trabalho se diferencia dos outros é em apresentar a participação do discurso nas relações cotidianas, um discurso controlado exatamente por aquele que teria tudo para ser o mais socialmente vulnerável de todos: João Grilo, faminto e analfabeto. Por isso, esta dissertação se apresenta como mais um trabalho não unicamente sobre o *Auto da Compadecida*, mas como a obra constrói a lógica da linguagem. Esse foi um dos pontos mais inquietantes e que nos despertou para lançar uma reflexão sobre a presença do discurso nos labirintos da linguagem.

Por uma tentativa em melhor entendermos a organização metodológica das ideias desta dissertação, os capítulos ficaram assim distribuídos:

Dessa formam, no **Capítulo 1 – AUTO E REGIONALISMO**, consideramos o conceito de Auto, fizemos algumas inserções sobre o autor da obra, Ariano Villar Suassuna e como sua obra apresenta o regionalismo do sertão nordestino brasileiro, a seca, a fome; as raízes populares; como o autor apresenta sua versão ou interpretação da sociedade e vida nordestinas, algumas nuances (introdutórias) sobre teatro como representação da vida. Os estudiosos que poderão nos ajudar a entender este capítulo são: Gadamer em *Hegel, Husserl, Heidegger*; Northrop Frye em *Anatomia da crítica*; Todorov em *Simbolismo e interpretação* e George Yúdice em *A convergência da cultura*.

No **Capítulo 2 – A TRAGICOMÉDIA EM CENA**, contextualizamos o surgimento da comédia e do teatro na Grécia; o teatro primitivo, seu surgimento e sua relação com o homem; a tragédia e os deuses; o *Auto da Compadecida* como uma composição



anagógica; as origens da comédia em Aristófanes; Aristóteles e alguns pontos da *Poética*; o mimo como homens da improvisação; o *Auto da Compadecida* como teatralização da vida; alguns pontos sobre Shakespeare e sua intensa relação com o teatro. Neste capítulo foram convidados: Georges Minois em *História do riso e do escárnio*; Berthold em *História mundial do teatro*; Agamben em *O homem sem conteúdo*; Fry em *Anatomia da crítica*; Cevasco e Siqueira em *Rumos da literatura inglesa* e Dominique Maingueneau em *Discurso literário*.

No **Capítulo 3 – HUMOR E LINGUAGEM**, abordamos o humor na Antiguidade e seu lugar na contemporaneidade; A *Commeida Dell'Arte* como jogo teatral primitivo; algumas inserções sobre o humor e o riso com e sus relações tanto com a linguagem, com o discurso quanto com o jogo enunciativo; O Brasil em o *Auto da Compadecida* em perspectivas humorísticas e folclóricas; o início de algumas análises preliminares do humor em o *Auto da Compadecida*. Para compor o arcabouço teórico deste capítulo, foram inscritos: Agamben em *O homem sem conteúdo*; Minois em *História do riso e do escárnio*; Herman Roodenburg em *Uma história cultural do humor*; Bergson em *O riso*; Todorov em *Simbolismo e interpretação* e Berthold em *História mundial do teatro*.

O **Capítulo 4 – DISCURSO E ENCENAÇÃO**, concentra o maior arcabouço teórico e análise de *corpus* desta dissertação; apresentamos algumas considerações sobre a linguagem e sua possível transparência; a linguagem como interação social; a relação do homem e as ideias; a obra literária e os fatos literários a partir de sua aberturas na/pela língua; a enunciação como interatividade constitutiva; os estudos do discurso e como ele se apresenta em o *Auto da Compadecida*, nomeadamente em João Grilo; a encenação como elemento discursivo em João Grilo; o dialogismo; a significação, a semântica, a palavra, a ideologia e o sentido como resultado das relações sociais na obra; algumas rasas e necessárias considerações sobre o sujeito: tudo isso funcionando em João Grilo. Mas em todos os capítulos esses conteúdos são convocados a fazerem remissão uns aos outros como apoio na expectativa de que as ideias sejam as mais concatenadas possíveis. Completando esta sequência de autores, temos: Benjamin em *Escritos sobre mito e linguagem*; Bergson em *Cursos sobre a filosofia grega*; Fry em *Anatomia da crítica*; Todorov em *Crítica da crítica*; Maingueneau em *Discurso literário*; Goffman em *A representação do eu na vida cotidiana*; Agamben em *A comunidade que vem*; Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Em todos os capítulos, evidentemente, temos Ariano Suassuna em *Auto da Compadecida*, obra que ambientou a proposta deste estudo.

Por fim, mas não encerrando a teia de debates propiciada pelo *Auto da Compadecida*, este estudo pode deparar-se no campo da ilusão, do inalcançável em afirmar que

identificamos quem eram aqueles que estavam por trás das palavras, da ideia silenciosa, da declaração que não era declaração, mas sim uma fachada, uma máscara, uma imagem, um espectro, talvez um reflexo opaco em um espelho jogado no canto de um palco, quase transparente, meio invisível. Tudo isso, supostamente, seja aquele a quem insistimos chamar João Grilo, um *João, um Ninguém*, que poderia ser um “Zé” ou talvez um *quase nada* monossílabo, que de tanta pequenez poderia se camuflar entre os grãos de areia, quiçá no pó, misturado, sumido, um átomo. Mas a pequena partícula se agigantou, rompeu as barreiras mais duras, mais difíceis, mais intransponíveis, as correntes mais grossas: a luta por um espaço, que lhe foi dado pela literatura e toda a sua verdade e imponência. Esse foi seu trono e sua glória.

## CAPÍTULO 1 – AUTO E REGIONALISMO

### 2 O AUTO DA COMPADECIDA

O *Auto da Compadecida* uma clássica peça do teatro brasileiro cujas temáticas são temas universais como a avareza humana e suas consequências. Ariano Villar Suassuna utilizou personagens do povo para discutir certos desfechos moralizantes pensados a partir dos dogmas (preceitos) do cristianismo católico. O *Auto da Compadecida* apresenta a visão cristã da vida não como algo naturalmente complexo e formal, mas como algo simples. Essa simplicidade não pode ser interpretada como algo isento de críticas. A relação entre Deus e os homens é mostrada com uma certa leveza e inteligência. A vida e a misericórdia parecem aspectos balizares na lógica pensada pela obra.

A obra pode também ser entendida como uma farsa e uma reflexão sobre a “interação” entre Deus e os homens. Os humildes são favorecidos (valorizados) na imanente e frágil relação e disputa com os ricos; a linguagem cristã é responsável por criar uma abordagem não exacerbadamente tensa na obra.

Por esse aspecto, Ariano Villar Suassuna sugere que o homem sofrido e desprotegido do sertão deve ser anistiado, perdoado de seus pecados. A histórica dificuldade desse homem do sertão parece ser um grande e implícito argumento suscitado pelo autor para que esse homem sofrido seja perdoado, por experimentar das inúmeras dificuldades: o clima, a desigualdade social, a sacrificada e sempre ameaçada subsistência. Ariano Villar Suassuna deixa subjazer em sua construção de que o sofrimento pelo qual este homem passa em vida já é uma penitência suficientemente forte capaz de reclamar a absolvição dos pecados deste homem; a cotidianidade sempre tão exigente faz da luta pela sobrevivência algo heroico, épico, quase um argumento capaz de livrar o homem do sofrimento da alma.

O sertão é um deserto ameaçador, sem face, quase um território de anônimos. A “desfacialização” da terra em um cenário estéril onde sobram fatalidades e falta fertilidade. É um chão de religiosidade, do acaso. As ameaças sempre presentes, se escondem sorrateiramente, desafiando a sobrevivência do homem. Mesmo assim o povo é dotado de fé, embora seja convocado a sucumbir em detrimento da seca, da fome. Lutar pela vida é uma habilidade deste povo, sempre alimentado pela esperança, que não se cansa de ser aclamada pelos gritos de dor e sofrimento.

Assim como as terras portuguesas tinham a vastidão do mar a ser domado, um mar que servia como linha de apresentação ao infinito, um espaço tenebroso a ser navegado, mas que servia também de acesso às conquistas tão necessárias, paradoxalmente servia também

como fuga, caminho às descobertas, às necessidades de se navegar tão superiores à própria vida. Vida que, aliás, era obtida não pela água, mas pelo imaginário da seca como elemento criador das imagens que fertilizam o espaço das letras, dos espaços físicos do sertão nordestino brasileiro. Borralho (2017). Esta é uma possibilidade de criação de como Suassuna pode ter construído o cenário do *Auto da Compadecida*, que, como fato literário, ora está a serviço de pensar obra e sua verdade interna.

Assim, surge João Grilo. Um autêntico representante dos pobres, dos desfavorecidos, esquecidos, aqueles que foram deixados à beira do barranco, como se fosse uma falésia ameaçada de desmoronamento por causa das incessantes ondas que batem na base do morro. João Grilo não é uma caricatura, um retrato. É uma imagem onipresente no sertão. É um típico nordestino da localidade que só dispõe do improviso, da inteligência e das palavras como defesa do pobre para conseguir sobreviver. Em João Grilo a astúcia veio acompanhada de esperteza, de lábia, de inteligência.

Na obra, Ariano Suassuna leva as almas a julgamento diante de um tribunal dirigido por Manuel (Jesus), por Maria (a Compadecida) e pelo diabo. Essas almas são afetadas pelo pecado devido às condições de vida, sempre mais forte do que os valores que talvez nem fossem conhecidos. As acusações acontecem. O bispo e o padre João são acusados de enriquecimento por utilizarem a autoridade religiosa que tinham. “A função da ideologia é preencher o fosso de credibilidade próprio a todos os sistemas de autoridade. Tal argumento só tem coerência num modelo fundado na motivação”, como assevera Ricoeur (2017, p. 217). É por meio *dessa* autoridade que os réus acabam sendo levados ao purgatório por terem sua pena atenuada pela intercessão de Nossa Senhora. O padeiro e sua mulher também são condenados por serem sovina (avareza) e adultério, respectivamente. Foram fazer companhia ao padre, ao bispo e ao sacristão no purgatório.

A visão maniqueísta cristã (oposição bem x mal) divide o mundo em céu e inferno, é traço costumes da peça. A moralidade estrutura a lógica da peça, e os vícios e vontades são condenados. A humildade, modéstia e simplicidade são glorificadas na peça.

O *Auto da Compadecida* não mascara nenhuma crítica. Severamente condenada pela peça, os maus costumes dos representantes da Igreja e seus abusos de poder contribuem para a corrupção da Instituição, pois os ricos são favorecidos. Consensualmente, o título *Auto da Compadecida* apresenta a condição humana a contextos que ameaçam a condição física e da alma, transgressões morais e éticas ilustram também o arlequim da obra, mas também o perdão se apresenta como uma forma de reconduzir a alma humana à sua dignidade. O perdão é concedido pela “Compadecida” (Nossa Senhora), considerada pelos fiéis da Igreja Católica

como aquela capaz de interceder junto a Jesus Cristo pelos pecados do homem. Em vários flagrantes da obra, o comportamento tanto de Manuel (o Cristo; variante do nome “Emanuel” (Deus conosco) como da “Compadecida” é humanizado. Ambos não se comprazem com os pecados humanos. Em certos momentos, inclusive, notas de humor são presentes na relação. O *Auto da Compadecida*, nas próprias palavras de Manuel, diz que João Grilo pode chamá-Lo “também de Jesus, de Senhor, de Deus...” Suassuna (2015, p. 137).

Esta dissertação não apresenta um estudo sobre a poesia, mas a usaremos como um exemplo de linguagem no sentido de uma elaboração engenhosa, criativa e surpreendente. Os estudos literários, seguindo os posicionamentos de Frye (2013), leva-nos a ver a poesia, por exemplo, como imitação de ações sociais infinitas, assim como a infinitude do pensamento humano, a mente de um homem que não é apenas um homem, mas todos os homens, a palavra criativa universal que não é apenas uma palavra, mas todas as palavras. A respeito desse homem e essa palavra, ou sua palavra, podemos, falando como críticos – segundo Frye, afirmar apenas uma coisa sobre a natureza do ser (ontologia): não temos razão para especularmos, supormos, tanto que eles existem, como que eles não existem. Eles até podem ser chamados de divinos, caso, se por divinos, desejarmos dizer o homem ilimitado ou projetado (FRYE, 2013). As palavras e suas atuações em João Grilo sugerem colocá-lo em um contexto relacional ao que Frye apresenta, pois João era vítima da atuação das palavras, mas era por elas que ele também se projetava, se emancipava. “As palavras, tendo iniciativa, não devem servir para designar alguma coisa nem para dar voz a ninguém, mas têm em si mesmas seus fins” (Blanchot, 2011, p. 35).

Ainda sobre antagonismos (maniqueísmos), Ariano Villar Suassuna autoriza um certo dialogismo entre a morte e a vida. João Grilo acaba sendo um exemplo da dimensão imortal desvelada, já que sua ressurreição é um feito surpreendente na trama.

O enigma da morte pode ser pensado a partir do par encobrimento e abrigo? Heidegger fala das ‘montanhas (*Gebirg*<sup>1</sup>), nas quais a morte é abrigada (*geborgen*) e velada (*verborgen*). Esse modo de falar aponta um modo de experimentar a morte, que talvez esteja presente em todas as culturas da humanidade, mesmo lá onde, por exemplo, uma religião ancestral a tudo domina. Sem dúvida alguma, a descrição de *Ser e tempo* é haurida do fundamento da experiência cristã. (GADAMER, 2012. p. 530).

Ariano Villar Suassuna intertextualiza os autos da era medieval e da literatura picaresca espanhola em o *Auto da Compadecida*. Existia uma forte indissolubilidade da religião na era medieval. Doutrinariamente, a Igreja cultivava os autos dramáticos de adoração e

---

<sup>1</sup> A montanha em alemão (*Berg*) é aquilo que esconde muitas coisas sob si. *Bergen*, por sua vez, é um verbo que guarda exatamente esse sentido literal de cobrir. *Bergen* significa literalmente guardar, esconder, proteger. *Gebirg* (montanda) é um termo que, como temo formado a partir do participio passado de *Bergen*, reúne em si o sentido propriamente dito do verbo: as montanhas são o espaço da guarda.

devoção aos santos; já os autos cômicos eram para divertir o povo. A tradição da literatura picaresca (“delinquente”, “malandra”), assim como a literatura do *Auto da Compadecida*, é baseada na cultura popular, cujo apogeu foi atingido em *Dom Quixote*, de Cervantes.

O *Auto da Compadecida* apresenta um estilo de época da evolução cultura do Brasil como:

a) a ambiência do texto lança-se como um auto por ser entendido inserido na tradição da cultura portuguesa, uma modalidade de teatro medieval em que a temática religiosa é assunto que orbita nas relações sociais. Foi assim que Paula Vicente, filha de Gil Vicente, perspectivou os textos de seu pai no século XVI. Essa perspectiva propõe que a primeira intenção do texto está em enquadrá-lo na visão do teatro medieval português, o mais enfaticamente dentro da moldura do teatro vicentino;

b) o texto apresenta-se como resultado de estudos sobre a tradição oral nordestina independentemente de sua filiação ou não aos textos da literatura de cordel. Dessa forma, o enquadramento (ênfase) regionalista sistematiza um arcabouço e enunciação estética mais evidenciada;

c) uma estética medieval e um modelo regional resulta como uma síntese organizada pelo autor. Dialogicamente, o *Auto da Compadecida* é uma peça cujos esforços podem estar ligados a uma preocupação (intenções) gerais de um estilo de época assim como ocorreu com a Semana de Arte Moderna deflagrada em 1922, em São Paulo. O diálogo entre ambas as expressões literárias (*Auto da Compadecida* e Semana de Arte Moderna) está no projeto de apresentar um modelo capaz de lançar reflexões artísticas.

O texto teatral demanda outros elementos, tais como a direção, atores, cenografia etc., fundamentando a criação do texto na representação dos atores. Por outro turno, o texto literário é concebido para ser lido, mediado e “negociado” pelo leitor. Dessa maneira, o texto assume uma feição. Portanto, Ariano Villar Suassuna parece finalizar seu texto através dos seguintes elementos:

- I. a linguagem é apresentada como composições ricamente próximas da expressão oral;
- II. o elemento regionalista, o autor não estabelece, no tocante ao mundo da representação, que nenhum flagrante de linguagem seja ligado à variação diatópica (regionalista);
- III. a uniformização da linguagem sugere ter sido uma característica para todas as personagens, já que as diferenças estariam em nome dos registros de fala

(o falante escolhe, de acordo com a situação, um estilo que julgue conveniente para transmitir seus pensamentos).

## 2.1. Auto

Surgiu em Portugal na medievalidade, significando obra representada (referindo-se a todas as peças teatrais), é uma das manifestações mais populares do antigo teatro português. Essa definição generalista tornou-se problemática na era medieval exatamente por compor qualquer peça de teatro. Por ser uma encenação, uma representação, os autos eram encenados em templos, espaços religiosos. Depois, outros espaços públicos como feiras, mercados e praças públicas serviam como lugares para as representações. Foi assim que os autos transformaram-se em gênero dramático de feição e expressão popular. Também foi com a saída das igrejas como espaços de representação (encenação) que os autos ganharam uma linguagem profana. Isso não quer dizer que, separadamente, houvesse auto profano e auto religioso. Existia, evidentemente, uma coexistência das duas facetas. A característica principal do auto é sua configuração alegórica, simbólica cuja linguagem é coloquial, marcado pela simplicidade do cenário.

Quando nos referimos a dramático dizemos que é uma ação, encenação, palco, atores como componentes fundamentais, o que se concatena, adequadamente, com a desenvoltura de João Grilo. A origem do auto vem da Antiguidade grega, cujas festas religiosas o deus Dionísio (Baco) era homenageado. Falar em auto é também considerar a presença da comédia como um dos gêneros em questão, tendo como uma das características a de imitar homens inferiores, que tinham a ridicularidade como característica destacável. Por ser cômica, a cotidianidade era uma constante temática, pois os defeitos humanos eram satirizados. Verdadeiramente, a composição como um todo era desdenhada: estereótipos de avareza, rabugentos, pessoas mesquinhas e apaixonadas.

Graças, como de costume, a Aristóteles, a teoria da tragédia está em uma forma consideravelmente melhor do que as dos outros três *mythoi*, e podemos lidar com ela mais brevemente, já que nos encontramos em um terreno mais conhecido. Afora a tragédia, todas as ficções literárias podem ser plausivelmente explicadas como expressões de ligações emocionais, sejam da realização de desejos ou de repugnância: a ficção trágica garante, por assim dizer, uma qualidade desinteressada na experiência literária. É, em grande parte, por causa das tragédias da cultura grega que a percepção da base natural autêntica do caráter humano chega à literatura (FRYE, 2013, p. 349).

A tragédia era a imitação de caráter elevado, suscitando o temor e a piedade, tinha a purificação das emoções humanas. Por assim ser, - e por seu nível de seriedade e solenidade -, a tragédia reivindicava uma composição social a partir dos nobres, como reis e príncipes. Já a tragicomédia era um drama a partir do qual os elementos trágicos e cômicos compunham sua

estrutura. Nas palavras de Frye (2013), esse entendimento pode ser robustecido quando ele diz que:

Há duas formas redutoras que foram frequentemente utilizadas para explicar a tragédia. Nenhuma delas é boa o bastante, mas cada uma é quase boa o suficiente, e, como elas são contraditórias, devem representar visões externas ou limitadoras a tragédia. Uma delas é a teoria de que todas as tragédias exibem a onipotência de um destino externo. E, é claro, a esmagadora maioria das tragédias realmente nos deixa com a impressão da supremacia do poder impessoal e da limitação do esforço humano. Mas a redução fatalista da tragédia confunde a condição trágica com o processo trágico: o destino, na tragédia, normalmente se torna externo ao herói somente depois de o processo trágico ser sido acionado. (Frye, 2013, p. 353).

A outra teoria que explica a versão reducional da tragédia reside no fato de apresentar a *moralidade* como o ato capaz de acionar o processo trágico. Não somente a moralidade, mas uma lei humana ou divina também compõe os elementos que estruturam o processo trágico, como pondera Frye (2013). Sobre a finalização dessa ideia, “a *hamartia* ou ‘falha’ de Aristóteles deve ter uma conexão essencial com o pecado ou com as más ações. Mas uma vez, é verdade que a grande maioria dos heróis trágicos realmente possui *hybris*, uma mente orgulhosa, passional, obcecada ou arrojada que ocasiona uma queda inteligível moralmente” (Frye, 2013, p. 354).

## 2.2. Personagens

João Grilo não é uma figura aleatória. É uma figura que representa muitas em boa parte do Nordeste brasileiro. Sabido, mas analfabeto. Tem a miséria como companhia, trabalha em uma padaria, vive sem conforto algum. Lutar por sua sobrevivência é algo que orbita em sua existência. Chicó é o fiel companheiro de João Grilo e é também seu diálogo, seu fluxo de ideias, de estratégias, seu grande parceiro, seu amigo leal.

Padre João, o bispo, o sacristão e o frade centralizam-se em torno da cobiça; Antônio Moraes representa o coronelismo nordestino e a autoridade do poder econômico; A polícia, a Igreja e toda a sorte de gente se curvam a Antônio Moraes; O Padeiro e sua mulher representam o adultério e a exploração do homem (capitalismo); Severino do Aracajú e o cangaceiro matam e são mortos; representam a crueldade.

Encourado e o demônio de certa forma, representam um instrumento da Justiça, representada por Manuel (O Cristo).

Manuel é o Cristo, justo; é o verbo, a lei. É o julgador final da humanidade e de suas idiosincrasias. A *Compadecida* é Nossa Senhora, que concedeu a João Grilo uma segunda chance em voltar à vida. A peça *Auto da Compadecida* se ambienta em uma metafísica, à ideia de salvação vinculada à Igreja Católica.



Considerando as personagens centrais da peça, personagens simbolizam os pecados (sejam dos mais simples ou maiores). As personagens recebem o direito ao julgamento, gozam do livre-arbítrio e da condenação ou não.

O folclore, as tradições regionais como realidade que empresta uma linguagem própria capaz de dizer sobre essa realidade regional brasileira (especialmente a nordestina) através, também, dos instrumentos culturais mais significativos: as crenças e seus significados, que aqui, ganham uma face literária.

Também pensamos na literatura, inicialmente, como um comentário sobre uma ‘vida’ ou ‘realidade’, externa. Mas, assim como na matemática, temos que ir de três maçãs para três, e de um campo quadrado para um quadrado; assim, ao ler um romance, temos que ir da literatura como reflexo da vida para a literatura como uma linguagem autônoma. A literatura também trabalha a partir de possibilidades hipotéticas e, embora a literatura, como a matemática, seja constantemente útil – uma palavra que significa ter uma relação continuada como o campo comum da experiência -, a literatura pura, assim como a matemática, contém seu próprio significado.

Tanto a literatura como a matemática trabalham a partir de postulados, não de fatos; ambas podem ser aplicadas à realidade externa e mesmo assim existir em uma forma ‘pura’ ou autocontida. Ambas, além disso, levam dissenso à antítese entre ser e não ser que é tão importante pra o pensamento discursivo. O símbolo nem é em deusa de ser a realidade que ele significa. (FRYE, 2013, p. 516).

Não parece ser a intenção central de Ariano Villar Suassuna analisar a realidade brasileira, mas é a partir dela que pretende ponderar sobre a moralidade dos homens, isto é, discutir na consciência dos homens uma noção de dever humano, assim como o de responsabilidade que os homens têm uns em relação aos outros, tendo Deus como seus semelhantes, compondo mais uma vez a noção de auto como gênero literário que articula elementos de intenção moralizadora.

O teatro é uma representação. É uma criação artística em que o povo e sua cultura ocupam um lugar especial na encenação. A realidade nordestina não reclama um lugar, um instrumento absoluto por meio do qual a realidade regional e cultura do povo seja o ponto mais importante da obra, mas a obra sugere utilizá-la como linguagem de se (re)pensar o espaço nordestino como ponto de concepções. O texto teatral, nesse contexto, é uma criação para a encenação, meio pelo qual o autor reveste-se de extrema liberdade de encenação. “Talvez não fosse exagero pensar que o sentido do autor é, no entanto, um sentido privilegiado ao qual posso dar uma atenção particular” (TODOROV, 2014, p. 176).

### **2.3. Nordeste**

Como contextualização, a Região Nordeste apresenta uma grande diversidade cultural e histórica condizente com o Brasil. Os traços culturais marcantes na culinária, no artesanato, no vestuário, nas artes, no folclore e na música resultantes do contato com diferentes culturas resultou no que pode se chamar de “povo brasileiro”.

O debate suscitado por esta discussão não se ancora sobre a necessidade de traçar uma identidade brasileira a partir do sertão ou de uma identidade sertaneja. Apesar da vastidão dos elementos da cultura sertaneja, o que os torna difíceis em construir uma definição, carecendo de um prolongamento metalinguístico para validar a sua importância nos registros da cultura nacional, alguns dos elementos da cultura sertaneja serão apresentados, a partir da coerência interna do *Auto da Compadecida*, como exemplificação pragmática de contextos que ultrapassam a delimitação geográfica do Nordeste brasileiro. Evidentemente, algumas fundamentais estratégias foram utilizadas por Ariano Suassuna para pensar a lógica da peça no tocante à religiosidade, as crenças, as tradições, a presença do dinheiro nas relações sociais e institucionais etc.

Essas estratégias as quais o autor se refere apresentam-se como o mercado que movimenta o capital econômico de determinada região ou país. Atualmente, podemos citar a Região Nordeste, mencionando a música, o turismo, a religiosidade, os patrimônios históricos e as danças como elementos que integram a cultura desse povo, como fonte dessa observação, que ora apresenta-se como forma de entretenimento cultural e não como uma forma de arte, o que nos leva a explicitar que o fator multicultural, neste caso, mostra a fusão e funciona como o acesso para todas estas atividades denominadas de culturas, que são praticadas numa coletividade (sociedade e público), transformando-se, assim, numa mercadoria muito rentável, fator que obedece a diversos caracteres políticos e econômicos.

Esse papel que a cultura passa a exercer, com outro fim, o autor George Yúdice, comenta a partir das considerações de Bourdieu e Foucault dizendo que:

[...] é possível discernir um papel dual no uso da cultura na modernidade capitalista. Por um lado, a cultura (compreendido o conhecimento das artes e a educação) é um modo não econômico de estabelecer distinções, o que reforça, por sua vez, a posição de classe. (YÚDICE, 2006, p. 451).

Essa dualidade que o autor cita faz-se notória na cultura brasileira por diversos fatores de ordem econômica, política ou midiática, expressando-se de forma “alienante e ideológica”. Alienante por não corroborar com a intelectualidade da maioria, que seria a massa, sendo representada com um valor de baixa qualidade; e ideológica por ter em mente dos seus idealizadores somente a renda como fonte de lucro como império da vacuidade, da não questionabilidade, de não se lançar ponderações sobre os fatores históricos e sociais como moldadores e influenciadores da alienação social.

A Região Nordeste corresponde à grande parte da faixa litorânea brasileira, atraindo, assim, inúmeros turistas do Brasil e do mundo. Apresenta uma riqueza diversificada, inestimável e numerosa, tanto material como imaterial, que se dá pela soma de patrimônios de

todo um povo, legados históricos que se expressam sob diversas formas, desde a sua linguagem até monumentos prediais, utilitários, móveis, belezas naturais, culinária, literatura, artesanato, a música e as danças, fatores primordiais que movimentam a economia regional e nacional, principalmente nas datas de maior ascendência - as festas populares. Trata-se de uma riqueza cultural, como identidade e linguagem específica que vai muito além de suas manifestações populares.

Etimologicamente o termo multiculturalismo remete-se a uma expressão de conotação positiva, por sua estrutura em si, por diversas opiniões e interpretações sob os diferentes pontos de vista. Apresenta-se como uma forma aberta de respeito às diversas expressões manifestadas como culturas; implica assim dizer, o respeito às diferenças e a qualquer tipo de preconceito. Com isso podemos perceber que o termo “multiculturalismo” tem geralmente uma conotação positiva: refere-se à coexistência enriquecedora de diversos pontos de vista, interpretações, visões, atitudes provenientes de diferentes heranças culturais. Seu conceito pressupõe, uma posição aberta e flexível, baseada no respeito dessa diversidade e na rejeição a todo preconceito ou hierarquia (YÚDICE, 2006).

As várias perspectivas de intelecção do mundo devem ser consideradas igualmente e só podem ser julgadas em relação ao ponto de vista cultural e ideológico. Não tem sentido falar de contradição, mas só de diferença. O multiculturalismo apregoa uma visão de vida e fertilidade do espírito humano, no qual o indivíduo transcende o marco estreito de sua informação cultural e é capaz de ver, sentir e interpretar por meio de outras formas, dentre elas tanto as formas materiais e/ou imateriais, como a palavra e a ideologia, por exemplo.

O *Auto da Compadecida* trata de forma leve e humorada o drama vivido por uma grande parte do povo do sertão nordestino: a seca, o medo da fome e a luta pela sobrevivência, traçando uma silhueta dos nordestinos submetidos à opressão do espaço e das famílias poderosas dos coronéis donos de terra. Nesse contexto, surge João Grilo representando o oprimido do sertão, sempre desafiador. Mas João Grilo parece não se abalar pelas adversidades; ele dispõe de habilidades, podendo funcionar como um dispositivo capaz de romper barreiras atroz na existência do sertão: a inteligência. Verdadeiramente, João Grilo é um bufão (criativo, inventivo, cheio de lábia e esperteza). Isso o levará à salvação.

Ariano Suassuna tinha uma preocupação com a raiz popular da arte e da literatura nordestinas. Anatol Rosenfeld notou que o teatro de Ariano Suassuna era aproximado do de Gil Vicente, dos milhares medievais (SUASSUNA, 2015). O autor do *Auto da Compadecida* acrescenta que seu teatro era próximo “do de Plauto, do de Goldini, do de Lope da Veiga, do de Calderón de la Barca etc.” (SUASSUNA, 2015, p. 196). Ariano Villar Suassuna não era

profundo conhecedor do teatro de Brecht nem do de Claudel à época da escrita de o *Auto da Compadecida*. Ariano Villar Suassuna não se afinava ao teatro marxista de Brecht, assim como não tinha nenhuma afinidade com o teatro católico hierático (aquele pertencente às coisas sagradas ou religiosas). Para Ariano Villar Suassuna, o teatro precisa de notas de “ilusão”, “a ilusão do teatro”, por meio da qual a emoção é, para a arte, tão essencial quanto à reflexão: “um teatro sem riso, sem cólera, sem amores, sem luta, sem choro é um teatro feroz e desumanizado, intertextualizado e castrado pela política sectária e sufocante” (SUASSUNA, 2015, p. 197).

Anatol Rosenfeld registra que o *Auto da Compadecida* dialoga com o que existe de épico oriundo do teatro antigo, evidenciando, também, a influência do folclore nordestino para a confecção do *Auto da Compadecida*: o tribunal celeste sendo representado, encenado pela intervenção de Nossa Senhora<sup>2</sup>.

Para Ariano Villar Suassuna, o teatro shakespeariano não tinha medo do riso nem do choro; é um teatro que tinha um comprometimento com a política, trata de questões filosóficas sem tratar do teatro filosófico. A arte shakespeariana faz de sua arte uma forma superior de diversão sem cair no vulgar; faz uso (apresenta) o choro e o riso, a cólera e o sangue, sem se atolar no teatro sentimental, dramalhão<sup>3</sup>.

Na sua *Introdução à estética (Vorschule der Aesthetik)*, Jean-Paul revela com maior acuidade os elementos do grotesco romântico. Não emprega tampouco o termo grotesco, mas designa-o com o nome de ‘humor destrutivo’. Tem uma concepção muito ampla desse ‘humor destrutivo’, que ultrapassa os quadros da literatura e da arte: inclui nele ‘festa dos loucos’, a ‘festa do ano’ (‘missas dos asnos’), isto é, as formas de ritos e espetáculos cômicos medievais. Entre os autores renascentistas, cita de preferência Rabelais e Shakespeare. Menciona especialmente a ‘ridicularização do mundo’ (*Weltverlachung*) em Shakespeare, referindo-se aos seus bufões ‘melancólicos’ e a Hamlet.

Jean-Paul compreende perfeitamente o caráter universal do riso grotesco. O ‘humor destrutivo’ não se dirige contra fenômenos negativos isolados da realidade, mas contra toda a realidade, contra o mundo perfeito e acabado. O perfeito é aniquilado como tal pelo humor. Jean-Paul sublinha o radicalismo dessa posição: graças ao ‘humor destrutivo’, o mundo se converte em algo *exterior*, terrível e *injustificado*, o chão nos escapa sob os pés, sentimos a vertigem, pois não vemos nada estável à nossa volta. Jean-Paul distingue o mesmo universalismo, o mesmo radicalismo na destruição de todos os fundamentos morais e sociais que se opera nos ritos e espetáculos da Idade Média (BAKHTIN, 2013, p. 37)

O grotesco se relaciona com objetos artísticos, coisa que o *Auto da Compadecida* apresenta com certa leveza e fluidez. O grotesco não é uma insurreição às normas, mas é uma forma de contrariar a norma; é um certo exagero, caracterizando-se por uma certa “união” de objetos incompatíveis, desarmônicos. Essa linguagem grotesca compunha em certos modos as emendas que ligavam algumas temáticas em o *Auto da Compadecida*. E João Grilo era esse

<sup>2</sup> SUASSUNA, op.cit., p. 196.

<sup>3</sup> SUASSUNA, op.cit., p. 197.

elemento grotesco do povo, insurgente, alheio às normas, embora circunstancialmente incorporasse certas regras na intenção de atingir suas estratégias.

Como já dissemos, o teatro de Arino Suassuna é inspirado na linguagem do povo nordestino, no bumba-meu-boi, no mamulengo (espetáculo de fantoches, com conteúdo frequentemente crítico), da riqueza oral dos contadores e dos autos populares religiosos em folhetos. Arino Villar Suassuna era fiel e consciente das influências que recebeu para engendrar suas obras como escritor. Ele disse ser um dos poucos a declarar que deve muito ao teatro grego, a Homero e a Aristóteles, ao italiano renascentista, ao elisabetano, ao francês barroco e principalmente ao ibérico<sup>4</sup>. Disse que deve ainda mais a José de Alencar, aos ensaístas brasileiros que pesquisaram, dedicaram-se e publicaram as obras de Romanceiro Popular do Nordeste, a Sylvio Romero, Euclides da Cunha, Gustavo Barros e, mais modernamente, Luís Câmara Cascudo e Téo Brandão. Mas, indiscutivelmente, a decisiva influência é o próprio Romanceiro Popular do Nordeste, com o qual teve profundo (íntimo) contato desde sua infância de menino criado no Sertão do Cariri da Paraíba (SUASSUNA, 2015).

Neste capítulo, apresentamos algumas considerações sobre como Ariano Suassuna pensou em utilizar a linguagem do auto em uma versão interpretativa da vida e sociedade nordestinas do Brasil. Uma sociedade que lidava com as dificuldades da vida, mas que tinha também esperança expressa no divino e no humor, o que os fazia sorrir das adversidades, deixando o cotidiano mais leve. No próximo capítulo, veremos o *Auto da Compadecida* como uma forma teatral em que o homem é apresentado às situações tragicômicas da vida.

---

<sup>4</sup> SUASSUNA, op.cit., p. 197.

## CAPÍTULO 2 – A TRAGICOMÉDIA EM CENA

### 3 COMÉDIA NA GRÉCIA

Debochado, agitador, zombeteiro. Como que possuído por um gênio, um intermediário, na verdade, um *daimon*, João Grilo transita por todo *Auto da Compadecida* como um Exu, ou um Hermes, atando e desatando nós, colocando os demais personagens em situações embaraçosas e contraditórias. E ao final, ri.

O riso, na obra de Suassuna, pode ser visto como o elemento regente do cosmo folclórico apresentado no *Auto da Compadecida* e, para uma reflexão mais genealógica, um retorno é necessário à Grécia Arcaica, buscando lá, elementos do teatro para organizar como a vida poderia ser representada e pensada por esta linguagem artística e interpretativa da cotidianidade.

Antes de retornarmos, lembremos, concebido em 1955, o *Auto da Compadecida* carrega consigo os elementos de um teatro novo. A ideologia vigente nos anos progressistas que antecederam a ditadura militar concebeu uma série de instituições como o Partido Trabalhista Brasileiro, Partido Comunista Brasileiro, União Nacional dos Estudantes, que compreendem que a cultura, sobretudo a valorização da própria cultura, é o que irá garantir a formação do brasileiro enquanto um sujeito político. Tais instituições foram fundamentais para o surgimento de uma série de vanguardas artísticas, dentre elas uma nova modalidade teatral que se distanciava do modelo de entretenimento burguês e buscava um diálogo com a sociedade. O Teatro de Arena, o Centro de Cultura Popular e o Teatro Opinião são nomes importantes na construção dessa nova mentalidade de fazer teatro, a bem da verdade, foram esses os nomes que coordenaram a mentalidade do fazer teatral desde a metade dos anos de 1950 até 1969, quando começam a se destacar outras concepções estéticas que se distanciavam da incursão radical na forma épica (FARIA, 2013).

A forma épica associada à comicidade aristofânica deram estofos para a concepção de um teatro crítico nesse momento progressista vivido pelo Brasil dos anos de 1950 e 1960. Os dois elementos são abundantemente observados no drama de Suassuna, e prontamente assumido por ele (FARIA, 2013), sendo a comédia um expediente amplamente utilizado pelo autor, torna-se obrigatório uma fala a respeito da gênese do gênero.

É na Grécia antiga que a comédia surge pela primeira vez enquanto tema, e não que essa civilização possuía todas as respostas, mas a Grécia antiga, parece ter lançado todas as questões acerca do riso; mitos, textos épicos, poéticos, filosóficos, todos estes surgem como testemunha de um tempo inquieto a respeito das origens do riso (MINOIS, 2003). Denominada pelos antigos como “espelho da vida, é por meio da comédia que se pensava a natureza humana

e suas fraquezas, a comédia ática, tão forte no último terço do século V a.C, é a janela para se estudar as tarefas e atividades exteriores dos atenienses (JAEGER, 2010).

A composição do estilo em sua origem é confusa, mas, ao que se nota, tem-se a junção de dois elementos por completo díspares, o *komos* e a farsa. George Minois (2003) nos apresenta uma versão da criação do mundo por um deus, o Deus Único, acima de todas as entidades supremas, que concebe o mundo não pelo lógos, mas pelo estalo de vida selvagem, uma gargalhada.

Tendo rido Deus, nasceram os sete deuses que governam o mundo...Quando ele gargalhou, fez-se luz...Ele gargalhou pela segunda vez: tudo era água. Na terceira gargalhada, apareceu Hermes; na quarta, a geração, na quinta, o destino; na sexta, o tempo (REINACH apud MINOIS, 2003). Depois, pouco antes do sétimo riso, Deus inspira profundamente, mas ele ri tanto que chora, e de suas lágrimas nasce a alma. (MINOIS, 2003).

A alma humana é fruto, então, desse gargalho-choro do Deus. Essa relação vai se manifestar por grande parte da tradição mítica que problematiza o riso: Babilônia, Fenícia, Egito, Índia, todos destacando a proximidade do riso e das lágrimas, como o dito repetido por muitas mães aqui pelo Nordeste, “menino, cuidado que alegria é mãe de choro!”. Não obstante a figura da mãe, ou do feminino, associa-se a essa perspectiva do riso criador e que devolve a vida, na Grécia Antiga, sob a personificação de Deméter, a deusa da terra, da agricultura, a provedora, a mãe. Talvez aí jaz o motivo de João Grilo, a encarnação da comédia no Auto, suplicar misericórdia à mãe, Nossa Senhora, e não ao filho, Jesus Cristo. Outras figuras femininas são associadas mitologicamente ao riso que faz renascer<sup>5</sup>, como Hera, Leto e Isis.

Mas se o riso está ligado ao renascer, de igual forma associa-se ao morrer. Homero, Heródoto, até mesmo a *República* apresenta essa dimensão sacrificial do riso, no caso, o riso sardônico.<sup>6</sup> O riso sardônico é o riso que provem da ameaça. A mitologia grega está recheada desse tipo de riso que é fruto de um tormento pessoal, mas também de uma força que ultrapassa o próprio ser humano (MINOIS, 2003).

Um terceiro elemento surge na dimensão do riso, o que assenta o seu caráter de sagrado, as festas. É ele que dá sentido à festa arcaica, no caso, favorecer a coesão social. Eis então o *kômos*, um festim popular de louvor a Dioniso. Aristóteles concede a comédia como fruto desse festejar cúlctico. O riso festivo é obrigatório nas falofórias, é a manifestação de um contato com o mundo divino (MINOIS, 2003). Com os dois lados desse mundo, o da fertilidade, da dádiva da colheita, das benesses divinas, mas também de um retorno ao instante em que os

---

<sup>5</sup> Atentemos ao riso criador relativo ao Deus Único que criou os deuses e o cosmo, e o riso que faz renascer, associado às respectivas divindades fertilizadoras.

<sup>6</sup> Relativo ao deus Sandon, cujas vítimas devem sorrir ao ser sacrificadas.

deuses sorriem da violência, das deformidades, das contradições, simula um retorno ao caos original que precedia a criação do mundo ordenado. Seguem festejando o bando de celebrantes embriagados, os *kômodoi*. Sagrado e profano se invertem, ou não há mais profano, um ato de exorcizar a desordem por meio da desordem. Numa tese mais agressiva, René Girard (1990) em sua obra *A violência e o Sagrado*, apresenta, a partir de uma interpretação de *As Bacantes* de Eurípedes a festa, a bacanal, enquanto um rito de violência e massacre que desloca o olhar clássico de que a festa é um culto passivo de alegria e adoração, mas o rogar em prol de algo extremamente necessário, o retorno da ordem na comunidade.

E da dança festiva, cômica, associada a um estilo de farsa literária é que surge, não sem muitas interrogações sobre o assunto, a comédia e sua característica por meio dos risos. Sua principal finalidade é a contemplação da vida de um ponto de vista antiético (BRANDÃO, 2011). Diferente da tragédia, que tem um discurso mais institucional, a comédia apresenta uma fala menos moral e mais ética, buscando tocar a personalidade de seu público, e é Aristófanes que vai figurar como o dramaturgo de maior representatividade. Seu trabalho segue no percurso de crítica e sátira política, entretanto, mas, “O que Aristófanes condena e satiriza não são propriamente os sistemas, mas os abusos que se introduziram nesses sistemas” (BRANDÃO, 2011, p.98). A fala da comédia é direcionada aos vícios, vícios que encharcaram a democracia dos mais profundos abusos, desestabilizando a sociedade. A rudeza de Aristófanes atinge a todos, de político a deuses, agride para organizar, um pensador político que buscava provocar reflexões nas sinuosidades do poder.

Tentar conceituar o homem é uma tarefa tão árdua e vã quanto tentar aprisionar o vento, dando-lhe uma única forma, ou tentar dar uma única forma à água, sempre tão silenciosa e indomável. Da mesma maneira, é tentar quantificar as facetas humanas que se é capaz de ter, sem presumir sua incalculável capacidade de (re)transformação que está em sua sempre disponível natureza metamórfica.

O teatro nasceu concomitantemente ao surgimento do homem, existindo formas primitivas desde os primórdios do homem (BERTHOLD, 2014), e a capacidade e facilidade em nos transformarmos numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana, sempre tão eficaz – chegando a se confundir com o encanto do teatro – num sentido mais amplo, residindo em uma inexaurível capacidade de apresentar-se aos olhos do público sem ter que revelar seu segredo pessoal. “O xamã que é o porta-voz do deus, o dançarino mascarado que afasta os demônios, o ator que traz a vida à obra do poeta – todos obedecem ao mesmo comando, que é a conjuração de uma outra realidade”, como aponta Berthold (2014, p. 1). Essa “outra realidade” é mais verdadeira. Conduzir (converter) essa conjuntura do teatro pode direcionar o



artista a ser elevado acima das que governam as leis da cotidianidade, também presenteando o artista no vislumbre em ser transformado em um medidor mais sublime, em outra realidade. Aos espectadores espera-se sua sensibilidade em cooperar com as cenas, transformações e realidades, mas também se espera que eles recebam a mensagem do vislumbre, algo que os coloca em suspensão, elevando-os dos planos social e geográficos de suas realidades.

Escolhendo um ponto distintivo da evolução cultural entre as formas de teatro primitivo e as mais avançadas, a diferença essencial estaria no número (quantidade) de acessórios cênicos à disposição do ator para expressar sua linguagem. As peles de animais e os chocalhos de cabeça eram arranjos estruturais do artista de culturas primitivas.

Em uma das mais tradicionais cenas da *Commedia dell'arte*, um bufão surge em cena e tenta negociar/vender uma casa. Para isso, elogia grandemente a casa, cuja edificação é descrita com brilho e, para provar seu ponto de vista, apresenta uma única pedra da construção.

Concomitantemente em apresentar essa casa tendo apenas uma pedra e falar do teatro, mesmo que em princípios delimitados, é uma tarefa ousada. Os inúmeros esforços em descrever e descobrir, dentro do panorama ricamente heterogêneo, as composições constituintes do fenômeno teatral através do(s) tempo(s) representa um grande desafio, sobretudo em contextos medievais e intertextuais apresentados pelo *Auto da Compadecida* como uma obra em que múltiplas configurações sociais reivindicam seu intrigante espaço das representações e encenações.

A possibilidade que me parece sugerida pela presente discussão é a seguinte. As estruturas verbais discursivas possuem dois aspectos, um descritivo, outro construtivo, um conteúdo e uma forma. O que é descritivo é sigmático: isto é, estabelece uma réplica verbal de fenômenos externos, e seu simbolismo verbal deve ser compreendido como um conjunto de signos representativos (FRYE, 2013, p. 518).

Uma dificuldade talvez seja a natureza íntima dos assuntos apresentados por Ariano Villar Suassuna, o que torna a objetividade difícil. Como aponta Gadamer ao dizer que “a partir do ser da obra de arte, que abriga de tal modo sua verdade em si que essa verdade não se torna manifesta de qualquer outra maneira senão na obra – corresponde à ‘essência’ aqui por parte do observador ou do receptor a permanência junto à obra” (GADAMER, 2012, p. 311).

Os problemas surgem tão logo é constituída uma tentativa em caracterizar precisamente os fatos que caracterizam uma época e como a obra apresenta os fatos para além de uma obviedade fatural, isto é, além dos papéis sociais da obra, temos a presença do discurso imanente a cada uma das esferas, também sociais, em que a linguagem chega para dizer sobre cada uma delas. Segundo Berthold (2014, p. 103), foi “quando os ritos dionisíacos se desenvolveram e resultaram na tragédia e na comédia, ele se tornou o deus do teatro”.

O teatro é uma expressão em que um colosso de linguagem é acionado a ocupar não apenas uma representação, mas um reflexo social. O teatro é evidentemente uma obra de arte social por meio da qual as pessoas se acham representadas, vinculadas; “assim, olhar uma obra de arte significa: ser lançado para fora” (AGAMBEN, 2013a, p. 165). E o encontro das pessoas com as outras, é uma maneira por meio da qual as pessoas não se acham estranhas, avessas porque tudo é comunal. E isso a Grécia fazia com primazia, nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga. Em nenhum outro lugar se pôde constituir a importância que o teatro reivindicou como na Grécia. A multidão que se reunia no *theatron* não era passiva, não era espectadora apenas; era ativamente participante no sentido mais cristalino, literal, mas não vamos usar toda a força da literalidade para nos referimos ao teatro, pois ao mesmo tempo o teatro é uma representação, um espelhamento da vida, da realidade; uma junção de máscaras e suas representações sociais. As máscaras sociais são “linguagens”, expressões do sentimento, das emoções, desfrutando, vez por outra, de discrição ou não. É uma linguagem arquetípica em um mundo de tipos humanos, tornando-se, essa linguagem, o interior da mente humana.

O tema principal da máscara envolve deuses, fadas e personificações de virtudes; as figuras da antimáscara, então, tendem a se tornar demoníacas, e a caracterização dramática passa a se dividir em uma antítese de virtude e vício, bem e mal, fada e monstro. A tensão entre eles justifica parcialmente a importância do tema da magia da máscara (FRYE, 2013, p. 450).

O ritual teatral, religioso era acompanhado pela participação ativa do público, que inseria-se na esfera dos deuses e, concomitantemente, desfrutava, compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas.

Antes de restringirmos nossas considerações sobre o teatro, julgamos relevante fazer algumas reverências à história do teatro europeu, nomeadamente seu início aos pés da Acrópole, em Atenas, sob o luminoso céu azul-violeta da Grécia. É sabido que a Ática, região administrativa e histórica que engloba a cidade de Atenas, é o nascedouro (berço) de uma expressão de arte dramática cujos valores estéticos e criação não perderam nada da sua eficácia depois de um período de 2.500 anos. Suas origens encontram-se em ações simples e recíprocas de dar e receber, exercem e prendem os homens aos deuses e os deuses aos homens, em todos os tempos e lugares: elas estão na relação íntima entre a divindade e os homens, nos rituais de sacrifício, de dança e culto. Isso tem um significado especial para a Grécia homérica, épica, os grandes festivais báquicos (canção para animar e beber, festa dissoluta, orgia) em homenagem a Dionísio, o deus do vinho, da vegetação e do crescimento, da procriação e da vida exuberante.

O processo da prensagem do vinho era marcado por grandes festivais rurais, no mês de dezembro, assim como as festas das flores de Atenas, aconteciam ao longo dos meses de

fevereiro e março, eram dedicadas a Dionísio. Os vinhateiros áticos promoviam homéricas orgias em homenagem (honra) a Dionísio; já os ditirambos (canto coral de caráter apaixonado – alegre ou sombrio), honravam-no com canções báquicas atenienses.

### 3.1. O lugar da comédia

Diferentemente da tragédia grega que teve um ponto culminante, a comédia não teve um, mas dois. Aristófanes foi o responsável pelo primeiro momento, cujo ponto mais relevante acompanha a tragédia nas últimas décadas dos eminentes trágicos Sófocles e Eurípedes; já o segundo momento da comédia grega teve como ápice o período helenístico com Menandro, que mais uma vez deu a ela relevância histórica. Sabemos que a comédia sempre foi uma forma de expressão artística intelectual e forma independente. A tragédia e a comédia sempre tiveram seus defensores e produtores específicos muito bem definidos. Colocando as peças satíricas de lado, não temos registro de nenhum dos poetas trágicos da Grécia se aventurando na comédia, da mesma forma como não o temos de nenhum dos poetas cômicos dedicarem-se à escrita de tragédia.

Na tragédia completa, as personagens principais estão emancipadas do sonho, uma emancipação que é ao mesmo tempo uma restrição, porque a ordem da natureza está presente. Não obstante o quanto uma tragédia possa estar tomada de fantasmas, augúrios, bruxas ou oráculos, sabemos que o herói trágico não pode simplesmente esfregar uma lâmpada e invocar um gênio para livrá-lo de seu problema (FRYE, 2013, p. 350).

João Grilo não usava essa “lâmpada” para livrá-lo de suas adversidades, mas ele se inscrevia na condição de um herói ao usar uma outra “lâmpada”, cuja “energia” aparentava ser desprovida de ameaças de esgotamento: ideias, palavras e argumentos, habilmente manuseados em jogos que oscilavam entre os de linguagem trágicas e cômicas. É oportuno dizermos que Platão esforçou-se em unir os dois grandes ramos da arte dramática: a tragédia e a comédia, mas foi em vão. Platão que concluiu ao informar que Sócrates, em certa ocasião, tentou persuadir Ágaton e Aristófanes de que o mesmo indivíduo tinha a capacidade de escrever comédia e tragédia, e de que a tragédia e a comédia são posições de um verdadeiro poeta, ou seja, um poeta trágico é também um poeta cômico, como diz Berthold (2014).

O *avocatus diaboli* (expressão de linguagem popular que significa “advogado do diabo; uma espécie de Promotor da Fé, instituído pela Igreja – durante o processo de canonização, cuja função era encarnar com ceticismo à canonização) não foi uma estratégia eficiente para os poderes persuasivos de Sócrates pudessem fazer Aristófanes aceitar uma união pessoal das duas artes: a tragédia e a comédia.

De acordo com a *Poética* de Aristóteles, como aponta (BERTHOLD, 2014), as cerimônias fálicas e canções deram origem à comédia. Essas celebrações, à época, eram comuns

em muitas cidades gregas. Mais uma vez a presença de Dioniso se incorporou em certos contextos sociais, pois a palavra “comédia” é derivada dos *komos*, que eram orgias noturnas nas quais os cavalheiros da sociedade ática se desfaziam de toda sua dignidade por alguns dias, exatamente em nome, em reverência a Dioniso, saciando toda a sua sede de bebida, dança e “sede” de amor. Em janeiro era quando o grande festival dos *komasts* era celebrado. As Leneias eram um festival anual em que havia uma competição dramática; verdadeiramente, era um tipo ruidoso de carnaval, sempre em homenagem a Dioniso, que não dispensava a palhaçada e o humor licencioso, permissivo, livre de censura.

Sem precipitação, podemos dizer que o *Auto da Compadecida* é uma obra que evoca vários elementos da Antiguidade grega, pois suas personas dialogam com as de Epicarmo ao estabelecer uma variada configuração de personagens – “os fanfarrões e adutores, parasitas e alcoviteiras, bêbados e maridos enganados”, como aponta Berthold (2014, p. 120). Essa composição das personagens sobreviveu até a época da *Commerdia dell’arte* e mesmo até Molière. Também não podemos dizer que o *Auto da Compadecida*, isoladamente, tinha uma predileção em criticar perfis sociais da contemporaneidade. Epicarmo ridicularizava os deuses e heróis na mesma proporção com que a obra de Ariano Villar Suassuna satirizava o papel dos padres e bispos, sempre flagrados em suas atitudes “profanas”, devassas, marcadas pelo hipnotismo atroz do capitalismo e das relações erigidas sobre o poder das vantagens, facilidades e corrupções.

O herói trágico está tipicamente no topo da roda da fortuna, a meio caminho entre a sociedade humana sobre a terra e algo maior no céu. Prometeu, Adão e Cristo pendem entre o céu e a terra, entre um mundo de liberdade paradisíaca e um mundo de submissão. Os heróis trágicos são de tal forma os pontos mais elevados em seu panorama humano, que parecem os condutores inevitáveis do poder à sua volta, enormes árvores mais propensas a serem partidas por um raio do que um caniço (FRYE, 2013, p. 350).

E João Grilo era esse tipo de herói trágico que se inscreve para marcar sua voz em desafiar inteligente e sagazmente o diabo, levando-o a sorver o amargo que sempre proporcionava à suas almas indefesas.

A era de ouro da comédia política antiga chegou ao fim com a morte de Aristófanes. Foi percebido um expressivo declínio entre as comédias de Aristófanes e daqueles que lhe sucederam. Essa distinção levou a nova categoria chamada de “Comédia Média” para se referir a toda produção pós Aristófanes, indo até o reinado de Alexandre, o Grande.

Essa nova fase da comédia afastava-se da sátira política em detrimento de um novo campo, menos arriscado: o da vida cotidiana. Nessa nova linguagem, em vez de deuses, membros do governo, membros da força militar e filósofos, a comédia média satirizava

pequenos funcionários autotélicos (gabolas, contadores de vantagens), cidadãos economicamente emergentes, peixeiros etc.

No final do século IV a.C, postou-se um novo mestre: Menandro, que teve como cenário as planícies artísticas da “Comédia Nova” o segundo apogeu da comédia da Antiguidade. A força da *nea* (“nova comédia”), não que tenha propriamente influências maniqueístas, mas foi na luta entre as contrariedades que a comédia nova se estruturou: a avaliação cuidadosa do bem e do mal, na motivação das mudanças internas, do certo e do errado. Para Menandro, os caracteres eram os portadores e moldadores da ação. A influência de Menandro foi marcante sobre os comediógrafos romanos Plauto e Terêncio, que viveram da essência e substância das obras de seu mentor. As personagens criadas por Menandro são resultado de uma acurada criação artística, sendo cuidadosamente “esculpidas”, delineadas. Esse é mais um dos pontos em que o *Auto da Compadecida* traça outra de suas genialidades: a caracterização física de algumas personagens pode ser interpretada como escassez criativa; entretanto, a riqueza de detalhes não repousa na materialidade propriamente dita, mas na ação, na atuação, na encenação. Como diz Berthold (2014, p. 129), “a tensão vai crescendo gradualmente, e a ação se desenrola com consistência plausível”.

Aristófanes de Bizâncio, do século II a.C., cuja função era ser o bibliotecário-chefe em Alexandria, foi responsável por inúmeras citações das peças de Menandro, não hesitou em expressar sua incomensurável admiração pelo grande poeta e disse: “Ó Meandro, e tu, Vida, qual dos dois imitou o outro?”, como novamente afirma Berthold (2014, 129).

De todos os grandes dramaturgos da Antiguidade, Menandro foi o único que viveu para testemunhar o teatro de Dioniso concluído. Exatamente trezentos anos depois, pois tanto em Atenas quanto em Roma, *the history repeats itself* (a história se repete): concomitantemente ao esplendor mais exuberante atingido pela estrutura externa, o proeminente e criativo florescimento da arte dramática chegava ao fim. A magnífica arquitetura teatral que atingiu tamanha perfeição foi somente concluída na época dos heróis (epígonos).

A Antiguidade pode ser também entendida por um referencial concreto: as ruínas do teatro de Dioniso em Atenas são a imagem não exclusivamente da poesia dramática, mas de toda o modo de vida cultural, nomeadamente os coros, as cenas dos grandes dramas, cenas de uma infinidade e peças.

Pelas terras da Grécia e do Oriente, há muito, uma série de composição social como os bandos de saltimbancos, acrobatas, dançarinos e contadores de história, vagavam por aquelas terras, apresentando-se em cortes e mercados, diante de príncipes e camponeses, desde os mais díspares espaços como as mesas de banquetes e acampamentos de guerra. O grotesco, assim,

uniu-se à arte pura, a imitação de tipos sociais e a caricatura de tanto de homens quanto de animais, de seus gestos e movimentos.

A improvisação era resultado do chiste verbal, somado a certas desenvolturas (proezas) sem palavras, das desenvolturas físicas, concretas; foi o elemento motivador das cenas de improviso. Assim, foi registrado o início do mimo primitivo. A intenção primeira do mimo era, parafrasear (imitar) fidedignamente a natureza dos tipos genuinamente vivos, mais amplo, a arte da autotransformação: a *mímesis*.

No ponto de vista mais distante da máscara arquetípica, onde ela se junta ao *auto*, alcançamos o ponto indicado por Nietzsche como o ponto de nascimento da tragédia, onde o festim de sátiros esbarra no aparecimento de um deus comandante, e Dioniso é posto ao lado de Apolo. Podemos chamar esse quarto ponto cardinal do drama da epifania, o apocalipse dramático ou separação entre o divino e o demoníaco, um ponto diretamente oposto ao mimo, que apresenta a mistura simplesmente humana (FRYE, 2013, p. 452).

João Grilo era essa mistura humana entre o “divino” e o “*satânico*”, uma figura paradoxal, controversa. Ora legitimava atos nobres, ora era dominado por desejos, pensamentos e planos atroz. Não que sua natureza fosse malévol, mas ela se agigantava em contextos próprios. Um deles era o desejo de vingança que chegava a governar sua existência.

Enquanto o épico homérico e o drama clássico se ocupavam da glorificação dos deuses e heróis, o mimo (*mimus*) valorizava o povo comum, anônimo, que vivia marginalizado (à sombra dos grandes), apoiando-se nos trapaceiros, anciãos e ladrões etc. Assim, o mimo fornecia representativamente as figuras características e conceitos de cada localidade específica, não sofrendo limitação por parte das barreiras geográficas, como registra Berthold (2014, p. 136), ao dizer que “a arte do mimo não foi impedida por barreiras geográficas. Do sul da Itália, caminhou em direção ao norte com os atores ambulantes, e onde quer que fosse assimilava todo o tipo de atos histriônicos populares, farsescos e mais ou menos improvisados.”

Tardamente, somente na época helenística, o mimo grego pôde ter acesso ao palco dos mais célebres palcos dos teatros públicos. A Grécia manteve-se restritiva, limitando, nunca concedendo ao palco a importância que ganharia sob os imperadores tanto em Roma quanto em Bizâncio.

O *Auto da Compadecida* não apresenta o teatro (ou a teatralização) da vida como um museu. Verdadeiramente, a obra sugere apresentar as múltiplas formas contemporâneas do teatro transformado como experiência imediata, oferecendo ao homem moderno dramas, encenações e métodos de direção que foram desenvolvidas ao longo dos séculos. O tempo apresentado em o *Auto da Compadecida* não é um tempo passado, são adaptações, estilizações, elementos desenvolvidos e retrabalhados por “diretores” e “atores”, introduzindo efeitos e

reformulações em adaptações modernas, as quais nos convidam (o espectador) uma discussão e pensamento de (re)criação e provocação da vida como uma teatralização. Nesse contexto, Agamben e diz que:

A estética cumpre, portanto, de algum modo, a mesma tarefa que a tradição cumpria antes da sua ruptura: amarrando de novo o fio rompido na trama do passado, ela resolve aquele conflito entre velho e novo sem a reconciliação dos quais o homem – esse ser que se perdeu no tempo e que nele tem que se reencontrar, e para o qual está em jogo, por isso, cada instante, o próprio passado e o próprio futuro – é incapaz de viver. Através da destruição da sua transmissibilidade, ela recupera negativamente o passado, fazendo da intransmissibilidade um valor em si na imagem da beleza estética e abrindo, assim, para o homem um espaço entre passado e futuro no qual ele pode fundar a sua ação e o seu conhecimento (AGAMBEN, 2013a, p. 177).

O teatro apresenta-se como uma forma documental, uma busca espiritual, um registro, uma ocorrência. O teatro é aquele que faz um jogo bem equilibrado entre estética e história, de modo que a beleza das contradições humanas ganham forma e matéria.

Antes de apresentarmos mais teatro, vejamos o que havia antes de Shakespeare. No panorama sobre a Idade Média, as peças de mistérios e milagres eram uma forma incipiente de teatro que caracterizou aquele período histórico. Mas com a chegada do século XV os assuntos seculares se incorporam ao drama, nomeadamente as peças de moralidade. Evidentemente, as moralidades eram alegorias, caracterizadas por um discurso didático, ensinando uma lição moral por meio de ideias abstratas como personagens. Uma outra forma característica da Idade Média eram os interlúdios, peças curtas (festas e comemorações) representadas nas casas dos grandes senhores.

Com o surgimento do Renascimento, o teatro foi influenciado pelos clássicos, o que faz com que as primeiras comédias e tragédias apareçam. Sêneca teve uma forte influência, sobretudo no aspecto da linguagem e retórica e florida, assim como sua influência nos enredos violentos e sanguinários.

As primeiras tragédias têm características que se farão presentes por toda a era elisabetana, ou seja, a era do reino da rainha Elizabeth I, de 1558 a 1603. É exatamente neste período que o renascimento inglês se desenvolveu com mais profundidade, produzindo uma “época de ouro”, não só na literatura, mas como em outras manifestações artísticas, caracterizando uma época de intensa criatividade. Os desdobramentos dessa revolução intelectual e artística foi a Inglaterra tornar-se uma das principais potências europeias.

Como já dissemos, as tragédias e suas características serão preservadas por toda a era elisabetana: desobediência às três unidades aristotélicas de tempo, espaço e ação. Além disso, o uso do verso branco, em que não há necessariamente rima; e a capacidade de manter a atenção do público.

Existia um evidente apelo popular pelos enredos violentos e encenações. Como exemplo temos *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd (1558-1594), em que a personagem principal corta em cena sua própria língua e a cospe no palco, considerando o que diz (CEVASCO e SIQUEIRA, 1985).

Cristopher Marlowe foi o grande tragediógrafo da época; nasceu no mesmo ano que Shakespeare, 1564. Foi um grande poeta dramático, usou eficazmente a linguagem. Empregou originalmente recursos dramáticos, como o uso da caricatura, com o intuito de provocar horror e não riso; fez uso de imagens apropriadas à psicologia de seus personagens violentos.

Os temas das produções de Marlowe, embora universais, eram a respeito dos elisabetanos: a sede de poder, o poder do dinheiro já inquestionavelmente valorizado pelo capitalismo incipiente da época; o homem que vende sua alma ao demônio Mefistófeles pelo preço da maior das tentações: o saber.

Além de Shakespeare, a comédia tem outro grande nome: Ben Jonson (1573-1637), cuja menção seria importante, mesmo que fosse só para demonstrar como ele tipifica o dramaturgo renascentista de moldes europeus, modelos transcendidos por gênios como Marlowe e Shakespeare.

Diferentemente de Marlowe, Ben Jonson valoriza/busca a contenção e o despojamento do estilo, buscando nos clássicos suas composições, em que as três unidades do teatro aristotélico são respeitadas rigorosamente.

Ben Jonson era erudito, arrogante e bom dramaturgo, desprezava o teatro sensacionalista mas evidentemente humano que faz sucesso nos palcos ingleses, mas rende-se, faz reverência ao talento maior de Shakespeare. Jonson alcançou sucesso em sátiras em que não poupa os outros poetas em os tipos mais comuns da vida londrina, a exemplo dos jovens advogados, os mercadores, os nobres hedonistas e os novos-ricos provincianos.

As peças de Ben Jonson tematizavam sobre a alma humana, tão sujeita a determinados humores, como a cólera, a melancolia, a cupidez dos homens, traços que reviviam alguns dos aspectos notoriamente presentes na teoria medieval.

Mas, afinal, para quem essas peças eram encenadas? Na Idade Média, as encenações ocorriam, frequentemente, nas ruas. Paulatinamente, as encenações vão sendo montadas em lugares fixos, mas ainda não podemos, inquestionavelmente, falarmos de grandes espaços como as casas de espetáculos como a conhecemos hoje. Pois, “todo espaço grande e com acesso ao público parecia servir, desde os átrios das casas dos nobres até os pátios dos edifícios públicos e, principalmente, das estalagens e tabernas”, registra (CEVASCO e SIQUEIRA, 1985, p. 21).



Os integrantes das peças, como os atores que temos atualmente, inicialmente, eram itinerantes e para escaparem das perseguições, o que os poderia levar à prisão por vagabundagem. Para escaparem da prisão, alguns grupos de “atores” eram empregados nas casas dos poderosos, onde davam apresentações em ocasiões especiais, e também em outros locais. Até mesmo a companhia teatral de Shakespeare, composta pelos *Lord Chamberlain's Men*, os quais passariam depois, sob proteção real, a se chamar *The King's Men*. Essa proteção real foi um meio, uma estratégia de não serem presos, acusados de vagabundagem (CEVASCO e SIQUEIRA, 1985).

Não há muitos detalhes sobre as características dos locais de espetáculo da época. O que sabemos é que a popularidade do teatro era tanta que, em 1576, foi feita uma construção, *The Theatre*, exclusivamente para as apresentações de peças. Essa construção foi erguida estrategicamente nos arrabaldes (subúrbio, arredores) de Londres, fora do poder político e legal dos municípios, que, naturalmente, não aprovavam o teatro. Talvez a casa de espetáculos mais famosa seja a *The Globe*, local onde a maioria das peças de Shakespeare foram encenadas. Lamentavelmente, a *The Globe* foi destruída em 1613 por ocasião de um incêndio.

A relação de Shakespeare com o teatro foi algo incomensuravelmente intenso que se faz necessário um melhor entendimento do espaço físico e o tipo de audiência/plateia que frequentava as apresentações teatrais na época. Shakespeare foi ator, autor e também sócio do teatro onde a maioria de suas peças foram encenadas. Todo esse contexto, desde o local, a plateia etc., são pontos relevantes para que entendamos melhor as obras shakespearianas, que não foram escritas para serem encenadas. Talvez Shakespeare supostamente jamais tenha idealizado suas peças como o empreendimento literário que são, como aponta (CEVASCO e SIQUEIRA, 1985).

Basta lembrarmos que nunca foi uma grande preocupação, uma prioridade para Shakespeare, publicar suas peças, o que foi feito graças à dedicação de dois de seus amigos, Heming e Condell, que após a morte do grande dramaturgo, publicaram a primeira coletânea das peças shakespearianas. Tamanha diligência de seus amigos fez com que hoje tenhamos grande parte de suas obras.

Além das peças dramáticas, Shakespeare também atendeu a um teor humanístico e clássico em aludir ao gosto da aristocracia por meio dos poemas *Venus and Adonis* e *The Rape of Lucrece*. Mas talvez o teatro tenha sido o lugar de autorealização, ou talvez porque o teatro tenha sido o provável lugar dos motivos de melhores possibilidades financeiras. Também é possível que sua carreira de ator lhe proporcione maior alcance social, maior, supostamente que o da poesia. O certo é que Shakespeare pareceu heterogeneizar sua plateia ao longo de sua

carreira, fazendo reverência às diversas classes sociais. De qualquer forma, as produções shakespearianas não podem ser pensadas apenas como simples recriações históricas, com o mérito de exaltar o sistema monárquico vigente à época. O dramaturgo evidenciou o estudo da psicologia do homem, de suas relações com a sua própria consciência e da valorização da lealdade como maior atributo do rei ou da rainha, expondo a vida e sempre dando lugar ao humor. Como afirmam (CEVASCO e SIQUEIRA, 1985) isso pode ser encontrado na “personagem Falstaff, cujas peripécias em *Henry IV* agradaram tanto ao público, que a própria rainha exigiu o seu reaparecimento, o que aconteceu em *The Merry Wives of Windsor*, uma das comédias desse primeiro período (CEVASCO e SIQUEIRA, 1985 p. 24)

Algumas das comédias de Shakespeare assumem um papel escapista, meio bucólico ao se desvincularem do real imediato. Talvez isso tenha sido uma linguagem criada por algumas de suas peças de sua primeira fase em que há uma mistura de fantasia e realismo na elaboração de um mundo idealizado, fictício onde o romantismo reivindica um papel proeminente ao retratar a alegria de viver por meio de histórias que sempre acabam bem.

Na virada do século XVI, Shakespeare muda sua linguagem e assume uma face lúgubre, pois parece não haver mais público para a alegria. Um “período sombrio” entre 1601 e 1608 é inaugurado por Shakespeare sem que saibamos exatamente a razão. O que o teria levado a ornamentar sua nova fase de tamanho pessimismo em relação à vida não sabemos. Possivelmente o contexto de insegurança política pelo qual a Inglaterra passava, uma vez que Elizabeth está velha e sem filhos para lhe suceder no trono. A possível tentativa de novas invasões territoriais, (golpes) de estado. Talvez um problema pessoal atormentasse Shakespeare. Tudo isso são conjecturas, pois, como apontam (CEVASCO e SIQUEIRA, 1985) pouquíssimos dados bibliográficos que nos permitam conhecer perfeitamente o homem Shakespeare.

Life's but a waking shadow, a poor player,  
That struts and frets his hour upon the stage  
And then is heard no more; it is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing. (Macbeth)

A vida é uma sombra desperta, um jogador fraco  
Que suporta e frita sua hora no palco  
E então não ouve mais nada; é um conto  
Contado por um idiota, cheio de som e fúria.  
Significando nada. (Macbeth) (CEVASCO e SIQUEIRA, 1985, p. 25, tradução nossa)

As grandes tragédias *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth*, *King Lear*, *Julius Caesar* e *Timon of Athens* são as grandes produções shakespearianas neste segundo período do dramaturgo. São nessas peças, muito mais do que em *Romeo and Juliet* – uma tragédia evidentemente ao

primeiro período -, a linguagem trágica é levada à extrema exacerbação, e a vida será configurada apenas como um conto narrado por um idiota, cheio de alarido e fúria, nada significando (CEVASCO e SIQUEIRA, 1985)

Claramente, as tragédias shakespearianas evidenciam sua grande genialidade ao abarcar os mais diferentes e desconcertantes aspectos do gênero humano. O que é *Hamlet*? É uma história sensacionalista de assassinato, suicídio e loucura se desejarmos analisá-la a partir do melodrama. Também pode ser um sutil estudo de uma personalidade dividida entre duas polarizações: a ação e a ponderação, caso queiramos ver a obra a partir do estudo psicológico. Verdadeiramente, é uma síntese do homem do século XVI, perdido e deslocado entre os mandamentos de uma ordem medieval e de uma ordem (nova ordem), humanista, e, por conseguinte, complexa, que se esforça em ser racional. É uma síntese de um homem ambivalente, perdido e perplexo com aquilo que evidentemente o governa: as contradições. Dessa forma, Shakespeare perpassa vários níveis de interpretação e capacidade de observação profunda e precisa do mistério humano. Temas como resignação e perdão também orquestram as últimas peças escritas por Shakespeare, vistas também sob uma perspectiva tragicômica. E é com essa perspectiva que o dramaturgo despede-se dos palcos, cinco anos antes de sua morte.

O teatro é uma ação que apresenta a arte de falar do homem por meio da presença carnal do próprio homem. O teatro é um palco que “apresenta coisas que são simulações. Presume-se que a vida apresenta coisas, reais e, às vezes, bem ensaiadas. Mais importantes, talvez, é o fato de que no palco um ator se apresente sob a máscara de um personagem” (GOFFMAN, 2014, p. 11). A história é mostrada, não narrada, como processo idealizador da própria realidade. Isso se constitui propriamente como uma vantagem do teatro, já que se reveste de uma pulsão persuasiva às pessoas sem criatividade suficiente para transformar, adequadamente, a narração em ação (CANDIDO, 2014).

Inicialmente, o teatro é diálogo, isto é, é nele que a palavra do autor ganha *desface* (máscara), fazendo com o elemento expresso seja partilhado por todos os agentes (actantes), promovendo um movimento constituinte na ordem da ficção. Em o *Auto da Compadecida*, o diálogo do palhaço:

O diálogo é considerado como menos indispensável ao texto dramático desde que Brecht teorizou as formas épicas da escrita nas quais as personagens e os atores se dirigem regularmente ao público sob a forma de ‘songs’, de sinais, de avisos, de narrações. Brecht queria clarificar a oposição do dramático e do épico pela introdução de uma linha divisória. Na forma épica, é comum tomar diretamente a sala por testemunha sem passar pelo simulacro de um diálogo, sem fingir ignorar a presença do público” (RYNGAERT, 1995, p. 13)

Nitidamente, no classicismo do século XVII, a legitimidade literária era obtida a partir da “imitação”. Esse era um critério balizar para a construção de uma nitidez no tocante aos critérios essenciais dessa legitimidade. Assim, as obras só podem propor-se a si mesmas confrontando-se com os gêneros existentes. “No tocante a isso, deve-se desconfiar de todo anacronismo e não considerar, ao contrário dos românticos, que os doutos obrigavam os escritores a uma imitação esterilizante. Na realidade, toda a sutileza consistia em imitar sem imitar”, como aponta (MAINGUENEAU, 2012, p. 170).

No século XVIII, a definição de um novo tipo de teatro circulava pela reivindicação (de legitimidade) de um gênero que se situaria entre os dois gêneros teatrais mais proeminentes: a tragédia e a comédia. Segundo Diderot, o objetivo é instaurar uma “tragédia”, ou “drama”. O ponto decisivo é a legitimação do gênero: tornar o drama legítimo, modificando as relações de força no campo literário, destronando uma hierarquia de gêneros na qual predominavam os valores aristotélicos, lançando em desgraça uma hegemonia de gêneros.

Por que o drama romântico intencionava substituir a tragédia? Talvez a reivindicação da mescla sublime e do grotesco, ou seja, a separação entre a tragédia e a comédia. O romantismo e o drama burguês instituem uma perspectiva subversiva – tentando impor personagens de condição média, o drama romântico revestia-se de uma visão mais ousada ao tentar unir os extremos ao “apresentar” o louco dando lições ao rei – ao recusarem tanto a hierarquia das ordens sociais como as dos gêneros. Considerando a leitura dos românticos, Maingueneau diz que:

[...] é difícil determinar se a introdução do ‘drama’ constitui uma verdadeira criação genérica ou é apenas o prolongamento do teatro shakespeariano ou da comédia espanhola. Essa ambiguidade se explica: os escritores estão divididos entre a necessidade de maximizar sua ruptura, a fim de transtornar [*sic*] o campo literário em seu próprio benefício, e a de minimizá-la, para fazer que sua subversão não pareça um ato de violência passageiro, mas o retorno a uma norma que teria sido indevidamente ocultada pelos clássicos. Dado esse objetivo, faz-se necessária reavaliação de algumas zonas do arquivo literário. (MAINGUENEAU, 2012, p. 172)

O campo literário é esse lugar por meio do qual a ambiguidade é chamada para que o dizer não *impose o dedo em riste*: uma acusação, pois a realidade é uma criação livre e a verdade é uma conquista.

### 3.2. Tragédia

Quando falamos em deuses, naturalmente intuimos um certo “distanciamento”, uma desaproximação entre a divindade e os homens, um entendimento de proexemia para além da espacialidade corpórea. O povo, na intenção de honrar os deuses, em cujas mãos impiedosas estão o domínio do céu e o inferno, reunia-se no grande semicírculo do teatro. Como aponta

Berthold (2014, p. 104), com “cantos ritmados, o coro rodeava a *orchestra*: “Vem, ó Musa, unir-se ao coro sagrado! Deixa nosso cântico agradecer-te e vê a multidão aqui sentada!

Ainda na caracterização de Dioniso, é relevante entendermos que ele é considerado como a encarnação da embriaguez, do arrebatamento, do espírito selvagem do contraste, e como a contradição extática da bem-aventurança e do horror. Também é a fonte da sensualidade e da crueldade, da vida procriadora e da destruição letal. É oportuno afirmar que essa dupla natureza do deus Dionísio, um atributo mitológico, encontrou linguagem e expressão fundamentais na tragédia grega.

No tempo da tragédia grega, quando o sistema mítico tradicional tinha começado a declinar sob o impulso do novo mundo moral que estava nascendo, a arte tinha assumido a tarefa de conciliar o conflito entre velho e novo e tinha respondido a essa tarefa com a figura do culpado-inocente, do herói trágico que expressa em toda a sua grandeza e em toda a sua miséria o sentido precário da ação humana no intervalo histórico entre o que não é mais e o que não é ainda (AGAMBEN, 2013a, p. 180).

Na Europa antiga, o bardo era uma pessoa encarregada de transmitir histórias, mitos, lendas, poemas de forma oral, contando as histórias do seu povo em poemas recitados. Por assim ser, o caminho que vai do bardo homérico Demódoco, pessoa que frequentemente visitava a corte de Alcínoo, à tragédia nos leva a um de seus sucessores, Arion de Lesbos, que viveu por volta de 600 a.C. na corte do tirano Periandro de Corinto. Arion conquistou estrategicamente a amizade e apoio de Periandro – amante das artes – levando aquele a encarregar-se de orientar para a via poética os cultos à vegetação da população rural.

Os coros de sátiros eram compostos por bodes dançarinos para um acompanhamento mimético de seus ditirambos (canto coral de caráter apaixonado) organizados por Arion, foram uma forma de arte que, vinda originalmente da poesia, incorporou aos coros o canto e a dança, e que duas gerações mais tarde, em Atenas, levou à tragédia e ao tetro.

Como esclarece Berthold,

Psístrato, o sagaz tirano de Atenas que promoveu o comércio e as artes e foi o fundador das Panateneias e das Grandes Dionisíacas, esforçou-se para emprestar esplendor a essas festividades públicas. Em março do ano de 534 a.C, trouxe de Icária para Atenas o ator Téspis, e ordenou que ele participasse da Grande Dionisíaca. Téspis teve uma nova e criativa ideia que fazia história. Ele se colocou à frente do coro como solista, e assim criou o papel do *hypokrites* (“respondedor”, e mais tarde, ator), que apresentava o espetáculo e se envolvia num diálogo com o condutor do coro. Essa inovação, primeiramente não mais do que um embrião dentro do rito do sacrifício, se desenvolveria mais tarde na tragédia, etimologicamente, *tragos* (“bode”) e *ode* (“canto”).

Nenhum dos presentes na Dionisíaca de 534 a.C. poderia sonhar com o alcance das implicações que este acréscimo inovador de diálogo ao rito traria para a história da civilização e, menos ainda o próprio Téspis. Até então, ele perambulava pela zona rural com uma pequena *troupe* de dançarinos e cantores e, nos festivais rurais dionisíacos, havia oferecido aos camponeses da Ática apresentações de ditirambos e danças de sátiros no estilo Arion. (BERTHOLD, 2014, p. 104)

Tanto a dança coral quanto do teatro eram um ritual precedido por uma solene procissão vinda da cidade e terminava dentro do recinto sagrado de Dioniso. Dois sátiros eram os responsáveis em cumprir um importante papel: o clímax dessa procissão era o carro festivo sendo puxado por dois sátiros; verdadeiramente, uma espécie de barca sobre rodas, chamado de *carrus navalis*, em que a imagem do deus era carregada. Na ausência dessa imagem, um ator coroadado de folhas de videira assumia o papel do deus.

A presença do carro-barca não era desvinculada, como nada o era, de um sentido. Esse carro representava as aventuras marítimas do deus, pois, segundo o mito, Dioniso, quando ainda criança, fora depositado na praia pelas ondas do mar, exatamente dentro de uma barca. A água passa a simbolizar um papel de rica importância nesse contexto, pois ela, enquanto elemento procriador que abriga o mistério primordial da vida, sempre foi um ingrediente importante dos cultos de qualquer povo.

O deus – ou o ator que o representava – no carro-barca postava-se sentado entre dois sátiros flautistas, segundo as folhas de videira nas mãos, como apontam os próprios pintores de vasos do início do século VI. a.C. comprovam em inúmeras variantes.

Iniciando uma outra importante abordagem nesta dissertação, presumimos importante que façamos um recorte e apresentemos alguns posicionamentos de origem mais “concreta”: os homens e sua natureza. Para este fim, apresentamos Eurípedes e o teatro psicológico do Ocidente: os homens como eles são, como disse certa vez Sófocles. Na sucessão, o terceiro dos mais célebres poetas trágicos da Antiguidade partiu/iniciou de um nível completamente inédito, novo de conflito. Ele se fundamentou no dito de Protágoras ao afirmar que o homem era a medida de todas as coisas. De um lado temos Ésquilo ao ver a tentação do herói trágico para *hybris*, conceito grego que pode ser assimilado como exagero, descomedimento, tudo que passa da medida) como um engano capaz de enganar a si mesmo (pelos excessos); do outro lado temos Sófocles ao ter justaposto o destino da hostilidade, da maleficência divina à disposição humana para o sofrimento. Já Eurípedes desqualificou (rebaixou) a providência divina à casualidade, ao poder cego do destino. O destino impede, conspira sob o manto da noite.

Sabemos que Sófocles era um cético assumido. Ele “concede” aos deuses a vitória, o completo triunfo sobre o destino terrestre, sobrepujando toda a sorte de adversidades, ódio, vingança, violência e sacrifício. O sofrimento, em Sófocles, era quando algo residia em sua aparente falta de significado, pois tudo não existe que não venha de Zeus. Como registra Berthold,

Foi da natureza inalterável do conceito de destino sofocliano que Aristóteles derivou a sua famosa definição de tragédia, cuja interpretação tem sido debatida ao longo dos séculos. O crítico e dramaturgo alemão Lessing a entende como a purificação das paixões pelo medo e pela compaixão, ao passo que atualmente é interpretado por Wolfgang Schadewaldt, um estudioso contemporâneo, como ‘o alívio prazeroso do horror e da aflição’. (BERTHOLD, 2014, p. 110).

A tragédia, como qualidade de peça cultural, assim como toda tragédia genuína que verdadeiramente é, ela não tem a função de melhorar, nem de purificar ou educar, como também diz Berthold ao dizer que a tragédia comove profundamente o coração, já que o faz transcender (pelo deleite primevo com o horrível – semblante de toda a verdade – e com a lamentação) até o prazer catártico da libertação aliviadora. Tendo a sua essência inteiramente orientada para outro objetivo, a tragédia logra, por isso mesmo, atingir eventualmente por comoção o âmago de uma pessoa, que poderá sair transformada deste contato com a verdade do real Berthold (2014).

Eurípedes era um cético. Duvidava que a verdade era absoluta, opondo-se, inclusive, a qualquer idealismo paliativo. Talvez sua posição tenha sido um arranjo a partir das instruções recebidos pelos sofistas de Atenas. Interessava a Eurípedes toda sorte de contradições, ambiguidades, no relativização dos valores. Para ele, o divino não ocupava uma verdade absoluta, quiçá poderia oferecer (o divino) uma solução final, conciliatória. Para Eurípedes, a mente humana e a necessidade natural, sobremaneira, não são as formas que representam a existência, mas sim, de possibilidades. A mudança é um poderoso elemento de transitoriedade, de alteração, de temporalidade fugaz, gerenciando o momento como algo que escapa, que é fugidio, que se transforma. Não havia para Eurípedes um único ponto de referência capaz de servir para todas as coisas. Tudo é momento, contradição, “pois Hegel trata inicialmente das contradições que residem no pensamento do pensado, em sua essência: assim, a dialética de essência e inessencial, de coisa e propriedades, de força e manifestação é estabelecida no conceito e pertence, por isso, propriamente à lógica” (GADAMER, 2012, p. 52).

O *Auto da Compadecida* é uma composição anagógica, ou seja, apresenta elementos literais a partir dos quais atinge um nível de abstração espiritual, elevado. Em sua fase anagógica, a literatura propõe imitar o sonho total do homem e assim tem a possibilidade de chegar à imitação do pensamento de uma mente humana que está, como aponta Frye, na circunferência e não no centro de uma realidade Frye (2013).

Segundo a doutrina socrática o conhecimento é obtido/expresso diretamente na ação. Eurípedes, contradizendo os pressupostos socráticos, assume uma posição diferente. Para

ele, a função da hesitação, da dúvida meios concedidos às personagens como formas de aproximar do conhecimento.

Quando a notícia da morte de Eurípedes, em março do ano de 406 a.C., chegou a Sófocles, em Atenas, ele vestiu luto e fez com que o coro se apresentasse sem as habituais coroas de flores na Grande Dionisíaca, que estava em intensa/plena atividade. Poucos meses depois foi a vez de Sófocles sucumbir à vida. As duas mortes deixaram vazio o trono dos grandes poetas trágicos.

A peça *As Rãs*, de Aristófanes, que foi escrita neste período, as exéquias (ritos e orações) da tragédia ática, promove uma espécie de protesto sereno em forma de estocadas sarcásticas, assim como também faz registro histórico dos conflitos internos da *polis* fragmentada e das tensões artísticas da época (405 a.C, época em que os juízes concederam o prêmio a esta implacável peça, embora eles mesmos fossem alvo de algumas críticas). A tragédia como drama caracterizada por vieses de seriedade, dignidade, o destino, a sociedade e frequentemente os deuses, compõem uma linguagem utilizada por Suassuna em conceber a obra que apresentamos nesta dissertação.

O *Auto da Compadecida* não apresenta João Grilo como um deus, mas ele se apresenta como um herói glorificado. Como aponta Frye (2013), a escritura sagrada é a forma de literatura mais profundamente influenciada pela fase anagógica; as revelações apocalípticas também compõem uma das formas de mais exuberantes de teor anagógico. O caráter divino (deidade) de um deus tradicional, de um herói glorificado, ou de um poeta apoteótico, é a imagem central que a poesia usa na tentativa de transmitir a centralização do poder em uma forma humanizada. Pelo teor dessas escrituras (sagrada e apocalípticas) são documentos de religião, e, por isso mesmo, são uma mistura do imaginário e do existencial, características, que além do heroísmo, envolvem a personagem de João Grilo.

Neste capítulo vimos que Grécia antiga nos forneceu um entendimento histórico necessário no que tange ao surgimento do teatro e como o homem se apropriou dessa contribuição. O teatro como forma de representar a vida, suas contrariedades, sua visão anagógica na cultura cotidiana do povo. No capítulo que segue apresentaremos algumas considerações sobre a presença do humor na vida, como o *Auto da Compadecida* inseriu o humor como um dos elementos constitutivos da obra em debate.



## CAPÍTULO 3 – HUMOR E LINGUAGEM

### 4 HUMOR

O humor possibilita uma fissura na estrutura, causando não alterações na estrutura daquilo que o humor se apossa para se justificar, mas causa uma fissura, uma possibilidade interpretativa de dizer o que quer, chega de outra forma, mas sem causar conflitos. O humor pode se estabelecer em uma estrutura rígida, mas não a desestrutura.

Se voltarmos agora a nos interrogarmos sobre a ambiguidade do termo ‘estrutura’ nas ciências humanas, vemos que eles cometem, em um certo sentido, o mesmo erro que Aristóteles reprovava nos pitagóricos. Elas partem da ideia de estrutura como um todo que contém algo além de seus elementos, mas – precisamente na medida em que, abandonando o terreno da busca filosófica, querem se construir como ‘ciência’ – entendem afinal esse ‘algo’, por sua vez, como *elemento*, o elemento primeiro, o *quantum* último além o qual o objeto perde sua realidade (AGAMBEN, 2013a, p. 159).

O humor surge como uma possibilidade em *quebrar* essa estrutura, uma vez que as culturas estão muito presentes na própria ordem, na rigidez da ordem, e o humor se apresenta como um entrelugar capaz articular ideias sem causar desrespeito, escapando incólume aos ditames históricos de uma estrutura social. O humor não tem um *corpo*, não tem uma *face*, não tem gênero, não tem sexo. O humor tem a capacidade de abrir o campo da interpretação, assume o lugar dos opostos, não precisa ser bonito, mas tem a capacidade de abrir o campo da interpretação, da reflexão e do bem-estar. Ou seja, o humor acessa potências ligadas a vários campos. Na perspectiva de uma *desfacialização* do humor, Minois diz que:

O humor serve, na verdade, de máscara; ele permite expressar o inconfessável sob uma forma socialmente aceitável e que se liberte das amarras de uma cultura que é, por lado valorizada. O humor tem, assim, um aspecto libertador e igualmente catalisador; a função das histórias não é colocar em risco os fundamentos da sociedade (MINOIS, 2003, p. 565).

É pelo humor que muitas culturas conceituam suas práticas em detrimento de estudar cultura pura, pois o humor manipula múltiplos elementos, entrelaçando-os em uma teia complexa de elementos possíveis: religião, econômico-financeiros, sexuais, políticos, geográficos, etários, ideológicos etc. Ou seja, o humor explora as potências e observâncias do diferente, do contraditório, do que causa estranhamento. É uma maneira de criticar atitudes, dando corporeidade ao que não pode ser dito, mas pode ser dito de outra forma, explorando as falhas da natureza humana. E, às vezes, potencializando relações da própria existência.

Sobre o sentido social do humor, não é de hoje que a estrutura sociocultural de um povo tem implicância direta sobre suas práticas e realidades sociais. É uma área que gera férteis análises por ser amplamente estudada por especialistas de várias áreas do conhecimento, sendo, suas contribuições, inegavelmente relevantes para entendimento acerca do funcionamento das

práticas sociais, neste caso, o humor, criando e recriando significados a partir da postura social de um povo.

O humor tem inúmeras funções; tem grande poder de sedução e conquista. Humor e riso ajudam a tornar possível a comunicação, facilitam o contato, reduzem a hostilidade, aliviam a tensão e oferecem entretenimento. É capaz de criar um ambiente de relaxamento e fortalecem a coesão, algo de gesto social “[...] deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social”, (BERGSON, 2007, p. 6).

O riso deve compor uma espécie de gesto social. O riso inspira uma sensação de reprovação e medo pelo fato de o riso reprimir as excentricidades, pois o riso não é puramente do ramo estético puro, já que muitas vezes até inconscientemente, persegue um objetivo útil de aperfeiçoamento geral. Entretanto, para Bergson (2007) o riso tem algo de estético visto que a comicidade surge no exato momento a sociedade e a pessoa, libertas do zelo e da conservação, começam a tratar-se como obras de arte.

Ainda na Antiguidade, rir ou imitar os gestos e as maneiras de outras pessoas eram interpretados como atos indignos, indecentes. Além disso, o riso e o humor eram constantemente associados às classes mais baixas. Mas, apesar do humor e do riso terem esses traços, como aponta seu estudo cultural, muitos intelectuais revelavam um ascendente conhecimento do gênero. Às mulheres era permitido assistirem às comédias gregas, apesar de movimentos contrários a essa permissão, pois, em geral, o lugar delas era na ambiência doméstica e não nos espaços públicos. Contatamos com isso, que o humor entre as mulheres, por exemplo, era algo visivelmente difícil de se encontrar na Idade Média.

A noção que se tem sobre o humor é relativamente nova. Seu registro data de 1682, na Inglaterra. Antes disso, ele tinha o significado de *disposição mental* ou *temperamento*. Conceituando humor, Roodenburg acrescenta:

Empregamos a palavra em seu estado mais genérico e neutro, de modo a cobrir uma ampla variedade de estilos: de apotegmas à troca de palavras, dos trotes aos trocadilhos, da farsa à sandice. Em outras palavras, entendemos o humor como qualquer mensagem – expressa por atos, palavras, escritos, imagens ou música – cuja intenção é a de provocar o riso ou um sorriso. (ROODENBURG, 2000, p.13)

Essa conceituação faz com que se faça uma rápida consideração, desde a Antiguidade até a contemporaneidade, sobre como o humor era encarado através de sua trajetória histórica e cultural. Por ter um aporte histórico, era relevante se saber como o humor era transmitido, por quem era transmitido – já que o humor e o riso não eram fenômenos das altas hierarquias –, para quem e quando o humor era transmitido. Segundo seus estudos, Roodenburg acreditava que:

Até os dias de hoje, [referindo-se à atualidade] a atenção acadêmica dada ao humor em geral se concentrava em obras de literatura ou nos contos populares. Exemplos típicos são os estudos do humor em obras de Shakespeare ou nos livros de humor do início do período moderno. (ROODENBURG, 2000, p. 16)

Mas, apesar do avanço desses estudos sobre o humor, ainda, de acordo com as ideias de Roodenburg (2000, p. 16) “só raras vezes estes estudos situam com clareza os textos dentro do grupo ou da cultura em que devem ter transitado”.

Embora o humor deva provocar o riso, nem todo riso é fruto do humor. O riso pode ser ameaçador porque ele pode significar uma ruptura, uma fissura. Por outro lado, o humor e o riso, também podem ser muito libertadores. Sabe-se que uma pitada inesperada de humor é capaz de desfazer um clima tenso num instante.

A leveza causada pelo humor contrapõe inúmeras considerações que enfocam certas padronizações, valorizando fundamentalmente aspectos estruturalistas. Entretanto, há uma mudança em marcha que expressa o esforço em pensar uma concepção de sujeito que enfatiza a criação subjetiva dos significados entre as pessoas, pois a estrutura pode ser abalada quando o “sentido de um trecho pode ser indecível caso seja questão de coisas ‘não perceptíveis’ que ‘ultrapassam os limites da criação humana”, considerando o posicionamento de (TODOROV, 2014, p. 171).

Os limites do humor são definidos por sua função na retórica: a hilaridade serve para conquistar a plateia. Assim, tenta-se explicar melhor o papel do humor: a crítica direta e irrestrita. Nessa perspectiva, o humor reveste-se de graça e é capaz de fazer surgir definições sobre sua natureza e intencionalidade que podem ir desde sua extração da deformidade e da desgraça até a satirização de pequenos fatos da vida social, sem gerar constrangimentos ou vergonha. É dessa forma que o *Auto da Compadecida* ambienta o humor, se incorporando-o na cotidianidade das pessoas, pois apresenta maior liberdade de “tocar” as pessoas sem ser invasivo.

O humor é divertido e sério ao mesmo tempo; é uma qualidade vital da condição humana. Ele também fornece pistas para o que é realmente importante na sociedade e na cultura. O humor quase sempre reflete as percepções culturais mais profundas e nos oferece um instrumento poderoso para a inteligência dos modos de pensar e sentir moldados pela cultura.

O mundo já riu de tudo. Estamos vivendo a época do *nonsense*, do absurdo, uma overdose de riso. Nossa sociedade é humorística e não há como escapar ao riso, que é obrigatório; os espíritos tristonhos são postos em quarentena, refugiados pela alegria das festas, pela exposição do ser humano e de sua liberdade criativa e permanente. Manter o riso é inevitável em uma linguagem satírica constante e onipresente. Estamos falando do humor

mediatizado e globalizado, tornado possível pelos meios de comunicação. A expressividade global, a ausência de medo em expor o grotesco do corpo, da linguagem, da estética, do ridículo, e tantos outros, faz do século XXI o século da expressão, das possibilidades e das filiações. Os iguais se encontram, se amontoam, se unem, se fortalecem formando cadeias destemidas e exuberantes de expressão, o que atrai cada vez mais seus iguais. O corpo, a dança, os registros de flagrantes, as habilidades de poucos etc., apresentaram às pessoas seu não isolamento, uma não solidão e exclusividade meios à tantas possibilidades. Tudo isso só possível pelo não medo mais ao ridículo. Rir de si e do mundo, nos vingamos do mundo pelo riso.

Verdadeiramente, o que nutre o desenvolvimento do humor são as desgraças, servindo como um remédio para as mazelas da vida e da história, como um alívio diante de nossa fragilidade às doenças. Nada escapa ao humor na modernidade. O humor penetra predominantemente em todas as corporações profissionais. O esporte, a política, a religião, os infortúnios servem de formas diferentes à interpretação do humor e sua linguagem.

O *Auto da Compadecia* ambienta várias de suas paisagens a partir de uma linguagem própria de leveza proporcionada pelo humor, embora, circunstancialmente, não se constitua como o elemento central da construção da lógica necessária ao que elegemos para pensar esta dissertação. O humor está sendo apresentado não como um elemento acessório, mas ele não é a centralidade deste estudo, apesar de sua importância para caracterizar o contexto literário desta perspectiva, que, aliás, é apresentar João Grilo e suas maquinarias discursivas.

#### **4.1. Humor e *Commedia dell'arte***

A *Commedia dell'arte* é um jogo teatral primitivo tal qual era na Antiguidade: os conflitos humanos eram representados por uma expressão grotesca de tipos segundo esquemas básicos, exacerbadamente humanos a partir da inesgotável, de uma rica variedade e, em última consideração, a grande e inalterada matéria-prima dos comediantes no grande teatro do mundo; era uma improvisação ágil, rude e burlesca, um jogo de habilidade, uma arte mimética inspirado no momento (BERTHOLD, 2014).

Tentando complementar a ideia, podemos dizer que a *Commedia dell'arte* também oportunizava ao corpo seu domínio artístico como meios de expressão, as cenas prontas como reservatórios para as apresentações e modelos de situações, arranjos (combinações) engenhosas, criatividade e adaptação à situação do momento sempre carecendo de uma ação imediata e, portanto, sempre ágil.

Inicialmente, o conceito de *Commedia dell'arte* surgiu na Itália no começo do século XVI. Seu conceito, remanescentemente, repousava não mais que a moldura delineada pelo teatro literário culto, ou seja, a *Commedia erudita*. Os atores daquela comédia foram os

primeiros considerados profissionais, diferentemente dos grupos amadores acadêmicos. Os atores *dell'arte* eram em sentido original da palavra, “artesãos de sua arte”, moldadores de realidades e verdades, como aponto (BERTHOLD, 2014, p. 353).

A ancestralidade dos atores profissionais foram os mimos ambulantes, - “desde os tempos imemoriais, bandos de saltimbancos vagavam pelas terras da Grécia e do Oriente. Dançarinos, acrobatas e malabaristas, flautistas e contadores de histórias apresentavam-se em mercados e cortes, [...] os improvisadores” (BERTHOLD, 2014, p. 136). O Carnaval serviu de grande impulso imediato, pois os cortejos mascarados, a crítica social sempre marcada nos movimentos de expressão nos figurinos dos bufões, as representações de uma histórica exclusivamente por gestões (pantomima) e os números acrobáticos, por exemplo, serviam de grande acesso para a expressão da *Commedia dell'arte* por estar fortemente enraizada na vida do povo; vivia da improvisação, extraindo das expressões e cultura populares sua inspiração. Esse contexto fez com que a *Commedia dell'arte* surgisse em contraposição ao teatro literário dos humanistas.

Diferentemente da *Commedia dell'arte*, a *commedia erudita* era marcada por cinco atos. Um exemplo disso são as peças de Ruzante, que tinha uma produção híbrida (entre o teatro humanista e o teatro popular). Os atos da *commedia erudita* eram caracterizados por diferentes dialetos, o que veio a servir para a formação da *Commedia dell'arte*, uma vez que o povo do campo falava dialetos diferentes. Já os patrões falavam o dialeto veneziano ou o toscano.

Os diferentes dialetos foram uma pulsão para fixação dos traços característicos da *Commedia dell'arte*, cujo efeito cômico era atingido pelo contraste da linguagem, status, inteligência ou estupidez de personagens predeterminadas. Esses diferentes perfis sociais levaram à consolidação e à especialização dos intérpretes (tipificação) e suas personagens em particular. O aprimoramento dos intérpretes, segundo os tipos sociais, levou a uma naturalização dos movimentos e dos gestos das personagens que a presença de um texto teatral consolidado foi desnecessária. Todos os detalhes eram combinados previamente antes do espetáculo. Esse plano de ação, - as intrigas, o desenvolvimento e solução -, era deixado à guisa do movimento (piadas, chistes, brincadeiras, pantomimas etc.). Como aponta Berthold,

Uma das mais famosas intérpretes da *Commedia dell'arte* foi Isabella Andreini, esposa do ator Francesco Andreini. Era – como é largamente estampado na página-título da edição de suas *Cartas* por seu marido – integrante da Accademia dei Signori Intenti, recebia sonetos de Tasso e respondia-lhe em versos igualmente bem-feitos. [...] ‘bela no nome, bela de corpo e belíssima em espírito’ – assim era ela aclamada na Itália. Quando, no século XVIII, Bustelli criou as suas figuras da *Commedia dell'arte* em porcelana de Nymphenburg, deu o nome de Isabella à mais graciosa das estatuetas femininas (BERTHOLD, 2014, p. 355).

A *Commedia dell'arte*, na metade do século XVI, começou a expandir-se para os países ao norte dos Alpes, chegando à Alemanha, Paris, Áustria, Cracóvia, Varsóvia. Algum tempo depois, atravessou o oceano, chegando a Nova York em fevereiro de 1739. Em o *Auto da Compadecida*, Ariano toma emprestada expressão ágil e grotesca da *Commdia dell'arte* e sua inspirada no momento, e pensa João Grilo como a personagem capaz de mimetizar essa linguagem.

João Grilo, por ser um homem astuto, foi classificado pelos críticos da obra de Ariano Suassuna como um “herói sem caráter”. Macunaíma, personagem de Mário de Andrade, também foi homologado pela mesma adjetivação. O que desmereceria João Grilo ser considerado como um verdadeiro herói, que revestido de astúcia, vence a hegemonia dos poderosos que o exploram, e até mesmo o Diabo num plano superior? Unicamente por se tratar de um homem do povo, despossuído do tipo físico historicamente posto para os heróis? Tampouco por sua desconfiguração social. A suposta “falta” de caráter de João Grilo não ganha dimensão, já que Chicó é preservado da astúcia de seu amigo, ou seja, não seria difícil que este fosse “passado para traz”.

Página: 150

- Manuel:

*E agora? Que é que você diz em sua defesa? Sei que você é astuto, mas não pode negar o fato de que foi acusado.*

- João Grilo:

*O senhor vai-me desculpar, mas eu não fui acusado de coisa nenhuma.*

[...]

- Encourado:

*Foi mesmo não. Começou com uma confusão tão grande que eu me esqueci de acusa-lo. Vou começar.*

- João Grilo:

*Você não vai começar coisa nenhuma, porque a hora de acusar já passou.*

Página: 151

- Manuel:

*Deixe de chicana, João, você pensa que isso aqui é o palácio da justiça? Pode acusar.*

- Encourado:

*Agora você me paga, amarelo? O Sacristão, o Padre e o Bispo fizeram o enterro do cachorro, mas a história foi toda tramada por ele, E vendeu um gato à Mulher do Padeiro dizendo que ele botava dinheiro.*

[...]

- João Grilo:

*É, é verdade, mas do jeito que eles me pagavam, o jeito era eu me virar. Além disso eu estava com pena do gato, tão abandonado, e queira que ele passasse bem.*

[...]

- João Grilo:

*Legítima defesa, Nosso Senhor! (SUASSUNA, 2015, p. 150-151)*

Retornando à discussão sobre humor, seu estudo tem início na Antiguidade. Tem-se, a título de exemplo o segundo livro de Aristóteles, *Poética*, dedicado à comédia; Cícero, e suas discussões sobre o humor, fez importantes contribuições a respeito do humor para o vocabulário romano.

Essa perspectiva é um dos pontos de convergência da antropologia e da história cultural. O primeiro problema encontrado tanto por antropólogos quanto por historiadores é um problema de *linguagem*, um problema de discurso, de duplo ou múltiplos sentidos. Julgamos pertinente dizer que “a meta da antropologia é a ampliação do universo do discurso humano”, como aponta Ricoeur (2017, p. 299) em *A ideologia e a utopia*. E o humor ergue-se como uma forma de discurso humano, um jogo, um maquinário capaz de retorcer estruturas sólidas e consideradas intocáveis. Embora o riso, a insensatez, a piada e o cômico sejam, segundo Roodenburg:

[...] de certo modo oposto à realidade, eles não estão necessariamente vinculados ao lúdico, nem são ingredientes dele. Essas ideias compartilham a sua irredutibilidade, constituindo, cada uma delas, realidades próprias. No entanto, o humor e o riso, embora intimamente ligados, não devem ser considerados inseparáveis. (ROODENBURG, 2000, p. 253).

As relações sociais têm inúmeras possibilidades de apresentar a sátira nas relações cotidianas; o dia a dia era interpretado a partir de uma linguagem satírica, interpretativa de como a vida é. Para tanto a piada política moderna, atualmente, talvez seja a sofisticação da piada tradicional em sua natureza oral, sendo em muitos casos fator de risco registrá-la (escrevê-la ou imprimir-la). As piadas viveram entre a oralidade e a escrita.

Na tentativa de se superar uma situação que pode ser embaraçosa, incômoda e atordoante para as duas partes, o humor e o riso encontram uma área comum de comunicação e um alívio para a tensão inerente à situação. O riso torna suportável o insuportável. Rir e provocar risos, assim como a inteligência do senso de humor, é um grande passo para se familiarizar com um fato estranho ou, minimamente, gerar uma maior aproximação com o objeto ao qual o humor se refere. O humor tem inúmeras funções; tem grande poder de sedução e conquista. Humor e o riso ajudam a tornar possível a comunicação, facilitam o contato, reduzem a hostilidade, aliviam a tensão e oferecem entretenimento. É capaz de criar um ambiente de relaxamento e fortalecem a coesão.

A natureza de uma piada, por exemplo, é promover o humor e a harmonia do grupo que compartilha dela e seus pressupostos implícitos. Qualquer grupo, pela própria existência, pressupõe e pode deliberadamente excluir estranhos; quase todas as piadas tradicionais, por mais curtas que sejam, caçoam de uma vítima que é ou passa a ser um estranho.

Vários discursos sempre serviram de inspiração para o humor, mas o discurso político sempre foi alvo destacável das influências do humor. Ainda mencionando alguns aspectos históricos, as piadas políticas eram consideradas subversivas, sobretudo nos antigos países comunistas, por expressarem a solidariedade de pessoas comuns contra os “estranhos” opressores. Elas correspondem aos sentimentos das pessoas comuns, reunidas em grupos também comuns, hostis às minorias dominantes, sejam elas políticas ou intelectuais, que representam os estranhos. Dessa forma, entendemos que, tradicionalmente, o humor está ligado a fatores histórico-culturais Roodeburg (2014).

Os estudos da linguagem compõem uma área estudada por várias ciências. Um dos campos que desperta vários estudos é o da relação entre a oralidade e a escrita. Com a possibilidade dos avanços nesse campo, vemos grandes contribuições das ciências que se ocupam em estudar a linguagem. E, por conseguinte, ocorrem os entrelaces epistemológicos na tentativa de estudar cultura, sociedade, linguagem e literatura como ciência, pois como aponta Todorov (2015) em *Crítica da crítica* ao citar Northrop Frye, “a ciência literária é, ao mesmo tempo, sistemática e interna” Todorov (2015, p. 143). Dessa forma, independentemente do domínio a ser investigado, o caos cederá lugar à ordem a partir da chegada da ciência como forma de discutir uma realidade. No lugar de intuição, surge o sistema como forma de proteger a integridade do domínio científico, como aponta Todorov (2015).

O ato de contar piadas era parte da conversação como exercício da relação entre linguagem e sociedade. É certo que essa arte humorística era mais presente nas classes altas. Isso pode ser explicado pelo fato da grande expectativa de que as pessoas bem-educadas não só soubessem se ocupar de conversação, mas também era esperado que elas soubessem ser espirituosas e divertidas, uma característica a qual os estimuladores e defensores da urbanidade estavam bem atentos, já que a urbanização é uma mudança na forma como as pessoas se organizam socialmente.

Socialmente, o indivíduo parece ser obrigado a se manter envolvido (espontaneamente) nos atos dialógicos, algo que nem sempre é fácil. Caso ele não se mantenha alinhado atentamente à conversa, indubitavelmente, o colocará em uma situação delicada, já que a organização social passa pela conversação. Assim, “o indivíduo terá razões aprovadas e não aprovadas para cumprir sua obrigação enquanto participante da conversa” (GOFFMAN, 2011, p. 115). Esse indivíduo, neste caso João Grilo, deve ter noção dos tipos de coisas que mais poderiam interessar, envolver os outros presentes nos atos interacionais. E João Grilo demonstrava saber quais eram as “fraquezas” dos outros, o que lhe permitia moldar suas



atitudes segundo o perfil de seu interlocutor. Como demonstra o *corpus* de nosso estudo, João Grilo sabia manipular pessoas e situações.

A intenção era desenvolver um tipo de organização social a partir de um sentido linguístico comum, ou seja, um tipo por meio do qual as pessoas compartilhassem satisfatoriamente uma forma de comunicação linguística, pois o papel da linguagem participa da construção de uma estrutura social condizente com os contextos conversacionais (Ricoeur, 2017).

Assim afirma a frase de Roodenburg (2000, p. 181), “uma coleção de anedotas e máximas é para um homem do mundo o maior tesouro, quando ele sabe como inserir as primeiras nos lugares apropriados no meio da conversação e recorda-se das últimas nos momentos oportunos”.

Para o autor, o domínio da conversação espirituosa e divertida era a grande marca de civilidade. Suas ideias corroboravam com os manuais de civilidade anteriores a sua época nos quais a conversação junto com uma interessante seleção de piadas e anedotas, incluindo, indiscutivelmente, a arte de contar tais piadas, compunham o material humorístico em si.

Também em sua obra *Iniciação à Estética*, Suassuna dá relevo que existe beleza naquilo que é criado a partir do comportamento humano e que compõe o alastrado 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” Suassuna (1979, p. 204).

O humor se opõe principalmente ao discurso, ao comportamento e às ações inoportunas. Assim, o humor apodera-se subitamente da agenda política (política no sentido relacional), provocando uma breve e contida explosão de riso, estimulada por uma só consciência e expressividade coletiva, ou seja, o humor é um dispositivo de dizeres e seus significados por meio do discurso.

O ato de enunciar é se situar sempre em relação a um já-dito que se constitui “outro” discurso, isto é, que não existe discurso autofundado de origem absoluta. Um discurso se constitui de um primeiro, ou seja, todo discurso é constituído de vários outros, são pistas deixadas, é a somatização do discurso ao longo da História. Podemos, sobre isso, acrescentar que:

Não se trata de iniquidade algum poder compreender em geral sinais como sinais. Cães não o podem e mordem o dedo que sinaliza. Nós todos já somos pensadores, contanto que apenas compreendamos tais sinais. O quão mais nós o somos quando compreendemos palavras. Neste caso, o que está em jogo não é apenas compreender a palavra enquanto uma palavra particular, mas compreender como é que as palavras

são ditas no todo de um fluxo melódico de fala, que conquistas sua força de convicção a partir da articulação de todo o discurso. Palavras, por sua vez, não é apenas atravessar uma conjunção de palavras portadoras de significados. (GADAMER, 2012, p. 528).

Veremos em vários momentos desta dissertação como João Grilo opera as palavras em uma arena discursiva polvilhada de pistas, de convicção e de atuação sobre o mundo. Os elementos da linguagem, ao adquirirem uma específica posição, podem gerar uma mudança de sentido na enunciação. Assim, na medida em que se retira de um discurso fragmentos que inseridos em um outro discurso, muda-se, com essa transposição, suas condições de produção. Com as condições de produção mudadas, a significação desses fragmentos ganha nova configuração semântica. E é exatamente esse jogo articulado pelo *conhecimento* que João Grilo se coloca, articula objetivamente as teias discursivas que envolverão seus interlocutores. Assim:

Preciso confessar aqui que Heidegger deu voz a uma palavra. *Logos* é realmente ‘o posicionamento seletivo’, *legein* significa ‘seleção’, selecionar conjuntamente e reunir, de tal modo que tudo se dê como bagos da videira reunidos e protegidos como a colheita. O que é assim reunido no *logos* como a unidade da seleção não são certamente apenas as palavras, que formam a proposição. Cada palavra ela mesma já é tal modo que, nela, muitas coisas são reunidas – na unidade do *eidōs*, como dirá Platão, quando ele questiona *eidōs* com vistas ao *logos* (GADAMER, 2012, p. 528).

Mais uma importante contribuição sobre o *logos*, podemos convocar Derrida a se pronunciar quando ele diz que:

Parece-me, desde então, indispensável refugiar-se ao lado das ideias (*en lógois*) e procurar ver nelas a verdade das coisas...Assim, após ter tomado em cada caso, como base a ideia (*lógon*) que é, meu ver a mais sólida etc. O *logos* é, pois, o recurso, é preciso *voltar-se* para ele, e não somente quando a fonte solar está *presente* e nos ameaça queimar os olhos se os fixamos nela; é preciso ainda voltar-se para o *lógos* quando o sol parece ausentar-se em seu eclipse. Morto, apagado ou oculto, esse astro é a mais perigoso do que nunca (DERRIDA, 2015, p. 33).

João Grilo parecia articular um jogo de ideias, de linguagem e estratégias. Se considerarmos sua imagem *lúgubre* e submissa, não podemos, sobremaneira, associarmos a ele tamanha capacidade em engendrar os fatos e pessoas. A *verdade* em João Grilo parecia estar refugiada, camuflada, escondida, espreitando sempre suas presas. A pulsão de/em João Grilo era a fonte solar em Derrida: ameaça queimar, mesmo o sol parecer oculto. Mas a volúpia de João Grilo não queimava apenas os olhos, mas todo o corpo.

O humor, entendido como qualquer mensagem expressa em atos, palavras, escritos, imagens ou músicas cuja intenção tem a função, muitas vezes, de provocar o riso ou um sorriso, é uma característica social que pode ser identificada nas relações sociais, desde a Antiguidade.

Desta forma, a perspectiva deste estudo é também reivindicar o humor como uma chave para a inteligência de códigos, culturas, religiões, grupos sociais e profissionais. Apesar de não ser o cerne deste trabalho, as provocações suscitadas aqui são de repensarmos a linguagem humorística numa perspectiva cultural e seus desdobramentos na arte, na história,

na literatura, na antropologia, na linguagem etc., ficando para um momento mais apropriado o aprofundamento das relações do humor e sua história.

A tragédia, as piadas, as sátiras, a paródia, o expressivo senso de humor, são constituintes marcantes da cultura brasileira e, como tal, são células utilizadas pelos mecanismos literários. Como intenção paralela, é aproximar alguns pontos culturais e ideológicos da Região Nordeste do Brasil à caracterização do *Auto da Compadecida*.

Um processo migratório e o mecanismo de adaptabilidade seriam a característica principal da cultura, haja vista o ser humano ser o único com capacidade de raciocinar, capaz de adaptar-se com naturalidade incorporando-se ao meio em que estiver inserido. Cada povo tem uma cultura própria. Cada sociedade elabora sua própria cultura e recebe a influência de outras culturas. Talvez foi pensando assim que Ariano Suassuna engendrou o *Auto da Compadecida*: uma junção de linguagens.

No contexto atual da cultura, Yúdice (2006), comenta:

Podemos encontrar essa estratégia em muitos e diferentes setores da vida contemporânea: o uso da alta cultura (por exemplo, museus e outras manifestações de alta cultura) para os objetivos do desenvolvimento urbano; a promoção de culturas nativas e patrimônios nacionais a serem consumidos no turismo; lugares históricos que são transformados em parques temáticos do tipo Disney. (...) a conveniência da cultura é uma característica óbvia da vida contemporânea. (YÚDICE, 2006, p. 47).

Destacando o termo ideologia, Antoine Compagnon assevera que:

Entre a prática e a teoria, estaria instalada a ideologia. Uma teoria diria a verdade de uma prática, enunciaria suas condições de possibilidade, enquanto a ideologia não faria senão legitimar essa prática com uma mentira, dissimularia suas condições de possibilidade. Segundo Lansan, aliás bem recebido pelos marxistas, seus rivais não tinham teoria, senão ideologias, isto é, ideias preconcebidas. (COMPAGNON, 2014, p. 20).

A palavra é um elemento naturalmente ideológico, e o discurso é capaz de trazer à tona esferas ideológicas presas no subterrâneo das ideias. O discurso não é uma construção despreziosa de falar das coisas, mas é uma marca que dá sentido a um conjunto de outras linguagens. “Também a palavra não possui a sua ‘essência’ em seu ter sido totalmente expressa, mas naquilo que ela deixa sem ser dito, tal como isso é demonstrado no caso do emudecimento e do silêncio” (GADAMER, 2012, p. 312). Nesse campo o *Auto da Compadecida* parece ser uma arena de disputa em que o elemento discursivo é acionado como sendo o mais potente de todos. As marcas de poder, na obra, não são valorizadas no campo da materialidade, e sim no campo das disputas erguidas pela linguagem e sua capacidade cortante, podendo armar e desarmar laços.

Compreender as palavras de outro homem, vivo ou morto, pode querer dizer duas coisas diferentes, que no momento chamaremos de interpretação e explicação. Por interpretação queremos designar a tentativa de afirmar aquilo que o locutor disse e o modo pelo qual ele fez compreender aquilo que disse, tenha ele expressado ou não essa

intelecção de maneira explícita. Por explicação, queremos designar a tentativa de afirmar as implicações de suas asserções, das quais ele mesmo não se dava conta. Por conseguinte, estabelecer que um enunciado é irônico ou falacioso pertence à interpretação do enunciado, enquanto estabelecer que um enunciado está fundamentado num erro ou é a expressão inconsciente de um desejo, interesse, de um preconceito ou de uma situação histórica pertence à sua explicação (TODOROV, 2014, p. 24).

Em uma passagem que narra como João Grilo se dirige ao Sacristão é um flagrante em que as palavras, a desenvoltura de João em organizar uma elaboração linguística, a força e como o do dizível é engendrado, minuciosa e racionalmente pensado, marca um certo poder da atuação da linguagem sobre “o outro”. João Grilo era um ser que escapava aos olhos de vigilância, de observação, quase um ser invisível. Só era “visto” quando sua atuação rendia grandes surpresas, desdobramentos que pareciam inatingíveis. Em certa passagem, João dessacraliza o Sacristão ao compará-lo ao Diabo. Segue a passagem:

Página 143:

- O Encourado dirigindo-se dirigindo a Manuel, mas falando do Padre:

*E ele tinha ainda outro defeito que o Bispo nunca teve.*

- Padre:

*Qual era?*

- Encourado:

*A preguiça. Deixava tudo nas costas do Sacristão e a paróquia ficava completamente entregue a esse patife, por sua culpa.*

Página 144:

- Sacristão:

*Patife é você.*

- João Grilo ao Sacristão:

*Homem, que o Diabo deve ser pior do que você, deve, mas você tinha uma ruindade bem apurada.*

[...]

- João Grilo:

*O senhor me desculpe, mas a língua fica balançando na boca que chega me dá uma agonia. Eu posso ouvir um safado desses dizendo que prestava e ficar calado? (SUASSUNA, 2015, p. 143)*

Evidentemente, inquieta-nos entender, talvez responder, como essa arena discursiva é criada, como a obra apresenta João Grilo como uma personagem dotada de uma versatilidade discursiva capaz de (re)elaborar cenários, ideias, dobrando opiniões e desarticulando pelo discurso a materialidade das situações.

Na filosofia ocidental, o conceito de potência foi criado a partir de Aristóteles, ocupando, assim, um lugar central e uma longa história. Também foi em Aristóteles que a aproximação e, ao mesmo tempo, distanciamento entre a potência (*dynamis*) ao ato (*energia*). Essa oposição, atravessando tanto sua metafísica quanto sua física, foi transmitida por Aristóteles como uma herança, sendo a filosofia, a primeira e em seguida a ciência medieval e moderna, respectivamente, a receberem a contribuição do conceito de potência (AGAMBEN, 2015).

Para Agamben (2015), esse conceito não perdeu força na história. Ou seja, não precisou ser trazido à atualidade como se estivesse, o conceito, caído no esquecimento. Agamben está certo de que esse conceito nunca deixou de operar na vida e na história. Agamben continua, inclusive, dizendo que a humanidade se apropriou desse conceito para desenvolver sua potência, “impondo a todo o planeta seu poder” (AGAMBEN, 2015, p. 243).

Em *o Auto da Compadecida*, João Grilo ganha destaque exatamente por suas atuações. É curioso a forma com que ele age sobre o mundo, manobrando-o segundo contextos desafiadores, sobre os quais, nada parece triunfar sobre sua genialidade em resolver situações literalmente que o colocam, por exemplo, em situações de vida ou morte. O que aciona a potência em João Grilo é algo que pretendemos discutir ao longo das perspectivas que encontramos na órbita da obra. Não tem a função de enquadrar explicações precisas ou respostas, mas sim de abrir vieses de questionamentos, construindo ideias a partir da obra e de suas questões.

Paradoxalmente, o riso evoca, indubitavelmente, questões sérias que envolvem a sociedade e como uma dada sociedade se relaciona com abordagens inexoravelmente importes. Sobre o material linguístico e o riso, é oportuno dizer que configuração da linguagem e seus fenômenos realizaram-se muito lentamente. E a linguagem representava o elemento grotesco, rompedor das formas fixas da cotidianidade, como diz Damatta.

Raros são os momentos em que percebemos o poder e o pesa da totalidade com sua rede de ultradeterminações. Um desses momentos, no caso da sociedade brasileira, seria durante o carnaval, já que este é um ritual com uma ideologia universalizante e abrangente, envolvendo globalmente o sistema e permitindo no seu bojo todos os personagens, gestos fantasias e músicas (DAMATTA, 1997 p. 160).

Historicamente, o corpo sempre foi um lugar de representação das transformações. Um espaço de linguagem ocupado pelas marcas do tempo e das ideias. Portanto, sempre um lugar esperado na cultura popular e a corporificação do riso assumia no corpo sua materialidade obtida na cotidianidade que servia como inspiração. Assim,

Como, porém, uns ocupam lugar em ato, outros em potência, só ocupam lugar em ato os que estão separados da coisa que os toca e, por essa própria razão, podem ser chamados *contíguos* e não *contínuos*. Enquanto, porém, a coisa inclusa permanece imóvel, não há por que dizer *separados* o que contém e o que é contido, pois pode acontecer que, dessas duas coisas, segundo parece, se forme um só corpo inteiro; e aquela coisa que dizemos inclusa – em sendo contínuas as que acreditávamos contíguas – não ocupa lugar em ato, mas só em potência. O lugar, como dissemos, ela o reivindicará para si em ato, quando se mover separada, pelo movimento; portanto, é pelo movimento que se desfaz a conjunção dos corpos e a nossa dúvida (BERGSON, 2013, p. 131).

João Grilo parece ocupar vários lugares: o de sua forma de atuar sobre os outros (potência) em vários contextos espaciais, de movimento, de deslocamento, um trânsito entre os vários lugares literalmente percorridos por João Grilo em sua saga de defender sua vida e sua

sobrevivência, inclusive no julgamento. Convidando Agamben para apresentar a potência em Aristóteles temos que:

Toda potência é impotência do mesmo e em relação ao mesmo [do qual é potência; *tou autou kai kata to auto passa dynamis adynamia*]. Adynamia, ‘impotência’, não significa aqui ausência de toda potência, mas potência de não (passar ao ato), *dynamis me energein*. A tese define, assim, a ambivalência específica de toda potência humana, que, em sua estrutura originária, mantém-se em relação com sua privação, é sempre - e em relação à mesma coisa – potência de ser e de não ser, de fazer e de não fazer. É essa relação que constitui, para Aristóteles, a essência da potência. O vivente, que existe no modo da potência, pode sua própria potência, e só desse modo possuiu sua potência (AGAMBEN, 2015, p. 249).

Não queremos, e não o faremos, dizer que João Grilo era um ser cuja potência era inabalável. Sua própria condição humana, como aponta Agamben, já lhe situava natural e evidentemente em contextos de vulnerabilidade. O que intencionamos é exatamente apresentar um percurso por meio do qual João Grilo era uma ser ambivalente, regido pelo medo, pelo imprevisto, pela pulsão e impulsos, pela certeza e segurança; mas também era um sujeito que afogava seus temores por meio de seus ímpetos.

Um ponto de lucidez sobre o entendimento desse debate é tornar compreensível o estado de arte da linguagem presente nas esferas históricas do riso. Sem conhecê-la bem, não poderíamos compreender verdadeiramente como o sistema de imagens culturais e históricas dialoga com a linguagem cômica da cultura contemporânea brasileira.

A Teoria da Literatura descritiva moderna, a partir do Romantismo, estabelece pontos dialógicos com a filosofia da literatura, por se aportar da estética, uma vez que valoriza a natureza e função da arte por “definir” o belo e o valor. Entretanto, “[...] a teoria da literatura não é filosofia da literatura, não é especulativa nem abstrata, mas analítica ou tópica: seu objeto não o/os discursos sobre a literatura, a crítica e a história literárias, que ela questiona, problematiza, e cujas práticas organiza.” (COMPAGNON, 2014, p. 19).

Como aponta Minois (2003), o riso já foi endemonizado, mas no século XX o riso é humanista. Tornou-se um riso de humor, de compaixão, mas também, tornou-se um riso de desforra, diante das mazelas acumuladas pela humanidade ao longo dos séculos, das guerras e batalhas contra a idiotia, contra a tirania e sua maldade e contra o destino. E como continua Minois sobre o riso,

Fel e ternura. Cada um faz uma mistura, e as proporções variam segundo os humores. como escreve Georges Bataille, ‘só o humor responde todas as vezes à questão suprema sobre a vida humana’, e sem ele os sofrimentos do século seriam ainda mais insuportáveis. Para exorcizar as agnósticas do homem moderno, o humor fez maravilhas; ele salvou muitos do desespero. Segundo Max Jacob, é ‘uma faísca que vela as emoções, reponde sem responder, não fere e diverte’, para André Breton, por sua vez, é ‘uma revolta superior do espírito’. No fim de cada catástrofe, todos os talentos se reúnem em grande fraternidade humorística. (MINOIS, 2003, p. 558)

O humor transcende as seriedades da vida. O humor coloca o homem em contato consigo mesmo por meio de dispositivos capazes de destravar situações adversas. É uma explosão causada da alma, uma libertação do espírito, um momento em que as emoções se desacorrentam da objetividade da vida, de suas exigências; o compromisso passa a ser com o bem-estar da intangibilidade transcendental dos sentimentos.

Este capítulo tentou apresentar algumas breves considerações sobre o humor e sua presença na vida social, desde a trajetória na Antiguidade até a contemporaneidade, considerando o *Auto da Compadecida* e sua forma de apresentar o humor, como as personagens da obra se familiarizam com as situações cômicas da vida. No capítulo seguinte, e último, a linguagem é apresentada como uma forma de mediação entre o homem e o mundo. É ela que conduzirá os homens a saberem mais sobre si e sobre o seu entorno. É a potência da palavra e do discurso que ocuparão o lugar das intervenções e das (im)possibilidades onde o que estará à prova não é nada que não seja a linguagem e seu jogo.

## CAPÍTULO 4 – DISCURSO E ENCENAÇÃO

### 5 ESTRUTURA DE LINGUAGEM

No nosso entendimento, este trabalho se apresenta como uma forma de demonstração que descreve uma visão a partir da qual é possível entendermos uma das facetas da vida social, sobretudo aquela que é regida por uma que pode estar mascarada, encoberta por razões múltiplas. Nesse sentido, João Grilo é uma dessas representações. Não é nosso interesse sabermos quem ele é, mas o é discutirmos como ele funciona socialmente, como ele constrói suas articulações sociais. Evidentemente, a perspectiva empregada neste estudo é a da representação teatral a partir do *Auto da Compadecida* e de como esta obra propicia a criação de um cenário por meio do qual as imagens sociais são (des)mascaradas, pois o próprio João Grilo orbita entre aquele que parece reproduzir os discursos dos outros quando lhe julgam “fraco” e entre a própria certeza e verdade de si quando ele se apresenta como o “salvador” em situações ameaçadoras. Esse é João Grilo e seu possível (des)encobrimento a partir do discurso e suas relações.

João Grilo apresenta uma performance social destacável para quem tem pouca, ou nenhuma, formação capaz de lhe garantir poder se inscrever socialmente, reivindicando mais equidade, já que a sociedade à sua volta classifica seus integrantes a partir de seus instrumentos de poder, de conhecimento, o que, para muitos, seriam instrumentos de dominação e controle. Por esta razão, não é tarefa simples tentar explicar como João Grilo se constitui de uma capacidade em encontrar saídas para inúmeros desafios que lhe são incessantemente apresentados. De onde viria a natureza evidentemente perspicaz de João Grilo? Indiscutivelmente, João Grilo não pode ser entendido por qualidades cartesianas no sentido do peso da objetividade ao ponto de se descartar sua natureza sensível, a intangibilidade da linguagem nos contextos relacionais vividos por Joao Grilo, pois “Platão teve a ideia de explicar o ser por princípios múltiplos e princípios de uma natureza inteiramente outra que a dos objetos sensíveis” (BERGSON, 2005, p. 118).

A linguagem é um fenômeno metafísico. Para Benjamin, em sua teoria natural da linguagem, a língua das coisas e a língua dos homens são distintas. Todas as coisas, animais ou inanimadas, possuem uma linguagem que não é expressa pela língua, mas na língua. A correspondência às coisas não é feita de maneira aleatória, ou seja, não podemos corresponder causalmente a palavra à coisa. Para Benjamin, as palavras não se ligam espontaneamente (acidentalmente) às coisas (BENJAMIN, 2013).

Na página 162: Em um certo momento do julgamento, a *Compadecida* chega a dissertar, em defesa dos homens:



É verdade que não eram dos melhores, mas você [Manuel] precisa levar em conta a língua do mundo e o modo de acusar do Diabo. O Bispo trabalhava e por isso era chamado de político e de mero administrador. Já com esses dois a acusação é pelo outro lado. É verdade que eles praticaram atos vergonhosos, mas é preciso levar em conta a pobre e triste condição do homem. A carne implica essas coisas turvas e mesquinhas. Quase tudo que eles faziam era por medo. Eu conheço isso, porque convivi com os homens: começam com medo, coitados, e terminam por fazer o que não presta, quase sem querer. É medo. (SUASSUNA, 2015, p. 162)

Para Benjamin (2013) em *Escritos sobre mito e linguagem*, se a comunicação detém um poder metafísico possui conteúdo espiritual. Assim, a comunicação pela palavra é um atributo da comunicação da linguagem humana, cuja abrangência atinge todos os tipos de língua. A linguagem espiritual atingiria a essência, o pensamento. O próprio Manuel, ao repreender o comportamento do Bispo na hora do julgamento, perguntou-se com que “direito tem você de repreender João porque falou comigo com certa intimidade? João foi um pobre em vida e provou sua sinceridade exibindo seu pensamento” (SUASSUNA, 2015, p. 138-139). A intimidade da qual Manuel se refere é pelo fato de João Grilo pensar que Manuel “era muito menos queimado” (SUASSUNA, 2015, p. 138).

João Grilo era muito pragmaticamente metamórfico. Em cada situação era possível que ele assumisse papéis distintos e surpreendentes. João conseguia operar satisfatória e maleavelmente nos mais diversos e adversos contextos. Nada parecia paralisá-lo e, mesmo quando isso acontecia, ele criava saídas e escapava ileso às ameaças. Como ele conseguia ter tanta desenvoltura é algo que lança uma reflexão. Como João Grilo operava certas formas de discurso? Como podemos entender João Grilo mesmo como analfabeto maquinando complexas situações as quais seriam mais próprias daqueles que passaram pelos requintes formais de aquisição e desenvolvimento de habilidades cognitivas?

Na página 90, o Padre pergunta-lhe: “Ah, você sabe ler, João?”, e ele responde-lhe que “Não, conheci pelo peso” (SUASSUNA, 2015, p. 90-91). Vejamos como se dá o desenrolar das seguintes situações acerca do julgamento:

Página: 132

- João Grilo:

*Acabem com essa molecagem. Diabo dum barulho danado! É assim, é? É assim, é?*

- Encourado:

*Assim como?*

- João Grilo:

*É assim, de vez? É só dizer ‘pra dentro’ e vai tudo? Que diabo de tribunal é esse que não tem apelação?*

- Encourado:

*É assim mesmo e não tem para onde fugir!*

Página: 133

- João Grilo:

*Sai daí, pai da mentira! Sempre ouvi dizer que pra se condenar uma pessoa ela tem de ser ouvida!*

Página 136:

- - João Grilo:

*Eu, pelo contrário, estou me sentindo muito bem. Sinto-me como se minha alma quisesse cantar. (SUASSUNA, 2015, p. 132-136)*

João inicia seus argumentos questionando a autonomia do Encourado em determinar o encaminhamento dos fatos. Ao dizer “É só dizer ‘pra dentro’ e vai tudo? Que Diabo de tribunal é esse que não tem apelação?”, João já se prepara para decompor os argumentos e decisões do Encourado. “Palavra e ideias abstratas tomaram um empréstimo, por assim dizer, de uma formulação latente que pode ser encontrada não na história da palavra usada, mas na estrutura do argumento em que a palavra está acomodada” (FRYE, 2013, p. 503). A salvação de todos os envolvidos no tribunal começou a ganhar um tom de esperança a partir da segurança de João em iniciar uma incursão argumentativa determinante, pois “toda salvação que não venha de onde está o perigo, permanece ainda como na não salvação” (AGAMBEN, 2013a, p. 166). As seguintes falas do julgamento revelam uma faceta surpreendente de João Grilo:

Página: 154:

- Encourado:

*A confusão já começa. Apelo para a justiça.*

Página: 155:

- João Grilo:

*E eu para a misericórdia.*

- Padre:

*Acho que nosso caso é sem jeito, João. Em Deus não existe contradição entre a justiça e a misericórdia. Já fomos julgados pela justiça, a misericórdia dirá a mesma coisa.*

- João Grilo:

*E quem foi que disse que nós já fomos julgados pela justiça?*

- Padre:

- *Você mesmo ouviu Nosso Senhor dizer que a situação era difícil.*

- João Grilo:

*E difícil quer dizer sem jeito? Sem jeito! Sem jeito por quê? Vocês são uns pamonhas, qualquer coisinha estão arriando. Não vê que tiveram tudo na terra? Se tivessem tido que 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, Padre João?*

[...]

- Mulher:

*Nós também. Nossa esperança é você.*

- João Grilo:

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

[...]

- Manuel:

*Com quem você vai se pegar, João? Com algum santo?*

- João Grilo:

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

- Manuel:

*Quem?*

- João Grilo:

*A mãe da justiça.*

Página: 157:

- Encorado:

*Ah, a mãe da justiça! Quem é essa?*

[...]

- Manuel:

*A misericórdia.* (SUASSUNA, 2015, p. 154-157)

A segurança de João Grilo é algo que chama atenção nessa arena discursiva. João Grilo não aceita que “difícil” seja algo “sem jeito”. Sua intenção em resolver ou em “dar um jeito” é evidente. Até mesmo a iminente condenação não assusta João Grilo, chegando a chama-la de “qualquer coisinha”. E sobre o temor paralisando que a suposta e ameaçadora condenação causa nos outros envolvidos no julgamento, João Grilo os qualifica de “pamonhas” em uma referência à sua fragilidade. Em seguida, João Grilo reitera a ideia de seu passado sofrido de fome. Feita a repreensão ao comportamento covarde dos outros envolvidos pela ameaça, João, como se tivesse uma certeza de que iria conseguir atingir seu objetivo ainda pergunta ao Padre João: “Quer ver eu dar um jeito nisso”? A mulher do padeiro finaliza a opinião em uníssono dizendo a João que “nossa esperança é você” (SUASSUNA, 2015, p. 155).

Na comédia, uma sociedade se forma em volta de um herói: na tragédia, o coro, embora leal, geralmente representa a sociedade da qual o herói é gradualmente isolado. Por isso, o que expressa é uma norma social contra a qual a *hybris* do herói pode ser medida. O coro não é, de forma alguma, a voz da consciência do herói, mas muito raramente o encoraja em sua *hybris*, ou o instiga à ação desastrosa. O coro, ou personagem de coro, é, por assim dizer, o germe embrionário da comédia na tragédia, assim como o recusador da festividade, os melancólicos Jacques ou Alceste, é um germe trágico na comédia (FRYE, 2013, p. 363).

João Grilo mais uma vez materializa a ideia que faz de si próprio dizendo que “de besta só tem a cara”, que seu “triunfo é maior do que qualquer santo”, referindo-se à “mãe da justiça”, sempre tão justa e correta, respeitando a igualdade de todos os cidadãos, mantenedora da ordem social através da preservação dos direitos em sua forma legal. Mas quem foi convocada foi a misericórdia, cheia de sentimentos e solidariedade com relação àqueles que sofrem, caídos em desgraça. A misericórdia é uma compaixão, piedade.

Não sabemos precisar a origem de como/o que João Grilo aciona para atingir tantos feitos, incluindo a possibilidade de poder voltar ao mundo físico como forma de se redimir dos seus pecados, mas talvez podemos apresentar e dizer que

A filosofia de Aristóteles é um perpétuo esforço por reinstalar o intangível no sensível, e Aristóteles consegue-o supondo que o fundo do sensível, aquilo que encontramos após a eliminação das qualidades propriamente ditas, já é algo inteligível, algo que se deve definir por sua grande generalidade, algo que é o gênero universal e que precisa apenas ser enriquecido para resultar nas formas superiores do ser (BERGOSN, 2005, p. 120)

Não queremos (re)criar uma teoria que possa abarcar ou encurralar os feitos de João Grilo, mas podemos aproveitar o essencial da filosofia de Aristóteles quando ele se apoderou da teoria da matéria e da forma, da potência e do ato, destacável em suas ideias, criatividade e soluções. À guisa da teoria platônica das Ideias, segundo Aristóteles, o erro de Platão foi considerar que o “imutável, o universal, fora do mundo sensível e em estabelecer entre o mundo sensível e o inteligível uma distinção de substância”, como aponta (BERGSON, 2005, p. 121). Sendo assim, o mundo sensível é o lugar das mudanças, não sendo possível fazer ciência daquilo que não muda. Portanto, o imutável e o universal são necessariamente ligados, interdependem para o entendimento da relação entre a ideia e o homem, pois, como aponta Gadamer sobre os pensamentos hegelianos:

Esse mundo suprassensível deve ser o mundo verdadeiro. Ele é o permanecer no desaparecimento, uma expressão que aparece com bastante frequência em Hegel. Nós ainda nos depararemos de maneira mais exata com essa expressão, se é que o importa é compreender o mundo às avessas. Pois para indicar logo antecipadamente para onde a coisa se encaminha – lá se evidenciará o seguinte: precisamente isso é o que permanece, aquilo que é efetivamente real, no qual tudo incessantemente desaparece (GADAMER, 2012, p. 53).

A teoria das Ideias é desprovida de sensatez, de qualquer fundamento, pois como aponta Henri Bergson (2005), entre a ideia e o homem real reside apenas uma diferença de palavra. Também há outro ponto de desprestígio da teoria platônica sobre a Ideia, pois este a considerou como ininteligível e “repleta de absurdos”, como registra (BERGSON, 2005, p. 121). Verdadeiramente, a Ideia platônica, considerando-a como o que há de real nas coisas, teria a obrigação de constituir-lhes a substância; “mas por outro lado, não poderia ser a substância das coisas se existisse fora delas” (BERGSON, 2005, p. 121). Não encerrando, mas concluindo este pensamento, haverá muito mais Ideias do que coisas, sem mencionar que o posicionamento dificultaria em explicar a produção das coisas.

Ainda sobre a Ideia platônica, Aristóteles afirma que a teoria platônica não tem capacidade de explicar a produção das coisas porque a Ideia não tem ação (não age); é imóvel, é distante (alheia) ao movimento e ao devir, ou seja, é estanque, não se desloca, não se movimenta.

Seriam as ações de João Grilo algo natural, um modo de ação da natureza, algo espontâneo, isento de cientificidade? Ou seria resultado do trabalho do homem? Teriam as causas alguma responsabilidade sobre a constituição de João Grilo? Ou seja, ele seria resultado das causas ou da sua própria natureza?

Evidentemente que as causas materiais existem e a forma com que os fatos se desenvolvem, se engendram lança olhares de observação na tentativa de entender certas razões.

“Para perceber de que modo os enunciados tautológicos referentes ao ato de ver não conseguem se manter até o fim, de eu modo o que nos olha, constantemente, inelutavelmente, acaba retornando no que acreditamos apenas ver. ‘A arte é algo que se vê’” (Didi- Huberman, 2014, p. 61). Mas João Grilo como autor, como operário de suas ações, já não mais se distingue de suas obras (ações), pois João Grilo sugere que as elas tendem, por um exercício de sua constituição interior, a tomar (incorporar) certas formas, a realizar coisas, muitas das quais são reverberações, respostas aos estímulos externos por força das circunstâncias sempre exigentes, desafiadoras. O princípio motor de João Grilo é produtor de mudanças, sempre com o objetivo de atingir, transpor obstáculos muitos deles caros à sobrevivência. Portanto, e metaforicamente, a semente de uma árvore é tanto matéria, que será a planta, e, conseguinte, a forma. Para João Grilo, a forma transforma-se em seu grande objetivo, o fim que a maturidade (desenvolvimento) da semente persegue. Assim são as ações de João Grilo.

A filosofia da linguagem fundamenta-se na proposição que representa estado de coisa, uma vez que a noção de linguagem anteriormente hermetizada ora às regras de um determinado código, ora enclausurada às construções de valor de verdade, cambia-se, inclinando-se para os jogos de linguagem. Como linguagem, a escritura é apresentada como “o mais nobre jogo” (DERRIDA, 2015, p. 11). O ato de referir, a partir desta visão, passa a ser somente uma entre as várias configurações da linguagem. No entanto, é sabido que o processo não é tão simples assim. Obviamente, os cenários linguísticos precisam ser, ou estar adaptados, contextualizados, pois a significação precisa ser precisa, certa. Sabe-se, também, que há fortes constituintes para que a linguagem possa adquirir, não um sentido depurado, mas ambíguo, impreciso, distante, talvez, daquilo que se queira comunicar. Com isso, chega-se a uma análise: a linguagem e sua sofisticação não estão limitadas apenas em nomear coisas ou descrever estado de coisa; ela não possui uma única gramática nem muito menos uma única estrutura. A linguagem, ao que sugere, não pode ser acondicionada em reservatórios; é incomensurável.

Sobre o caráter da incomensurabilidade da linguagem e seu primado lógico, Wittgenstein “dispensa a pureza cristalina da linguagem moldada logicamente, a exatidão, a profundidade. Não há meio seguro de chegar ao que ‘realmente são’” as coisas (WITTGENSTEIN *apud* ARAÚJO, 2004, p. 102).

A partir dessas características da linguagem, chega-se a um momento de entendido como filosofia da linguagem pós-metafísica, isto é, a mente pensante habitada por formas exatas, puras, deixa de ser prioridade; a linguagem assume papel de destaque. Assim, nas palavras de Araújo:

A linguagem, tal como funciona normalmente, serve aos propósitos do entendimento e da comunicação, de modo que não faz mais sentido buscar a representação das possibilidades combinatórias dos fatos, pois que a realidade não consta de objetos simples, analisáveis pelo instrumento da proposição. Se o objeto na realidade não é o simples, isto é, o elemento último analisável, então é preciso dispor de instrumentos múltiplos que mostrem o que da realidade está sendo dito pela linguagem. Portanto, a linguagem não pode restringir-se às proposições que figuram projetivamente os fatos no espaço lógico. (ARAÚJO, 2004, p. 105)

Retrospectivamente, é o nome de Bakhtin que aciona umas das tentativas de renovação sobre a emergência da linguagem que atribuímos a liberdade de chamar de discurso, - apesar de serem instâncias diferentes, - como um elemento evidentemente evocado nesta dissertação. A perspectiva escolhida para o estudo que propomos não é fundada em visões estruturalistas.

Para o domínio mais específico das abordagens da abordagem, outras visões exercem coautoria para discutirmos os fenômenos literários revelados neste trabalho. Entretanto, as perspectivas abaixo relacionadas não fornecerão o arcabouço fundamental para ancorar a delimitação desta dissertação, mas influências de suas ideias serão consideradas: a) a teoria da recepção (voltada para relação entre a obra e o horizonte da expectativa que estrutura todos os tipos de pressupostos que estruturam as práticas de leitura); b) as atividades de leitura, estipuladas por composições entre os processos cognitivos, que permitam evidenciar que as atividades de leitura estariam longe de ser uma simples decifração de signos, mas chama a cooperação do leitor para legitimação do sentido; c) podemos ainda incluir a reflexão sobre a intertextualidade, o que faz eco ao dialogismo bakhtiniano por considerar o interdiscurso sobre o discurso, considerando-se as obras como resultado de um trabalho no interdiscurso, o que desestabilizaria as representações usuais na “interioridade” obras, o que comunga com os postulados de Michel Foucault ao fundamentar o discurso não como domínio organizacional presente à dominação semântica, mas sim às práticas discursivas. “‘O sentido’ é o sentido interno da obra, que inclui tanto o sentido direto quanto o indireto [...], enquanto a ‘significância’ resulta da inclusão da obra em outro contexto”, como acrescenta Todorov (2014, p. 25). Em *Crítica da crítica*, Todorov (2015) expande o sentido da obra também como uma construção a partir do leitor ao dizer que “o contexto da obra literária é a literatura; no julgamento de valor, esse contexto é a experiência do leitor” Todorov (2015, p. 147).

Estas perspectivas se recusam a conceber a obra literária como um universo fechado, o que também não foi sequer aludido pelas breves e rasas considerações neste trabalho. Mas, inegavelmente, são correntes que tentam cercar o objeto literário na tentativa de entender como as obras desta natureza são um conglomerado de riquezas interpretativas e, muitas delas, inesgotáveis, já que tantas outras áreas do conhecimento são chamadas a apresentar suas

“explicações” para fenômenos sociais. “A obra atrai aquele que se lhe consagra para o ponto em que ela é a prova de sua impossibilidade” (Blanchot, 2011, p. 89). A esse respeito, podemos refletir sobre o ato de “compreender e explicar uma obra é uma verdadeira reprodução ou reconstrução do já construído. Os tipos de discurso, ou escolha entre todas as possibilidades oferecidas à produção textual, têm seu pendant nas estratégias interpretativas, ou maneiras de ler, codificadas pelas diferentes escolas exegéticas (TODOROV, 2014, p. 23).

A perspectiva sociocrítica, uma dobra multifacetada também convocada a participar deste trabalho, só podia convergir com a análise de discurso, que apreende o sentido dos enunciados por meio da atividade social que o sustenta, conforme Maingueneau (2012).

Esta dissertação também cita a participação dos estudos do enunciado, apropriando-se deles por serem uma atividade linguística suficientemente forte e material, a partir da qual as máscaras dos discursos sociais reclamam sua incorporação como empreendimento necessário para que o *Auto da Compadecida* seja uma obra pensada a partir desta trilha temática.

Por mais que a sociocrítica se funde como herança do estruturalismo, a abordagem daquela é digna de nota porque a análise de discurso vem das ciências da linguagem e se ampliou progressivamente do estudo dos textos literários, assim como influência à obediência marxista e seus estudos acerca do desvelamento do ideológico. De qualquer modo, a análise de discurso não se atribui autotelicamente como uma leitura entre outras. A análise de discurso esforça-se, sobremaneira, em definir os âmbitos por meio dos quais se distribuem os multifacetamentos das “leituras” que a obra literária autoriza, como diz Maingueneau (2012).

A perspectiva sociocrítica apresentada pelo *Auto da Compadecida* talvez siga uma superação entre a oposição da história literária e a análise textual (análise textual aqui não é entendida como o texto tradicional, mas algo que tateia um fenômeno comunicacional dotado de elementos para além da linguagem).

A sociocrítica se desenvolve no campo bem mais amplo da análise de discurso, o que poderia se pagar o preço bem mais alto por uma reformulação proposta nesta dissertação. Uma proposta de analisar o *Auto da Compadecida*, nos caminhos pensado por este discurso, seria contrariar a *doxa* prevalescente entre os especialistas de literatura. O propósito seria explorar o universo do discurso e como os fenômenos da linguagem podem sugerir uma contribuição a mais de como a literatura, também como fenômeno social, pode ser melhor entendida, como pensa Maingueneau (2012).

O recurso linguístico nos estudos literários não é mero uso de ferramentas elementares de organização cartesiana; a linguística (a linguagem, o discurso) constitui um verdadeiro instrumento de investigação. Em vez de se validar mediante noções comumente

(gramaticais), pretende verdadeiramente se imbuir de atividades heurísticas, não por uma intelecção sutil do texto. A noção de discurso adotada nesta dissertação filia-se ao discurso como forma de ação.

O fato literário se interessa diretamente pelo discurso como elemento interativo e a manifestação mais evidente dessa interatividade é a conversação, responsável pelos parceiros se vincularem à conversação como resultado de intervenções, mas nem todo discurso está vinculado à conversação, e a literatura é um “espaço” que evidencia essa realidade (Maingueneau, 2012). São essas possibilidades de entendimento que o *Auto da Compadecida* apresenta ao constituir João Grilo e seu “lugar” na interação.

Toda enunciação, mesmo na não presença do destinatário, é de fato tomada de uma interatividade constitutiva. Mesmo na não presença de um destinatário, a interatividade é um intercâmbio, explícito ou implícito, com outros locutores, virtuais ou reais (concretos), como aponta o monologismo bakhtiniano, cujo princípio fundamenta-se que “o outro” não precisa estar presente para se fazer existente e influenciar, já que somos parte de um todo em que os discursos são transportados pelas esferas ideológicas. Assim, a conversação não deve ser considerada o discurso por excelência, mas um dos modos de manifestação.

João Grilo parece não trazer exclusivamente a construção de suas atitudes a partir da presencialidade do “outro”; era resultado de reflexos de memórias, espectros de memória a partir da qual parecia ser um dos propulsores de parte de suas reclamações ao dizer que que “nada lhe foi oferecido quando estava doente”.

O discurso é orientado. Isso implica não apenas porque ele é uma realização de acordo com uma intenção do locutor, mas também porque ele é concebido no tempo, estruturado, constituído. (João Grilo tem uma sede de vingança, sempre remissivamente construída a partir de sua não resignação (desejo de vingança) frente à falta de solidariedade, cuidados, atenção por parte dos donos da padaria por não terem lhe dado nenhuma assistência quando estava doente. Parece que parte das estratégias de João Grilo são autorizadas por suas recordações deste momento, pois:

Quase sempre o ‘prejuízo’ de não viver determinadas situações é mais emblemático do que ter vivido e ter exaurido, porque não viver situações que poderiam ter sido vividas é ressignificar a ausência o tempo todo, o não presente, é presentificar um desejo compungido não realizado, portanto, eternamente redimensionado, eternamente alimentado pelo desejo de tê-lo consumido (BORRALHO, 2017, p. 34).

O expresso desejo de vingança de João é algo que chama atenção, pois, vez por outra, esse desejo parecer tomar sua existência. Apesar da expressividade de João Grilo, havia algo em sua existência que era regida pela falta de algo. Se partirmos das experiências de João



Grilo, então elas se tornam tangíveis, mas, mesmo assim, algo parecia lhe governar o campo das ações. O que era? O que lhe faltava? Aproveitando uma reflexão de Gadamer:

A lacuna, que o que fala abre, não é uma posição em meio ao que se acha presente, uma posição que permanece vazia. Ao contrário, ela pertence à existência daquele para quem falta algo e é nele ‘pre-presente’. Assim, é possível concretizar a ‘essência’, e, comisso, é possível mostrar como o que se apresenta é ao mesmo tempo encobrimento do apresentar-se” (GADAMER, 2012, p. 312).

O que fica no subsolo dessa questão é se efetivamente João Grilo traça sua trajetória de vida voltada para realizar tal desejo. Também parece chamar a atenção o fato de ele já ser “acostumado” com as mazelas sociais que tanto lhe atingem. Como ele organiza seu mundo de carências e privações é algo também que merece uma reflexão. O que a comida representa para João Grilo (verificar o fato de ele roer o pão da padaria onde ele trabalhava) é algo que parece ser muito delicado em sua relação com a vida. Evidentemente, comida é alimento que mantém o corpo firme, mas João Grilo parece dedicar à comida um poder que transcenderia o vigor físico. A comida poderia estar em seu imaginário superior a partir do qual resumiria a maior de todas as importâncias. O certo é que as mágoas de João Grilo causadas por causa de tantos impedimentos lhe renderam muita dor. Os trechos a seguir fazem marcar uma trajetória de privações de toda sorte de restrições: do copo d’água, falta de dinheiro, comida e morte.

Este estudo apresentou até aqui como a personagem João Grilo apresenta como as dificuldades e adversidades da vida podem ser epicamente enfrentadas. Os sistemas de defesa de João Grilo são apresentados como uma forma de defender a sobrevivência por meio de mecanismos de ideias e de um jogo linguístico atuantes sobre o próprio homem e também sobre o mundo. São as teias do discurso atuando sobre tudo, nada podendo escapar. A seguir há mais um episódio de como João Grilo age sobre o mundo.

Página 26:

- Chicó:

*Ih, olha como está pegando com o patrão! Faz gosto um emprego dessa qualidade.*

- João Grilo:

*Muito pelo contrário, ainda hei de me vingar do que ele e a mulher me fizeram quando estive doente. Três dias passei em cima de uma cama pra morrer e nem um copo d’água me mandaram. Mas fiz esse trabalho com gosto, somente porque é pra enganar o Padre. Não vou com aquela cara.*

Página 27:

- João Grilo:

*Nem pode querer, Chicó. Você é um miserável que não tem nada e a fraqueza dela é dinheiro e bicho. Ela não o teria deixado se você fosse rico. Nasceu pobre, enriqueceu com o negócio da padaria e agora só pensa nisso. Mas eu hei de me vingar dela e do marido de uma vez.*

Página 28:

- João Grilo:

*Ó homem sem vergonha! Você inda pergunta? Está esquecido de que ela deixou você? 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 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 vingó! (SUASSUNA, 2015, p. 26-28)*

Página 121:

- João Grilo:

*Eu não adivinhei coisa nenhuma, a bexiga estava preparada para a Mulher do Padeiro, quando ela viesse reclamar o preço do gato. Eu ia ver se convencia o marido dela a dar-lhe uma facada, pra experimentar a gaita e me vingar do que ela me fez. Severino meteu-se no meio porque quis e de enxerido que era. (SUASSUNA, 2015, p. 121)*

A expressividade do indivíduo, ou seja, sua capacidade de impressionar, dar impressão, sugere envolver duas diferentes faculdades de atividade significativa: a expressão transmitida por ele (o indivíduo) e a expressão emitida pelo indivíduo. Considerando os aspectos de linguagem, de comunicação, o indivíduo transmite intencionalmente informação falsa por meio desses dois tipos de atividades significativas, sendo que a primeira implica em fraude, e a segunda dissimulação (GOFFMAN, 2014).

E uma das marcas da expressividade de João Grilo se baseava nessa condição. Apresenta uma faculdade cortante em envolver as pessoas por meio das armadilhas da linguagem, uma engenharia linguística de efeito, uma retórica. Um discurso persuasivo, convincente, capaz de agir sobre a composição psicológica de seu interlocutor. João Grilo demonstra um certo desinteresse nas coisas, mas por trás dessa aparência estava uma *máquina* capaz de gerar sinapses intransponíveis. Frye (2013) apresenta dois tipos de retórica: a ornamental e a persuasiva. Podemos dizer que João Grilo detinha o *logos* de ambas. Isso pode ser constatado nas interações que João teve com Severino ao convencê-lo ser morto no intuito de ver Padim Padre Cícero, tendo com ele uma conversa. Logo depois a gaita seria tocada, ressuscitando-o, coisa que evidentemente não aconteceu. Da mesma forma capturou a mulher do dono da padaria em comprar um gato que descomia dinheiro, atingindo sua fraqueza existencial que era bicho e dinheiro, por exemplo. No momento do julgamento final foi que sua grande retórica foi vista em seu vasto e definitivo potencial.

A retórica, desde o início, significou duas coisas: discurso ornamental e discurso persuasivo. Essas duas coisas parecem psicologicamente opostas uma à outra, como o desejo por ornamento é essencialmente desinteressado, e o desejo de persuadir essencialmente o oposto. De fato, a retórica ornamental é inseparável da literatura, ou o que chamamos de estrutura verbal hipotética, cuja existência é autojustificada. A retórica persuasiva é literatura aplicada, ou o uso da arte literária pra reforçar o poder de argumentar. A retórica ornamental atua sobre seus ouvinte estaticamente, levando-os a admirar sua própria beleza ou engenho; a retórica persuasiva procura leva-los

cineticamente a um percurso de ação. Uma articula a emoção, a outra a manipula (FRYE, 2013, p. 392).

A linearidade do discurso costuma ser revelada mediante um jogo de deslocamentos na linha temporal (antecipação ou retorno – analepse – da parte do locutor) que se consubstancia por meio de um verdadeiro “direcionamento” de sua fala (locutor). O lugar de parte da fala de João Grilo parece ser nutrido por uma vitimização por parte daqueles que teriam condições de mudar seu estado/condição social. “Em todo caso, o que está em questão são evidentemente palavras, cujo poder significativo pode ser reconhecido e pode vir à fala (GADAMER, 2012, p. 520).

Circundando o perfil de João Grilo, o discurso proferido por ele parece engendrar tanto o seu quanto o discurso do interlocutor, controlando o dizer desde o ponto partida até o fim, destruindo todos os obstáculos que se postem à sua frente. Nada parece escapar incólume às suas investidas. Algumas situações aparentemente parecem não favorecer João Grilo, ou seja, ele sugere aparentar uma fraqueza que supostamente não lhe seja peculiar. Será que até quando é “nocauteado” o aparente “fracasso” de João Grilo nas arenas discursivas, é uma encenação?

O discurso é contextualizado. Só há discurso contextualizado. Será que João Grilo modifica o seu discurso ao longo de sua suposta encenação? Será que ele se implica/assume o papel de sujeito no/do discurso? A reflexão sobre as formas de subjetividade pela enunciação é um dos grandes eixos da análise de discurso. O discurso, como já apresentamos no percurso teórico desta dissertação, é uma inequívoca remissão (não necessariamente textual: oral ou escrito), uma referência de pessoa, tempo e espaço. João Grilo parece acionar esses três elementos ao costurar vários flagrantes de sua fala ao contexto que ora ele apresenta. Esse ponto de vista é fundamental para a discussão dos textos dialógicos.

Página: 154:

- Encourado:

*A confusão já começa. Apelo para a justiça.* (SUASSUNA, 2015, p. 154)

Página 92:

- Padeiro:

*O quê? É assim que você me trata agora? Olhe que eu boto você para fora da padaria!*

- João Grilo:

*Você não bota coisa nenhuma, porque eu já estou fora dela! Faz exatamente dez minutos que eu me considero demitido daquela porcaria! Um sujeito como eu não trabalha pra mulher que compra gato.* (SUASSUNA, 2015, p. 92)

Faz-se oportuno evocar a ideia questionadora ao perguntarmos se o discurso promulgado ou interpelado por João Grilo é regido por normas. Será que João Grilo está/é refém das correntes sociais, sempre tão normativas, taxonômicas, capazes de subjugar pelas normas

discursos específicos, institucionais? João Grilo parece ancorar seu discurso (muitas vezes em relação a outro discurso) sem justificar, de uma maneira ou de outra, seu direito de apresentar-se tal como o é. Nas palavras de Agamben (2013), a linguagem vai ter assim suas relações:

Aquilo que o condenado, em silêncio, compreende finalmente, na sua última hora, é o sentido da linguagem. Os homens, poder-se-ia dizer, vivem a sua existência de seres falantes sem entenderem o sentido da linguagem; mas para cada um deles trata-se de uma sexta hora na qual até o mais estúpido vê a razão abrir-se. Naturalmente, não se trata da compreensão de um sentido lógico, que também poderia ser lido com os olhos; trata-se de um sentido mais profundo, que não pode ser reciclado a não ser através das feridas, e que só é atribuível à linguagem enquanto punição (é por isso que o domínio da lógica é o do juízo: de fato, o juízo lógico é uma sentença, uma *condenação*). Compreender esse sentido e medir a culpa própria é um trabalho difícil: e só depois de concluído esse trabalho se pode dizer que foi feita justiça. (AGAMBEN, 2013b, p. 114)

Isso sugere que João Grilo não (des)constrói um discurso à revelia, mas aponta, sempre, uma resposta, parece desqualificar o texto (ou discurso) como uma abordagem desafiadora cujas repostas seriam notoriamente “farejadas”, endereçadas segundo uma teia de relações. “[...] próprio texto nos indica sua natureza simbólica, que ele possua uma séria de propriedades observáveis e incontestáveis, pelas quais nos induz à leitura particular que é a ‘interpretação’, como aponta Todorov (2014, p. 22).

O discurso só é considerado no âmbito interdiscursivo, ou seja, só assume um papel/sentido no interior de um universo de outros discursos através do qual deve abrir um sentido. Em que momento, em que lugar o discurso estabelece seu direito ao sentido, à existência, de justificar o que talvez seja injustificável? De onde procede o discurso? De onde vem a fala/o discurso de João Grilo?

Para Maingueneau (2013, p. 44), a literatura não é apartada do mundo. Segundo o autor, não há uma separação em que “de um lado, um universo de coisas e atividades mudas e, de outro, representações literárias dele apartadas que sejam uma imagem sua”.

O crítico canadense Northrop Frye também pontua que a “realidade” é inspiração da criação literária. Para ele dificilmente se pode encontrar uma natureza, um princípio crítico mais elementar do que o fato de que os acontecimentos, os eventos de uma ficção literária não sejam ancorados na realidade, mas hipotéticos. Por alguma razão, segundo Frye (2013), jamais foi consistentemente compreendido que a criatividade, as ideias da literatura não são proposições reais, mas fórmulas verbais que imitam proposições reais. Vejamos agora o pensamento do francês Maingueneau ao dizer que,

[...] a literatura constitui uma atividade; ela não apenas mantém um discurso sobre o mundo, como produz sua própria presença nesse mundo. Em vez de relacionar as obras com instâncias bastante afastadas da literatura (classes sociais, mentalidades, eventos históricos, psicologia individual etc.), refletir em termos de discurso nos

obriga a considerar o ambiente imediato do texto (seus ritos de escrita, seus suportes materiais, sua cena de enunciação...) (MAINGUENEAU 2013, p. 44).

O que é necessário, caso possível, para produzir enunciados como literário?

Para Maingueneau (2012), a literatura, assim como todo discurso constituinte, pode ser metaforicamente comparada a uma teia (rede) de lugares na sociedade, mas não pode se limitar, se encerrar verdadeiramente a nenhum território. O pertencimento ao campo literário não é, fundamentalmente, ausência de todo lugar, mas uma negociação entre o lugar e o não lugar, um pertencimento transitório, parasitário que se alimenta de sua inclusão impossível. “O céu não tem lugar, nem, portanto, pode mudar de lugar. As partes do céu, porém, das quais uma abraça a outra, ocupam lugar; devem, portanto, mudar, enquanto o céu circunvolve” (BERGSON, 2013, p. 137). Ao se tratar de uma criação literária, certas metáforas topográficas como as de “campo”, ou “espaço” só têm legitimidade entre aspas. “Por conseguinte, só podemos nos representar o lugar em si por metáforas”, como aponta (DERRIDA, 2015, p. 135). Avançando neste campo, temos como Todorov (2014) se posiciona.

[...] um Nietzsche ou seus descendentes contemporâneos dirão que não há sentido próprio, que tudo é metáfora – só há diferenças de grau, não de natureza. As palavras jamais capturam a essência das coisas, só as evocam indiretamente. Entretanto, se tudo é metáfora, nada o é. [...] é a recusa da especificidade, e portanto da existência, do simbolismo linguístico. A geometria da significação é reduzida, cá e lá, a uma única dimensão (TODOROV, 2014, p. 17)

[...]

Imaginemos agora que na proposição ‘os animais serão recompensados’, o termo ‘animais’ seja utilizado de forma metafórica para designar, por exemplo, os humildes de espírito. A palavra ‘animal’ evocará, por um lado, diretamente, o sentido de *animal*; por outro, indiretamente, o de *pobre de espírito*. Um único significante nos induzirá, novamente, ao conhecimento de dois significados.

O simbolismo linguístico define-se por meio desse transbordamento de significante pelo significado, portanto, estamos em presença de dois exemplos do funcionamento do simbólico da linguagem. (TODOROV, 2014, p. 36).

Em Derrida, o conceito de metáfora é revisto, pois o nome é apenas uma metáfora, o que põe em causa seu conceito tradicional, assim como o caráter filosófico da conceitualidade em geral. Para Derrida, qualquer metáfora só ganha sentido quando é relacionada quando está inserida à uma rede de signos, com os quais os textos da desconstrução trabalham permanentemente (NASCIMENTO, 2015).

A metáfora da escrita como lida por Derrida não procura configurar um todo que corresponde ao conceito fundamental de inconsciente. O recurso a um tal conceito é marcado de imediato pelo sistema de oposições metafísicas entre a consciência e a inconsciência, a superfície e a profundidade, a visibilidade e a invisibilidade, a presença e a ausência etc. (NASCIMENTO, 2015, p. 183).

Evidentemente que o espaço literário faz, em um certo sentido, parte da sociedade, mas normalmente a enunciação literária desestabiliza um lugar dotado de um dentro e de um fora: os meios literários são fendas que não cessam de se abrir na sociedade. De posse desse

deslocamento, nos perguntamos, se possível, como João Grilo assume/cria um lugar para a partir dele explorar as cisões expostas na/pela sociedade? Como João Grilo reconhece a instabilidade das entrefronteiras (paratópicas), engendrando a negociação de seu lugar como sujeito e o lugar do outro no processo discursivo? Como João Grilo articula as normas e relações de força a partir do lugar por ele ocupado e do lugar do seu interlocutor nas arenas discursivas? Ou seja, como ele lida com os elementos parasitários para (re)construir tanto o seu como o discurso do outro?

Talvez por isso que a limitada dimensão tangível, corpórea na literatura nos autorize a sobrepujar a noção de materialidade em detrimento da dimensão metafísica da liberdade criadora, sempre apta a nos abduzir, conduzindo-nos a tempos e lugares inéditos.

Foi por isso que Fernand Braudel conceituou a noção de múltiplos tempos: curta, média, longa e longínqua duração, afinal, somente na dimensão espaço temporal podemos enfim sentirmo-nos eternos, impávidos, colossais. Se não podemos domar o tempo, nem estarmos em todos os lugares ao mesmo tempo, deixemos que a literatura nos leve a todos os espaços ao mesmo tempo (BORRALHO, 2017, p. 200).

João Grilo parece não falar de apenas um lugar, mas de lugares instáveis, múltiplos, uma mobilidade mutante no que se refere ao discurso. Em cada situação, João Grilo apresenta uma identidade que parece até escapar a si mesmo. Ele sugere não se reconhecer dada sua maleabilidade com situações sempre iminentes, o que lhe exige uma desenvoltura em triunfar sobre eles; e sempre da mesma forma: usando as armadilhas famintas e invisíveis da linguagem.

É o discurso que se impõe ao enunciador? Ou é o enunciador que se impõe ao discurso? Sobre a questão da língua literária, Maingueneau (2012) registrou que foi a partir do início do século XIX, a estética dominante passou a ver no “estilo” não um registro de língua, mas a expressão de uma subjetividade absoluta. E é no continente da linguagem, na expansão irrefreável do jogo discursivo e da palavra que o *Auto da Compadecida* empossa João Grilo e sua metamorfose linguística a serviço de armar e desarmar laços.

Uma língua é um conglomerado de instrumentos que estão à disposição de todos, e a literatura convoca seu lugar com um suplemento, um “ornamento” que se soma à uma língua, que, por sua vez, está naturalmente voltada a tarefas de comunicação mais elementares. Só que a literatura como “ornamento” não exerce função desprestigiada na participação da constituição da língua, contribui, sobremaneira, para lhe conferir qualidade de língua, estatuto de língua.

Seria tautologia, mas precisamos reiterar que a literatura desenvolve um papel determinante no processo de delimitação das línguas. Para que uma língua surja em sua totalidade (amadurecimento), para que as fronteiras do espaço estabilizado sejam traçadas, é fundamental a presença (referência) a um corpus, um ambiente de uso prestigiado,

particularmente de uma literatura. A produção prestigiada dos enunciados de qualidade reclamados pela literatura confere à língua um status de qualidade; caso isso não ocorra, a produção de enunciados não passaria de elementar/ordinária comunicação verbal de fronteiras indecidíveis.

### 5.1. Linguagem, simbologia e imaginário em Suassuna

O imaginário está em tudo, por todos os lados. O *Auto da Compadecida* (re)cria uma ideia de imaginário envolvendo a linguagem do folclore nordestino e como a ambiência da obra articula o comportamento, a ideologia, a linguagem do nordeste brasileiro, legitimando um conceito próprio do que seja imaginário. A obra não quer dizer que sua ideia interna de imaginário seja apenas um conceito, mas é uma via de interpretação possível para que discutamos como o imaginário pode estar nas fronteiras do espaço físico e da cultura. Como apresenta Monique Augras (2009), em *Imaginário da magia*, “a procura que um modelo de cercado que melhor atenda àquilo que o pesquisador espera é determinada por uma série de fatores: características do campo investigado, história pessoal do pesquisador e natureza e suas inclinações e motivações – conscientes ou não” (AUGRAS, 2009, p. 208). Como a própria pesquisadora aponta acerca do conceito de “imaginário”, é algo só existente na imaginação, na órbita imaginária, ilusória e fantástica (AUGRAS, 2009).

Esta dissertação não se aporta nos estudos psicanalíticos, mas como forma de contextualizar o objeto literário, apresentamos Machado de Assis (2003), no conto *O espelho* coloca no texto literário o jogo ficcional subjacente à constituição do sujeito à semelhança de Lacan (1995) em conferência intitulada “O Estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanálise”. Já o conto *O espelho* tem por subtítulo “Esboço de uma nova teoria da alma” seu cunho filosófico anunciando assim proposição de uma nova elaboração, de ordem metafísica, sobre a alma humana. O enredo tem seu início na descrição de um ambiente de debate entre quatro ou cinco senhores que investigam sobre questões transcendentais. Dentre eles, o acento é dado a Jacobina, personagem que se mostra apático e alheio à conversa inicialmente. Este, que no primeiro momento se abstém, quando interpelado resolve discorrer sobre a alma humana. Afirma que uma pessoa possui **duas almas**, “uma que olha de dentro pra fora, outra que olha de fora pra dentro”. Para constatação de sua teoria, o personagem pede licença para expor um caso ocorrido na juventude. Conta que quando foi nomeado alferes da Guarda Nacional notou que o fato desencadeou reações imprevistas na família e demais conhecidos. Uma tia, que o convidou para passar em sua casa temporada o cobriu de inúmeras regalias, dentre elas um presente que o marcou profundamente: **um espelho**, proveniente da família real portuguesa. Este acontecimento mudou a vida do personagem.

Sublinhamos os dois elementos que não só percorrem o texto de Machado, mas garantem a proximidade devida com o de Lacan porque a mudança promovida pela chegada do espelho na vida do protagonista lega o surgimento de uma duplicidade que não só acirra os conflitos internos como desloca o lugar do narrador-personagem na obra. Esse objeto, aparentemente inofensivo, que ao mesmo tempo traz em seu bojo a possibilidade de oferecer uma imagem integral de si mesmo, apresenta no conto uma faceta diversa, devolve a Jacobina à imagem de outrem.

Esse percurso é uma tentativa nossa em contextualizarmos algumas ponderações sobre o imaginário, que em o *Auto da Compadecida*, Suassuna parece não ser abduzido para o campo da irrealidade ao tentar representar a cotidianidade das personagens na obra, pois o que ele caracterizou, ou tentou possuir uma sociedade imaginada, verdadeiramente, parece ter sido a própria sociedade que o possuiu. A personagem João Grilo, apesar de unitária, parece ser a somatização de tantos outros “Joãos Grilos”, representando uma minoria, mas constituído de faculdades físicas que conotam fraqueza, desprestígio, mas com uma linguagem, cujos atributos não tinham a imagem, o imaginário físico do próprio João Grilo.

Enfileirando esse posicionamento, Maingueneau (2012), diz que a comunidade linguística se institui a partir dos ritos de linguagem de uma minoria. Assim, só passa a haver *língua* quando a massa falante passa a ser acompanhada por uma comunidade de ausentes. Com o suporte de um *corpus* literário, a língua se preserva baseada em enunciados de qualidade que de certa forma lhe escapam. O que permite, paradoxalmente, a existência de uma *língua* é, conseqüentemente, um uso restrito, cujo pertencimento à língua é problemático e de que os linguistas, com toda razão desconfiam. A relação essencial entre a definição da face/identidade de uma língua e a existência de uma literatura no sentido lato, de um *corpus* de enunciados estabilizados, esteticamente, valorizados e reconhecidos como fundadores de uma dada sociedade. Os escritores não vêm depois de um imaginário da língua apoiada na existência de um corpus de obras; os escritores participam da definição de uma língua. Acrescentando mais um posicionando sobre a língua e outras relações, cabe apresentar que:

A distinção entre *língua* e *discurso* desvenda-se facilmente para qualquer um que reflita sobre a natureza da linguagem. A língua existe em abstração, tendo como elementos de partida um léxico e regras de gramática, e como produto final, as *frases*. O discurso é uma manifestação concreta da língua e se produz necessariamente num contexto particular, em que entram em conta não somente os elementos linguísticos, mas também as circunstâncias de sua produção: interlocutores, tempo e lugar, relações existentes entre esses elementos extralinguísticos. Não se trata mais de frases, e sim de frases enunciadas ou, mais resumidamente, de enunciados. Um (pequeno) passo a mais consiste em supor que a significação – dando a esse termo sua acepção mais ampla – surge do mesmo modo na língua e no discurso, nas frases e nos enunciados, mas que neles toma formas claramente diferentes – a tal ponto diferentes que merecem nomes distintos (TODOROV, 2014, p. 11).



Entretanto, a linguística moderna promulgou certos atentados ao estatuto dos códigos especificamente literários. A noção de discurso especializado, específico da literatura (o estilo “nobre”, “elevado”) postulado eminentemente literário, constituem um problema, pois a instância autoral, nessa perspectiva, foi descentralizada. No início do século XX, alguns autores rejeitaram a ideia de uma “língua literária” ao levarem ao extremo os pressupostos; cada escritor define soberanamente por meio do *seu* estilo o que há de literário numa língua, como registra Maingueneau (2012).

Naturalmente, é da essência da literatura declinar os fatos que a tornaram possível, definir o *corpus* e panteões; afinal, não há musas sem museu. De qualquer forma, as obras emergem em algum lugar, mas devemos considerar sua pretensão constitutiva de não se enclausurar em um território (paratoria). Nesse percurso, o *Auto da Compadecida* se ajusta adequadamente a um conjunto de relações que se camuflam eficientemente à intertextualidade não de um local apenas, mas de lugares.

A história literária tradicional manteve-se menos interessada pelo campo literário em detrimento dos detalhes bibliográficos e da expressão das mentalidades coletivas nas obras, mas, inexoravelmente, nunca negligenciou totalmente as contribuições institucionais daquilo que lhe conferia a coroa de literatura. Por outro lado, o interesse pelos suportes materiais da enunciação é recente.

Para tornarmos pensável o surgimento de uma obra, assim como seu entrelaçamento com o mundo no qual emerge, é impensável não relacionar a obra com suas redes de relações, os modos de transmissão. Quando falamos em transmissão do texto literário, não a relacionamos como produção antes daquela (a transmissão); a maneira como o texto se institui materialmente é parte integrante de seu sentido. Ou seja, o papel das ideias na história é uma forma de uma ideia se tornar força material.

A escrita de uma obra literária é um momento destacável. Seria clichê e de imaginação restrita dizer que uma obra não se limita a representar um real exterior a ela, mas indubitavelmente define igualmente um arcabouço de atividades que é parte integrante do universo de sentido que ela simultaneamente pressupõe e intenciona impor. A obra põe o artista em uma imposição que lhe projeta para fora do mundo; essa exterioridade, esse mundo – do lado de fora – é domado pela obra, que exige silêncio a esse mundo exterior. Por outro lado, a obra é uma ambivalência. É ela, a obra, que decide a obra de encerrar ou abrir. É a obra em curso que estabelece os limites de início, de interrupção, de retomada e de parada ao renunciar à sua origem, esconjurando-a mediante prestígios fáceis, ou a reverter para uma reaproximação de si mesma, renunciando à sua plena realização final (Blanchot, 2011). Por isso,

Todo escritor, todo artista conhece o momento em que é rejeitado e como que excluído pela obra em curso. Ela mentem-no à margem, está fechado o círculo em que ele não tem mais acesso a si mesmo, onde ele, entretanto, está encerrado, porque a obra, inacabada, não o solta. As forças não lhe faltam, não se trata de um momento de esterilidade ou de fadiga, ou então a fadiga nada é mais do que a forma assumida da exclusão. (BLANCHOT, 2011, p. 50)

O agigantamento da obra chega a tamanha proporção que ela expelle aquele que tenta escrever sobre ela, aquele que pensa ser maior do que a criatura. O criador é relegado a um afastamento, um distanciamento, a um espaço de imobilidade sem emoções, fria, da qual não consegue mais desvencilhar-se; é quase uma expurgação por completo, um lugar, uma reserva no interior do espaço, “sem ar nem luz, onde uma parte de si mesmo e, ainda mais, a sua verdade, sua verdade solitária, sufocam numa separação incompreensível (BLANCHOT, 2011, p. 50).

O gênero é trazido à baila por uma rede de circunstâncias específicas e com protagonistas qualificados, pois trata-se (o gênero) de uma atividade social de um tipo particular. Inquestionavelmente, as circunstâncias (condições) são inegavelmente mais complexas que as de um ato de fala ordinário/elementar, e por outra face, estão intrinsecamente ligadas a lugares e práticas sociais.

Nos estudos literários, os parâmetros empregados habitualmente na definição de gênero são bastante heterogêneos, como mostra os rótulos que circulam: diálogo, romance de aprendizagem, soneto, comédia de intriga... Alguns românticos defenderiam a ideia de que haveria gêneros supremos (o lírico, o épico, o dramático), que se especificariam a si próprios de maneira arborescente em subgêneros. O épico, por exemplo seria analisado em epopeia, romance, conto..., o romance em romance de aventuras, de amor etc. Atualmente, faz-se uma salutar distinção mediante a cuidadosa separação entre os gêneros, que são historicamente definidos, e os ‘modos’ ou ‘regimes enunciativos’. Enquanto estes últimos atravessam as épocas e as culturas, aqueles são definidos com o auxílio de critérios sócio-históricos (a ode grega, a tragédia clássica francesa, a canção de gesta medieval...), algo que Genette resume da seguinte maneira: ‘não existem arquigêneros que escapem totalmente à historicidade ao mesmo tempo que conservam uma definição genérica. Existem modos, como a narrativa; existem gêneros, como o romance. Para ser uma narrativa, uma obra deve possuir as propriedades constitutivas de toda narrativa. O escritor, ainda que não possa modificar as regras constitutivas da narrativa, sempre poder dar uma dada inflexão às regras do romance picaresco ou policial. (MAINGUENEAU , 2012, p. 231)

A partir da Antiguidade, as ponderações sobre o gênero têm tido uma face heterogênea, nutrindo-se de duas tradições que, além disso reclamam a mesma filiação aristotélica: nomeadamente a da poética e a da retórica. Com a diminuição força da retórica, a literatura reivindica seus gêneros e subgêneros, passando, assim, ao primeiro plano. A recente extensão do entendimento de gênero ao conglomerado das atividades verbais não é inconsequente; por outro lado, a análise do discurso, no decorrer de uma longa história, usa uma categoria que foi ficando desgastada/saturada de sentidos. Entretanto, por outro lado,

atualmente a literatura vê-se analisada por meio de uma categoria pensada pela análise de discurso. Categoria cujo nome lhe é familiar, mas verdadeiramente não é a sua.

Esta dissertação, apesar de registrar certos contextos teóricos filiados aos estudos da linguagem e seus inúmeros fenômenos, não se funda proeminentemente nestes estudos científicos como forma de se ancorar, mas apresentamos um feixe de teorias, a saber:

- a) As teorias da enunciação atribuem um papel essencial à reflexividade da atividade discursiva, ao ato de enunciação (coordenadas pessoais, espaciais e temporais);
- b) A semântica profundamente marcada pelas correntes da pragmática (acentua o papel do contexto no processo interpretativo);
- c) Por fim, o surgimento das disciplinas que têm por objeto o “discurso”, particularmente a análise de discurso e a análises da conversação.

Agora temos aporte para apresentar duas “correntes” sobre as atividades discursivas: a “situação de comunicação” e a “cena de enunciação”. É natural como em todo enunciado, que a obra literária implica uma situação de comunicação. Afirmar como João Grilo se inscreve nas situações comunicativas, as circunstâncias que inspiram a encenação linguística de João Grilo é uma inquietação dentro do *Auto da Compadecida*. Supostamente pode ser uma tentativa, uma adivinhação, uma vez que as obras devem ser pensadas não em sua gênese, mas como dispositivos de comunicação, pois situação de enunciação não pode ficar soterrada à questões limitadas.

Já a cena de enunciação considera esse processo “do interior” mediante a situação que a fala pretende definir, o quadro, a cena que ela mostra (no sentido pragmático no próprio movimento em que a história se desenrola. Assim, um texto é verdadeiramente o rastro de um discurso em que a fala é atuação. Vejamos como se deu a atuação de João em outro momento do julgamento:

Página 168:

- João Grilo:

*Os cinco últimos lugares do purgatório estão desocupados?*

- Manuel:

*Estão.*

- João Grilo:

*Pegue esses cinco camaradas e bote lá!*

Página: 169

- Manuel:

*Podem ir, vocês cinco.*

Os cinco se despedem comovidamente de João Grilo.

- Manuel:

*E agora nós, João Grilo. Por que sugeriu o negócio pra os outros e ficou de fora?*

Página: 170

- João Grilo:  
*Porque, modéstia à parte, acho que meu caso é de salvação direta.*
- A Compadecida:  
*João foi um podre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa. Não o condene, deixe João ir para o purgatório.*

Página: 171

- João Grilo:  
*Para o purgatório? Não, não faça isso assim não. [Chamando a Compadecida à parte.]  
Não repare eu dizer isso mas é que o Diabo é muito negociante e com esse povo a gente pede mais, para impressionar. A senhora pede o céu, porque aí o acordo fica mais fácil a respeito do purgatório.*
- A Compadecida:  
*Deixe comigo.  
[A Manuel.]  
Peço-lhe então, muito simplesmente, que não condene João.*
- Manuel:  
*O caso é duro. Compreendo as circunstâncias em que João viveu, mas isso também tem um limite. Afinal de contas, o mandamento existe e foi transgredido. Acho que não posso salvá-lo.*
- A Compadecida:  
*Dê-lhe então outra oportunidade.*
- Manuel:  
*Como?*

Página: 172

- A Compadecida:  
*Deixe João voltar.*

Página: 175

- João Grilo:  
*Quer dizer que posso voltar?*
- Manuel:  
*Pode, João, vá com Deus!*
- João Grilo:  
*Com Deus e com Nossa Senhora, que foi quem me valeu!  
[Ajoelhando-se diante de Nossa Senhora e beijando-lhe a mão.]  
Até à vista, grande advogada. Não me deixe de mão não, estou decidido a tomar jeito, mas a senhora sabe que a carne é fraca.*
- A Compadecida:  
*Até à vista, João.*
- João Grilo:  
*beijando a mão do Cristo  
Muito obrigado, Senhor. Até à vista.*
- Manuel:  
*Até à vista, João. (SUASSUNA, 2015, p. 168-175)*

Essa grande arena instalada no julgamento cria a oportunidade de apresentarmos mais uma ideia de Frye quando ele diz que:

Se tivermos corretos em nossa sugestão de que o romance, a tragédia, a ironia e a comédia são todos episódios em um mito de busca total, podemos ver como é que a comédia pode conter uma tragédia em potencial dentro de si. No mito, o herói é um deus e, por isso, não morre, mas morre e renasce. O padrão ritualístico por detrás da catarse da comédia é a ressurreição que se segue à morte, a epifania ou manifestação do herói renascido (FRYE, 2013, p. 359).

O modo como João articula que o Padre João, o Bispo, o padeiro e sua mulher e Severino deveriam ir para o purgatório é algo que revela a persuasão/argumentação de João Grilo é bem estabelecida. Depois disso, João diz que seu caso era de salvação direta, cuja ideia foi fortemente defendida pela Compadecida ao levantar argumentos em defesa de João Grilo ao dizer que João também tinha sido pobre como “nós”, referindo-se a Manuel e si mesma.

O purgatório nos faz apresentar a ideia de que a visão arquetípica da literatura apresenta-nos a literatura como uma forma total, e também as experiências literárias, como uma parte do *continuum* da vida, por meio da qual uma das atribuições do poeta é visualizar as metas do trabalho e da condição humanos. Dessa forma, segundo Frye, a literatura reveste-se de um instrumento ético, e ultrapassamos a necessidade de ultrapassarmos a ideia de termos de escolher (dilema) de *Ou Isso, ou Aquilo*, de Kierkegaard, entre a idolatria estética e a liberdade ética, ausente da pulsão tentadora de pretermos as artes nesse processo Frye (2013).

Ainda nas palavras de Frye, ele diz que:

Nos últimos momentos de Dante e Shakespeare, por exemplo, em *A Tempestade* ou no clímax do *Purgatório*, temos uma sensação de significância convergente, a sensação de que aqui estamos próximos de ver sobre o que toda a nossa experiência literária tem sido, a sensação de que chegamos ao centro imóvel da ordem das palavras. A crítica como conhecimento, a crítica que é compelida a prosseguir falando sobre o assunto, reconhece o fato de que *há* um centro da ordem das palavras (FRYE, 2013, p. 243).

O fato de os três (João Grilo, Manuel e a Compadecida) terem enfrentado os problemas da seca em uma terra pobre já seriam argumentos suficientemente inequívocos para salvar a vida de João. Agora, faz-se oportuno apresentarmos o seguinte posicionamento:

O potencial da língua deve servir ao pensamento. Isto significa que, junto à palavra, um conceito chega a ser delimitado por intermédio da análise de seus significados. A análise conceitual distingue, portanto, diversos significados que se encontram todos vivos na língua, mas que só conquistam respectivamente no contexto de fala a sua determinação restrita. Foi isso que a doutrina da definição implícita em todo caso observou. Por fim, no enunciado, um significado tema cada vez de maneira impositiva o primeiro posto em contraposição aos outros, e outros significados concomitantes não continuam desempenho mais do que um papel no máximo secundário. É este o aspecto do uso pensante de termos (GADAMER, 2012, p. 517).

A Compadecida ao versar acerca das “dificuldades” comungadas pelos três criou um elo levando-os a uma situação de “igualdade” entre os três ao dizer que “João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa. Não o condene” (SUASSUNA, 2015, p. 170).

Há um momento na obra em que Chicó refere-se ao testamento do cachorro e pergunta a João Grilo se ele tinha tirado a bexiga do cachorro antes do enterro, já que a da mulher do padeiro tinha fraqueza por bicho – e estando com seu cachorro morto-, João planejou “vender a ela, pra tomar o lugar do cachorro, um gato maravilhoso, que descome dinheiro”

(SUSASUNA, 2015, p. 78). O ponto mais curioso deste diálogo é quando João Grilo responde a Chicó dizendo que “eu estava precisando dela pra um negócio que estou planejando e a necessidade desculpa tudo”. Vejamos que João não usou o termo “justifica” tudo, mas sim “a necessidade desculpa tudo”. Como diz o próprio João em uma das querelas entre ele e o padeiro: [...] Ladrão é você, ladrão de farinha. Eu o que faço é me defender como posso (SUASSUNA, 2015, p. 93)

O desejo de João Grilo em ficar rico era algo que parecia dominar sua trajetória de vida. Ele queria “entrar no testamento do cachorro” de qualquer forma (SUASSUNA, 2015, p. 78), algo que é também repetido mais à frente, no momento em que Chicó se lamenta instantes antes à morte de João Grilo que, antes de sucumbir à vida, diz a seu amigo que “nisso tudo eu só lamento é perder o testamento do cachorro”. O argumento de João Grilo foi dizer que uma “pessoa cuja fraqueza é dinheiro e bicho, não vejo nada melhor do que um bicho que descome dinheiro”. (SUASSUNA, 2015, p. 79). Para uma pessoa com o perfil da mulher do padeiro, era algo fácil de se conseguir. Tudo isso era uma artimanha de João Grilo na tentativa de obter dinheiro por meio de uma falácia. Ficar rico era seu objetivo. Não se sabe a verdadeira razão.

O vidro idealmente transparente pode mostrar um mundo, mas a reflexividade fundamental da enunciação não faz com que o texto mostre “esse” mundo com inequívoca transparência e fidedignidade. O texto só faz isso interrompendo tacitamente a cena de enunciação. Já a enunciação não pode ser totalmente representada mesmo por meio de tentativas em tornar tanto o enunciado e a enunciação espelhos (reflexos) um do outro. A obra literária tem não a gerência, mas também a incumbência em “construir” um mundo e sua relação com o enunciado que o apresenta. A obra oscila entre o surgimento e o desaparecimento suas próprias condições de possibilidades. Desvelar essa duplicidade não é mostrar alguma coisa fora do comum, mas identificar a mancha cega que torna possível a obra.

Geralmente, não dedicamos atenção ao que é mostrado implicitamente por meio de uma enunciação. Um ato de comunicação, uma afirmação, uma promessa, uma ordem...; as regras do discurso dotadas de sentido podem ser suficientes. Ao surgir uma tensão, quando a moldura apresenta uma fissura, irrompendo no quadro, essa “interpretação” surge como uma insurreição, algo “profano” capaz de atormentar as relações de sentido. Talvez essa situação do dizer sobre o dizer, se molde quando diz:

‘Sou modesto’, abre-se uma discordância entre o enunciado e o ato de enunciação: o fato de se dizer modesto não constitui um ato de modéstia, manifestando-se então um paradoxo pragmático, isto é, uma proposição que é contraditada por aquilo que sua enunciação mostra. Esse tipo de paradoxo pode resultar de incompatibilidade muito diversas entre o enunciado e as condições (materiais, psicológicas, sociológicas)

vinculadas à sua enunciação. Tal seria o caso, por exemplo, de uma obra cujo enunciado recusasse a validade da literatura (MENGUENEAU, 2012, p. 292).

Pelo fato de haver uma grande teia de fatores considerados para se estabelecer uma contradição manifesta entre o enunciado e seu quadro enunciativo, é difícil estabelecer uma tipologia desses fenômenos. Qualquer elemento mostrado (do quadro enunciativo) pela enunciação da obra pode estabelecer/entrar em conflito, uma arena de forças e disputas: o fato de se tratar de uma enunciação verbal, de um enunciado literário advindo de um determinado gênero ou de um certo posicionamento, de uma enunciação registrada num certo momento e num certo lugar etc. É exatamente isso que ocorre quando:

Há mais esforço de interpretar as interpretações do que de interpretar as coisas, e há mais livros sobre os livros do que sobre outro assunto: só fazemos nos entreglosar. Tudo está cheio de comentários; de autores, há grande carência. O principal e o mais glorioso saber de nossos séculos não é saber ouvir os sábios? Não é esta a finalidade comum e derradeira de todos os estudos? Nossas opiniões enxertam-se umas nas outras. A primeira serve de tronco pra a segunda, a segunda para a terceira. Escalamos assim de um nível para outro. E ocorre que aquele que subiu mais alto muitas vezes tem mais honra do que o mérito; pois só subiu um mínimo nos ombros do penúltimo (MAINGUENEAU, 2012, p. 292).

No processo dialógico, a significação não é prioridade de um sentimento pessoal psicológico, ou algo mental, caso isso fosse verdade, a comunicação seria impedida, uma vez que o ato de significar levaria cada um a entender o que bem entendesse. Por isso, falar em linguagem é considerar o sujeito e sua participação social. Sendo assim, o significado é construído a partir do envolvimento do saber, do conhecimento sobre o objeto ao qual alguém se refere. Essa troca de significados nasce das posições e relações sociais com o outro através da linguagem. “Todo lamento é sempre lamento pela linguagem, assim como todo louvor é, antes de mais nada, louvor do nome. Esses são os extremos que definem o âmbito e a vigência da linguagem humana, o seu referir-se às coisas. Onde a natureza se sente traída pelo significado” (AGAMBEN, 2013c, p. 55).

Discutir acerca dos aspectos da comunicação aponta para a necessidade de se explicitarem considerações preliminares sobre as concepções de língua e sujeito.

A corrente interacionista não deixa de revelar afinidades com a concepção de linguagem sustentada pelo dialogismo bakhtiniano, segundo o qual, o discurso possui um caráter fundamentalmente interacional. Para o processo de constituição do sujeito há intervenção fundamental de dois fatores: o outro (social) e a língua(gem). Nessa concepção, fica marcada a existência de uma relação de interdependência entre sujeito, sociedade e língua(gem), uma vez que o sujeito se constitui na relação com o “outro” e que essa relação é construída/mediada essencialmente pela língua(gem). Assim, segundo Almeida:

[...] *malhas de trocas* se realizam em diferentes sentidos. Desde o começo, através do olhar, dos sons, dos contatos físicos, ela é levada a interagir, em um processo de complexidade crescente, que se inicia sobretudo por negociações em torno de fenômenos de natureza sensorial, como alimentação, conforto, higiene, saúde, afeto etc. Nessas condições a língua vai se delinear para a criança como sendo o próprio *lugar das trocas*, que ela vai aprender a mobilizar ao/para interagir. À medida que se desenvolve, suas relações com seu grupo tendem a ser cada vez mais semiotizadas. (PAULIUKONIS, 2003, p. 73)

A língua faz parte de um patrimônio comum a todo grupo que ultrapassa *o social* e com o qual mantém uma relação constante e estreita. Para (PAULIUKONIS, 2003, p. 73) é esse patrimônio social que possibilita “[...] que o sujeito reconheça o contexto em que se desenrolam as trocas, a maneira de se posicionar diante do outro e de conduzir as atividades de linguagem”. Entretanto, se é inquestionável o fato de que as posições sociais tendem a adquirir *estabilidade* em virtude da ocorrência de comportamentos que as confirmam no decorrer do tempo, é verdade também que esses mesmos comportamentos têm força de modificá-las visto que a cada interação as posições são *renegociadas*. Com efeito, cada interação acontece no sentido de confirmar, modificar ou refutar uma posição já estabelecida. Delineia-se assim um movimento dialético que se coaduna com a evolução tanto das posições e da *prática social* quanto da *língua* em particular, a partir de uma tensão existente entre o social e o individual, entre o *padrão* e o *desvio*.

Tais forças opositivas são herdeiras da multiplicidade de sentidos linguísticos oriundos das práticas sociais. Por isso, fazer uma ressonância da língua é, antes de tudo, lançar-se à observação do funcionamento da língua(gem) em seus inúmeros aspectos dialógicos, fazendo-se necessário, para tanto, lançar-se ao entendimento da força dinâmica e criativa da língua. Dinamizá-la para os usuários dela, dentro e fora da espacialidade escolar significa não somente tentar mapear sua estrutura dorsal, mas também posicioná-la como as artérias da sociedade, de seus símbolos e de suas representações.

De fato, mesmo o enunciado mais literal evoca inevitavelmente um grupo de outros sentidos. Aristóteles sabia disso e escrevia nos *Tópicos*:

Todas as vezes que enunciamos uma asserção qualquer, em certo sentido, uma multiplicidade, dado que cada asserção implica várias consequências. Por exemplo, quando dizemos que um sujeito é um homem, dizemos também que ele é um animal, que ele é animado, que ele é bípede, e que ele é passível de razão e de ciência.

Em nossos dias, William Empson nos ensinou a ver que as palavras são ‘complexas’, e a linguística enfatizou o fenômeno da pressuposição, sentido linguístico carregado implicitamente por cada frase. O discurso literal não é aquele em que todo o sentido segundo estaria ausente, mas aquele em que os sentidos segundos estão inteiramente submetidos ao sentido direto. Toda palavra é complexa, e toda frase é carregada de pressuposições, mas não entendemos essa complexidade a menos que, de um modo ou outro, se chame nossa atenção sobre ela. É esta a ação do chiste (TODOROV, 2014, p. 61)

Ainda sobre os estudos sobre o sentido, “um texto ou um discurso se tornam simbólicos a partir do momento em que, por um trabalho de interpretação, descobrimos neles



um sentido indireto” (TODOROV, 2014, p. 22). Expandindo a ideia sobre o sentido, podemos também dizer que:

Mas os sentidos não são entidades incorpóreas; eles estão materializados em enunciados, em textos, segundo regras que associam e inter-relacionam unidades, procedimentos de apropriação da informação e estratégias de adequação interlocutiva, entre outros fatores. Daí por que o sentido é um fenômeno discursivo. (PAULIUKONIS, 2003, p. 26)

A experiência de mundo que envolve os homens na vida em sociedade constitui uma cadeia de atos e fatos que só na pele de nossos discursos ganha sentido. Assim, o indivíduo vai sendo construído pela História, herdeiro sem escolha de crença, conhecimentos e costumes comuns aos membros do grupo, classe, comunidade etc.

Além disso, o homem traz em si, sob a forma de expressões fixas, ditados e textos decorados, uma herança que impregna sua fala e contribui para a arquitetura de sua personalidade. Com efeito, outras falas, palavras e ideias de outros indivíduos entram no texto através da voz daquele que o escreve ou diz.

Neste momento, o texto humorístico e seus tentáculos linguísticos oportunizam-se como uma nova possibilidade de uso, tendo a estrutura ideológica papel relevante quanto ao afastamento ou aceitação das novas formas linguísticas. Nas palavras de Gadamer:

A língua não foi criada para a filosofia. Assim, a filosofia precisa tomar palavras da língua na qual vivemos e carregar essas palavras com um sentido conceitual próprio. Trata-se aí com frequência de palavras artificiais, que decaem cada vez mais em meio a uma cultura escolástica em expansão, transformando-se em símbolos esquemáticos, por trás dos quais não há mais qualquer intuição linguística viva. Isto corresponde à inclinação para a decadência do ser-aí humano, que Heidegger descreveu em *Ser e tempo*. O impessoal se serve das fórmulas, dos conceitos normativos, dos conceitos escolares e das convenções, sem pensar de maneira originária (GADAMER, 2012, p. 515)

O sujeito se expressa sempre segundo esse perfil, uma espécie de *forma linguística*, que inclui não só o que sabe, mas também as formas de linguagem que materializam seu conhecimento. Contudo, essa identidade é variável segundo os muitos papéis que o sujeito desempenha na vida.

Esses são alguns exemplos de como a memória textual atua no tecido dos discursos, ligando os contextos históricos e impregnando de sentido os textos que se produzem. Os textos são acontecimentos alojados no curso da história e, necessariamente, processados na memória de todos os que se comunicam por meio deles. Por isso, eles incorporam outros textos, como vozes latentes ou explícitas, e “com a finalidade de não confundir o sentido de um discurso com o a verdade das coisas, será preciso dedicar-se a encontrar o sentido baseando-se unicamente no uso da língua”, como aponta (TODOROV, 2014, p. 164).

O discurso transposto ou simplesmente trazido à tona da memória não significa sozinho, mas tem um intertexto, isto é, na companhia de um outro discurso com que divide a responsabilidade do sentido. Essa combinação de vozes ou falas, tecnicamente conhecida como intertextualidade, é propriedade praticamente de qualquer texto. Ela está presente no uso de frases feitas e dos provérbios, nas citações, nas alusões, nas referências.

É tendo como referência a ideologia que Pêcheux introduz o sujeito enquanto efeito ideológico elementar. É enquanto sujeito que qualquer pessoa é “interpelada” a ocupar um lugar determinado no sistema de produção. A ideologia não existe senão por e para os sujeitos”; e ele ainda diz que não existe prática senão sob uma ideologia. Em outras palavras, todo sujeito humano, isto é, social, só pode ser agente de uma prática social enquanto sujeito. Como todas as evidências, inclusive aquela segundo a qual uma palavra ‘designa uma coisa’ ou ‘possuía uma significação’, ou seja, incluindo a evidência da transparência da linguagem, esta evidência de que eu e você somos sujeitos – e que este fato não constitui nenhum problema – é um efeito ideológico, o efeito ideológico elementar. (GABET, 1997, p. 30)

Ou seja, permite-se dizer que tal efeito não é a consequência de alguma coisa. “Nada se torna um sujeito, mas aquele que é chamado é sempre já-sujeito” (GABET, 1997, p. 30). A modalidade particular do funcionamento da instância ideológica quanto à reprodução das relações de produção consiste no que se convencionou chamar interpelação, ou o assujeitamento do sujeito como sujeito ideológico, de tal modo que cada um seja *conduzido*, sem dar conta, e tendo a impressão de estar exercendo sua livre vontade, a *ocupar o seu lugar* em uma ou outra das duas classes sociais antagonistas do modo e produção.

Falar-se-á de formação ideológica para caracterizar um elemento suscetível de intervir como uma forma em confronto com outras forças na conjuntura ideológica característica de uma formação social em dado momento; assim, cada arquitetura ideológica forma um conjunto intrínseco de atitudes e de simbolizações que não são nem individuais, mas se relacionam à posições de classes e o poder peculiar a cada uma delas.

“A ideologia não tem exterior”, (GABET, 1997, p. 33). Para ele, inapelavelmente, há diferentes ideologias, diferentes posições ideológicas. Essas diferentes ideologias ou posições ideológicas são antagônicas (não em contradição). Assim, uma ideologia tem um “exterior”, mas este exterior é de outras ideologias. Althusser considera que toda teoria é ideológica, toda teoria é provisória. Em outras palavras, o sujeito para Althusser é o sujeito da ideologia e não há outro sujeito senão este da ideologia.

Segundo Pêcheux:

[...] é impossível *identificar* ideologia e discurso, mas que se deve conceber o discursivo como um dos aspectos materiais do que chama-se de *materialidade ideológica*. Dito de outro modo, a *espécie* discursiva pertence, nessa medida, ao gênero ideológico, o que é o mesmo que dizer que as formações ideológicas ‘comportam necessariamente, um de seus componentes, uma ou várias *formações discursivas* interligadas que determinam o que pode e deve ser dito (articulado sob a

forma de um sermão, uma harena, um panfleto, uma exposição, um programa etc.) a partir de uma posição dada numa conjuntura, isto é, numa certa relação de lugares no interior de um aparelho ideológico, e inscrita numa relação de classes. (PÊCHEUX, 1988, p. 99)

Dir-se-á, então, que toda formação discursiva deriva de *condições de produção* específicas, identificáveis a partir do que se acabou de designar.

[...] problemas ideológicos têm sido incorretamente identificados com manifestações da consciência, do psiquismo do sujeito, sem considerar que a própria consciência só se realiza por meio da materialização em signos. Isso tem trazido grande prejuízo para o estudo da língua “[...] como realidade material específica da criação ideológica.” (PEREIRA, 2000 p. 64)

Suas considerações acerca da ideologia, deslocam-na das esferas da consciência para o cenário da inconsciência. Uma questão nos toma sobre a (in)consciência é emprestada a partir dos reflexões de Descartes ao construir a indagação de “como é que a consciência se transforma em autoconsciência ou como é que a consciência se torna consciente de que ela é consciência de si?” (GADAMER, 2012, p. 47). O autor também assegura que a criação ideológica é resultado de aspectos materiais e sociais dos signos. Lembrando ainda que os signos aportam-se entre indivíduos socialmente organizados, e são gerados em sistemas de comunicação sistematizados. Assim, Pereira assevera:

Ainda mencionando seu posicionamento sobre ideologia, Bakhtin complementa:

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia*. Um corpo físico vale por si próprio: não significa nada e coincide inteiramente com sua própria natureza. Neste caso, não se trata de ideologia. (BAKHTIN, 2004, p. 31)

O dialogismo bakhtiniano assegura que é no seio social que se constitui a base das significações, pois, o processo da interação social entre os indivíduos é responsável pela arquitetura da ideologia. Desta forma, para o autor, dissociar signo de ideologia é tarefa inelutável uma vez que a ideologia se sedimenta na vida social por ser a grande encarregada de criar signos, sendo eles, - os signos-, símbolos ideológicos por excelência por serem representantes em potencial da engenharia ideológica. Em *Crítica da crítica*, encontramos que a “literatura é um meio de posicionar-se com relação aos valores da sociedade”, como registra Todorov (2015, p. 194). O autor vai muito além ao dizer que “a literatura é arte, mas ela é também outra coisa através da qual ela se assemelha não com a música ou a dança, mas com o discurso da história, da política ou da filosofia. Ela engaja sentimento e representação, ela é maneira de pronunciar-se sobre o mundo e sobrea condição humana” Todorov (2015, p. 194).

Northrop Frye, em *Anatomia da crítica*, discute as noções de símbolo e de imagem usando um poema, que, de acordo com Hamlet, mesmo falando de atuação, tem uma influência

poética convencional do Renascimento, conduz o espelho para a natureza. Frye alerta para termos cuidado ao percebermos o que isso implica. Para Northrop Frye, o poema não é ele mesmo o espelho. Ele não reproduz simplesmente uma sombra da natureza; ele faz sim com que a natureza seja refletida em sua forma continente. A partir do momento em que o crítico especializado, formal, passa a se ocupar de símbolos, portanto, as propriedades que ele isola são aquelas que apresentam uma analogia de proporção entre o poema e a natureza imitada pelo poema. Nesse sentido, poema pode ser chamado mais adequadamente, segundo Frye, de imagem Frye (2013).

E é a partir da exterioridade de um signo (como cor, som, movimento) que, segundo Bakhtin (2004), a realidade material desse signo torna-se propensa a ser estudada objetivamente, ou seja, “um signo é um fenômeno do mundo exterior” (BAKHTIN, 2004, p. 33). Entretanto, os signos só surgem na interação entre uma consciência individual e outra.

Sobre os aspectos da oralidade, Pereira comunga com as palavras de Bakhtin, assegurando que:

A palavra é o fenômeno ideológico por excelência, é um signo ideológico e, como tal, reflete o movimento das relações sociais; é na linguagem que o aspecto semiótico aparece de maneira mais clara. A palavra não se prende a uma função estética, religiosa, científica ou qualquer outra. As características da palavra – sua pureza semiótica, sua possibilidade de servir a diferentes funções ideológicas, sua possibilidade de interiorização e a obrigatoriedade de sua presença em todo ato consciente – fazem dela o principal objeto de estudo das ideologias. Por outro lado, o estudo da linguagem tem de centrar-se sobre a enunciação entendida como estrutura socioideológica. (PEREIRA, 2000, p. 65).

São inequívocas as considerações que Bakhtin faz a respeito da ideologia e da linguagem, anelando-as por meio de aspectos semiológicos por serem estes, elementos de inquestionável importância para a constituição da ideologia por se situarem, os aspectos semiológicos, na exterioridade. A palavra é a exteriorização da ideologia. É o elemento que revela elementos da inconsciência. Isso fica claro quando apresentamos que:

A ideologia se manifesta de forma privilegiada por meio da palavra [...]. Esta é uma superestrutura, situada acima da base econômica, que reflete as mudanças dessa base, que, portanto, se refletem na língua que a veicula.  
A língua não é uma superestrutura em sentido estrito. Por outro lado, ela também não é assimilável a um instrumento de produção, e, portanto, não é homogênea e neutra em relação à luta de classes; ela reflete as relações e lutas sociais, servindo-lhe de meio para manifestação e, ao mesmo tempo, sofrendo seus efeitos. [...] Bakhtin introduz a noção de “psicologia do corpo social”, que faz a mediação entre a estrutura sociopolítica (derivada de relações de produção específicas) e a ideologia. (PEREIRA 2000, p. 66).

De acordo com os princípios bakhtinianos, a psicologia do corpo social se concretiza na interação verbal, ou seja, exterioriza-se na palavra, no ato. Assim, os atos de fala (dialogismo; contatos verbais), são oriundos das formas e dos meios de comunicação verbais.

Vê-se com isso, mais uma vez, que o dialogismo bakhtiniano fundamenta-se na interação social do homem sobre o homem, e, conseqüentemente, sobre o mundo: homem se constrói através de sua trajetória histórica, e dela, é resultado. Para Agamben,

No ponto extremo do seu destino metafísico, a arte, tornada uma potência nihilista, um ‘nada que se autonadifica, vaga no deserto da *terra aesthetica* e gira eternamente em torno da própria dilaceração. A sua alienação é a alienação fundamental, porque acena para a alienação do próprio espaço histórico original do homem. Aquilo que o homem corre risco de perder com a obra de arte não é, simplesmente um bem cultural, por mais que seja, nem mesmo a expressão privilegiada a sua energia criadora: mas é o espaço mesmo do seu mundo. Somente neste, ele pode se encontrar como homem e ser capaz de ação e de conhecimento (AGAMBEN, 2013a, p. 165).

No teatro, as personagens têm uma representação de totalidade na obra, o que garante status de centralização à personagem. Essa característica é evidente em *o Auto da Compadecida* quando constatamos a evocação dos lugares da ação era feita menos pelos elementos materiais do espaço e mais pelo diálogo. O exercício da linguagem na obra ocupa lugar especial, não apenas por causa do lúgubre e quase “invisível” (...) cenário da peça, mas João Grilo era a personagem principal da trama. Como não havia quase nada o que se ver, viam-se as palavras. A única “arma” que a personagem principal tinha era a potência da palavra, da argumentação, dos laços invisíveis da linguagem persuasiva e sempre bem manuseada. Nada lhe escapava. A palavra era a “arma” de João Grilo e sua soberania não era construída pela posse dos bens concretos. Aí residia uma pureza na constituição da personalidade e pureza de João Grilo: homem, franzino, fraco, meio estrábico, que lutava pela sobrevivência conquistada a cada dia, mas que tinha em sua versatilidade linguística e intelectual o governo de si e dos outros. Agora talvez seja oportuno o que iremos apresentar mais sobre umas facetas de João Grilo que não se concatenam com sua autoimagem nem com a representação que sua imagem suscita. Algumas das passagens são:

Página 28:

- Chicó:

*João, deixe de ser vingativo que você se desgraça!*

- João Grilo:

*E o que é que tem isso? Você pensa que eu tenho medo? Só assim é que posso me divertir. Sou louco por uma embrulhada!*  
(SUASSUNA, 2015, p. 28).

Página 57:

- Padre:

*Sim, o Bispo. É um grande administrador, uma águia a quem nada escapa.*

- João Grilo:

*Ah, é um grande administrador? Então pode deixar tudo por minha conta, que eu garanto.*

- Padre:

*Você garante?* (SUASSUNA, 2015, p. 57).

Página 67:

- João Grilo:  
*Garanto. [...] com esses administradores eu me entendo que é uma beleza.*
- Padre:  
*João Grilo, querido João Grilo, nós também estamos satisfeitos com o senhor!*
- João Grilo:  
*Qual, quem sou eu, um pobre Grilo que não vale nada...É bondade de Vossa Reverendíssima.*
- João Grilo:  
*Ah, e a safadeza é essa? Isso é nada, Padre João! Muito pior é enterrar cachorro em latim, como se ele fosse cristão, e nem por isso eu vou chamá-lo de safado. (SUASSUNA, 2015, p. 67).*

Página 70:

- Padre:  
*Ai, João Grilo, meu querido, me acuda que eu estou morrendo.*
- João Grilo:  
*Eu? Quem sou eu pra socorrer padre, eu, um amarelo muito safado? (SUASSUNA, 2015, p. 70).*

Página 161:

- João Grilo:  
*Não é por nada não, mas sua mãe é gente como eu, só que gente muito boa, enquanto que eu não valho nada. [...] mas, com toda desgraça, acho que sou menos ruim do que o Sacristão. (SUASSUNA, 2015, p. 161).*

Para Bakhtin, o indivíduo social passa a sofrer as intervenções do seu convívio com os integrantes da própria sociedade a qual está inserido. Ao referenciar homem e sociedade, é fundamental lançar olhares sobre o estado-de-arte da língua. Para tanto, o autor em debate, diz:

É nessa [...] ordem que se desenvolve a evolução real da língua: as relações sociais evoluem (em função das infraestruturas), depois a comunicação e a interação verbais evoluem no quadro das relações sociais, as formas dos atos de fala evoluem em consequência da interação verbal, e o processo de evolução reflete-se, enfim, na mudança das formas da língua. (1929b/1988)

[...]

É, portanto, impossível compreendermos como se constrói um enunciado qualquer [...] se não o visualizarmos como um momento, como uma simples gota no rio da comunicação verbal, cujo incessante movimento é o mesmo da vida social e da História. (PEREIRA, 2000, p. 67).

É inegável, segundo Bakhtin, negligenciar os aspectos evolutivos e transformacionais presentes na linguagem. Essa transformação é consubstanciada, inevitavelmente, nos intercâmbios sociais e culturais entre os homens através de suas relações cotidianas, socioeconômicas, ideológicas, linguísticas etc.

É oportuno lembrar que a linguagem elaborada, ou seja, as formas de comunicação social têm influência das relações de produção e da estrutura sócio-política, pois são pontos relevantes nos atos e formas da comunicação, pois “a inequivocidade do significado fixado por convenção de uma expressão multiposicional também abre espaço para que as incompreensões, que residem nas palavras, falem concomitantemente no pano de fundo. Essas incompreensões

ajudam as palavras a se ajustarem ao fluxo do discurso e do pensamento (GADAMER, 2012, p. 518).

A arquitetura social e suas segmentações nos gêneros do discurso criam uma vasta diferenciação por causa de vastos fatores sociais e posições do indivíduo dentro do seu social. Fazem parte, também, dessa estrutura social, as categorias, a notoriedade pública, idade, o título, estrutura financeira assim como a situação do próprio interlocutor.

Ainda sobre a estrutura social, é adequado analisar a importância das relações de poder (componente hierárquico) no processo de interação verbal. Reiterando a visão anagógica da literatura, agora incluindo sua visão crítica, ela leva-nos à concepção da literatura como existente em seu próprio universo, não sendo, como registra Frye, um comentário sobre a vida ou a realidade, mas “contendo a vida e a realidade em um sistema de relações verbais” (FRYE, 2013, p. 249), sendo que João Grilo acaba ocupando essa posição capaz de mediar a vida e a realidade por meio de suas atuações e versatilidade com os elementos da linguagem em um feixe completo das posições sociais com as quais ele interage. Essa hierarquia nas relações sociais faz com que as formas de enunciação na sociedade variem, isso porque as “etiquetas”, “o conhecimento”, “a eloquência” e as várias outras formas de adaptação da enunciação à sistematização hierarquizada da estrutura têm grande importância no processo explicativo dos principais modos de comportamento. É condição vital que os indivíduos desfrutem de uma cadeia organizacional social sistematizada. Assim, Pereira (2000) menciona que:

Um sistema de signos só surge entre indivíduos socialmente organizados no processo de interação. Por essa razão, as formas do signo são influenciadas tanto pelo tipo de organização social dos indivíduos quanto pelas condições em que a interação ocorre. Cada momento de desenvolvimento de uma sociedade incorpora determinados objetos que adquirem valor para um certo grupo social. São esses objetos que dão origem a signos. Para tanto, esse objeto deve estar relacionado a condições socioeconômicas essenciais do grupo e deve adquirir uma significação interindividual. (PEREIRA, 2000, p. 68)

A língua é delineada por agentes suficientemente fortes, capazes de promoverem mudanças e variações ao longo de sua trajetória diacrônica. Seu caráter evolutivo aponta-se às condições sociais de seus falantes e usuários, assim, tornam-se indissolúveis dois grandes tentáculos promovedores dessa evolução: o homem e seu grupo social. É isso que tem mostrado a História e os condicionamentos aos quais a língua e sua estrutura têm estreita relação. Sobre estas considerações, Pereira ressalva a ideia de Bakhtin:

A evolução semântica da língua ocorre em função da evolução do horizonte apreciativo de um grupo social, que, por sua vez, é determinada pela evolução da infraestrutura econômica. Os novos aspectos da existência, integrados ao horizonte apreciativo do grupo, tornam-se objetos de fala e entram em luta com os objetos de fala já existentes, promovendo uma reorganização no interior do horizonte apreciativo, que se reflete na evolução semântica (PEREIRA, 2000, p. 69).

Não encerrando aqui algumas abordagens sobre o funcionamento da semântica, mas é oportuno refletirmos como João Grilo articula a construção do sentido a partir do contexto do julgamento. João Grilo diz que Maria os defenderá. Nesse momento, João Grilo pede ao Padre que puxe uma Ave Maria:

Página 160:

- João Grilo:

*Um momento, um momento. Antes de respondermos, lembrem-se de dizer, em vez de 'agora e na hora de nossa morte', 'agora na hora de nossa morte', porque do jeito que nós estamos, está tudo misturado. (SUASSUNA, 2015, p. 160)*

Página 161:

- Todos falam:

*Santa Maria, mãe de Deus, rogai por nós, pecadores, agora na hora de nossa morte. Amém.*

- A Compadecida:

*Não precisava fazer a modificação, João. Eu entenderia.*

- João Grilo:

*É, a senhora eu acredito que entendesse, mas aquele sujeito ali, com muito menos do que isso, faz uma confusão. (SUASSUNA, 2015, p. 161)*

Na verdade, o que seria menos do que a troca do *e* pelo *na*? Como João Grilo detinha a perspicácia de separar dois momentos distintos a partir da semântica que causaria o uso de um termo ou outro? Será que João Grilo não queria estar envolvido em uma situação que naturalmente desfavoreceria os outros, ficando de fora da força do julgamento “na hora de nossa morte”, já que não queria estar misturado aos outros na iminência de serem castigados?

Quando se quer privilegiar o ato comunicativo, é importante que se busque explicar o processo que vai da produção à consumação do sentido, e que se veja a mensagem como um ponto de passagem que suporta a circulação social das significações.

Não obstante, o objetivo desta comunicação é privilegiar, nessa circularidade, o percurso da recepção, situação por si só bastante delicada e complexa. A análise, nesse viés, requer a percepção, na instância discursiva, dos efeitos de sentido possíveis (não um só efeito nem tampouco qualquer efeito).

O discurso é endereçado a alguém, portanto, aquele a quem o discurso se destina, seja jovem ou adulto, participa do mundo. Como jovem, tem anseios de entrar para um grupo específico, no caso uma linguagem homogênea, e também se acha envolvido com questões afetivas, pessoais, culturais, entre outras, da realidade cotidiana; como adulto, convive com essa mesma realidade junto aos outros membros ou desdobramentos da sociedade, sejam eles profissionais, acadêmicos, esportivos etc.

O sujeito da enunciação não é apenas fonte do seu dizer, ele é ambivalente e paradoxal, pois é, ao mesmo tempo, locutor e interlocutor. É por conhecer o mundo a sua volta



que ele consegue circunstancialmente investir-se de locutor, tomando a palavra e pondo em jogo uma série de mecanismos, sem jamais pretender ser a fonte de seu dizer. “O sentido fundamental da palavra é uma construção do espírito e não se encontra mais num enunciado que em outro” (TODOROV, 2014, p. 193). A instância da recepção participando do jogo de linguagem tem a liberdade de escolher o caminho mais adequado dentro dos temas tratados. João Grilo era esse ser que aparentemente era paradoxal. Seu discurso oscilava entre dois instantes bem estabelecidos que se alternavam. Ele se dizia um ser sem importância. Mas não sabemos precisar se essa ideia sobre si era resultado de uma concepção natural sobre si – o que parece não ser -, nem sabemos afirmar se estava encenando, teatralizando, fingir ser o que as pessoas achavam a seu respeito, fingindo incorporar um valor que ele sabia intimamente não ser, mas que fingia ser para escapar incólume aos olhares de vigilância. Só assim poderia agir nas sombras de seus estratégias. Verdadeiramente, as ambivalências a ele atribuídas era um grande jogo de linguagem e representações. Já sabíamos que João Grilo era analfabeto, que ele parecia não ter “armas” formais capazes de lhe dar condições favoráveis de travar uma batalha argumentativa, caso a formalidade dos processos formadores da cognição (desenvolvimento intelectual) fosse a fonte de uma desenvoltura a responsável por um desempenho que lhe fizesse triunfar nas arenas discursivas. Mas de onde vinha tamanha capacidade de João Grilo em engendrar, (re)moldar situações, transformando-as em resultados antagônicos diferentemente da intenção natural que se apresentava? Isto é, os fatos tinham uma intenção, uma natureza inicial – geralmente desfavoráveis. Como João Grilo desconstruía a natureza desses fatos?

De um lado havia uma imagem endereçada a João Grilo: fraco, indefeso e nada ameaçador. Essa imagem era de todos aqueles que tinham uma representatividade social ilibada. João Grilo, vez por outra, até parafraseava as “vozes” de julgamento que tinham sobre ele: um homem sem “armas”, sem força. Mas existia um grande paradoxo que regia a vida de João Grilo: ora ele parecia “ironicamente” reproduzir esse discurso, ora ele não era nada disso.

Página: 152

- Encourado:

*De modo que o caso dele é sem jeito. É o primeiro que vou levar. Essa é boa, João Grilo, o amarelo, que enganava todo mundo, vai levar na cabeça!*

- João Grilo:

*Ah e você pensa que eu me entreguei? Pode ser que eu vá, mas não é assim não! (SUASSUNA, 2015, p. 152)*

A enunciação apresenta uma espécie de jogo em que tanto os sujeitos do fazer (locutor/interlocutor) como os sujeitos do dizer (enunciador/destinatário) se encontram na cumplicidade criada pela partilha de certos valores culturais.

As palavras de Barthes (2004), proferidas em sua Aula Inaugural do Colégio de França, podem, seguramente, consubstanciar o encerramento desta ideia:

Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda a língua é uma classificação, e que toda a classificação é opressiva [...]. Mas a língua, como desempenho de toda a linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer [...]. Na língua, portanto, servidão e poder se confundem inelutavelmente [...]. Essa liberdade é um luxo que toda a sociedade deveria proporcionar a seus cidadãos: tantas linguagens quantos desejos houver: proposta utópica, pelo fato de que nenhuma sociedade está ainda pronta a admitir que há vários desejos. Que uma língua, qualquer que seja, não reprima outra [...] (BARTHES, 2004 p. 12).

O controle ideológico compreende todas as formas utilizadas, para que determinados indivíduos e grupos não tenham condições de perceber sua realidade, e, assim, fiquem impedidos de formar sua própria opinião. Os indivíduos e grupos só podem adquirir consciência de suas reais condições de vida por duas vias: a observação direta do meio em que vivem; ou através das informações obtidas de outros (pessoalmente ou pelos meios de comunicação).

Não é de hoje que a estrutura socioeconômica de um povo tem implicância direta sobre suas práticas e realidades sociais. É uma área que gera férteis análises por ser amplamente estudada por especialistas de várias áreas do conhecimento, sendo, suas contribuições, inegavelmente relevantes para entendimento acerca do funcionamento das práticas sociais. Segundo (SAFATLE 2008)<sup>7</sup> é possível apreender algumas transformações das práticas sociais, normas, condutas e valores que orientam as formas de subjetivação e socialização do sujeito na contemporaneidade, a partir de uma forma específica de racionalização da vida humana que surge no advento da própria modernidade. Nesse sentido, os processos de socialização e subjetivação de condutas sociais da vida humana, segundo (SAFATLE 2008) se organizam em torno de um sistema de ordenamento e justificação de uma determinada forma de vida nos campos do trabalho, do desejo e da linguagem. São as transformações nesses campos inerentes a vida social, que leva os estudiosos a sustentarem o esgotamento de um modo de vida moderno, anunciando simultaneamente a configuração de um outro modo de vida no qual o campo do trabalho, da linguagem e do desejo já não mais se organizariam a partir das normas de condutas morais e valores até então existentes nas sociedades tradicionais.

O novo modo de vida moderno em oposição ao modo de vida tradicional segundo Hegel, se institui pela ironização absoluta das condutas e valores. Ironização que se expressa

---

<sup>7</sup> As referências de Safatle (2008) integram parte do arcabouço teórico utilizado no artigo científico *O Estado Moderno e o Estado de Exceção na Contemporaneidade*, no VI Seminário de Educação, Trabalho e Movimentos Sociais apresentado e publicado na Universidade de Lisboa, em 2013. Autores: Everaldo dos Santos Almeida e Marilande Martins Abreu.

como movimento de atribuir um valor através de sua aplicação a casos em que essa atribuição seria contrária. Por isso, a ironia para Hegel é uma forma de racionalização, é ela, portanto, que o filósofo alemão identifica nas bases do pensamento racional que instaura o nascente modo de vida moderno do seu tempo. De acordo com Safatle, uma forma de vida socialmente organizada se constitui a partir de três dimensões, a estético-expressiva, a prático-moral e cognitivo instrumental que correspondem e se articulam a uma forma racional de conduta humana e social no campos das relações sociais do trabalho, da socialização do desejo e do desencantamento da linguagem, estes elementos se unificam em torno de códigos de condutas, valores, signos e significantes comuns aos membros de uma mesma sociedade, que conjuntamente constitui normas de subjetivação através de instituições como família, escola, ambiente do trabalho.

Na leitura que (SAFATLE 2008) realiza de Lacan, Freud, Hegel e Durkheim, ele indica como a inteligência racional da vida moderna buscou organizar as dimensões de autenticidade no campo das relações de trabalho, de desejo no campo de uma autonomia prático-moral e da linguagem no campo do desencantamento de formas tradicionais de vida. Na busca desses elementos que constituem a ideologia de felicidade que nasce no capitalismo, o ser humano encontra sua realização como tal, seu trabalho é pautado em exigências de autenticidade que correspondem a uma forma estético-expressivo, de realização através do consumo, com o qual o sujeito supostamente busca se realizar social e individualmente. “O capitalismo na sua forma última, se apresenta como uma imensa acumulação de imagens, em que tudo o que era diretamente vivido se tornou uma representação distante” (AGANBEN, 2013, p. 71). O desejo, por sua vez, é pautado em exigências de autonomia prático-moral, esta autonomia se expressa na fórmula “cidadão-consumidor”, que corresponde a uma ideia de dominação instrumental da natureza (interna e externa, individual e social), expressão de uma socialização puramente orientada pela razão. A linguagem, nesse contexto, é pautada por exigências de desencantamento e descrédito nas formas de socialização tradicionais de vida social existente.

A modernidade, portanto, se constitui na impossibilidade de fixar regras de condutas, normas e valores duráveis, ideia hegeliana que permite algumas analogias com as análises sociológicas de Émile Durkheim, teórico da coesão social que interpretou a modernidade como um risco de tendência a generalizações de estados sociais de anomia e indeterminação decorrente da nítida consciência de impossibilidade de garantir a substancialidade e existência de formas tradicionais de vida.

A definição de anomia social possibilita algumas analogias com as análises pessimistas de Hegel em relação ao modo de vida hegemônico da modernidade. Em ambos,

apesar de uma colossal distância, é possível vislumbrar que as exigências modernas pautadas no reconhecimento da autonomia individual, e na autenticidade que critica hábitos e costumes tradicionais a partir de uma linguagem desencantada, podem se realizar somente a partir de uma crescente e angustiante indeterminação e anomia, que invariavelmente produz aquilo que Safatle (2008) define como crise de legitimidade.

A partir da problematização em torno da crise de legitimidade das instituições sociais realizada por (SAFATLE 2008) na sua análise em torno das relações de trabalho, da socialização do desejo e do desencantamento da linguagem percebe-se que essas formas de subjetivação do sujeito não se distancia das formas de socialização impostas por governos políticos. Nesse sentido, as teorias em torno do Estado de Exceção realizadas por Benjamin e (AGAMBEN 2004, 2007), se relacionam as formas de subjetivação e normatização dos laços sociais contemporâneos.

Segundo Pereira na obra intitulada *Marxismo e filosofia da linguagem* (PEREIRA, 2000, p. 71) diz que os discursos sociais, as formas da comunicação verbal, os atos de fala e as formas de enunciação, são oriundos da estrutura socioeconômica, da qual deriva a estrutura sociopolítica.

É sabido que o signo tem origem consensual entre indivíduos socialmente organizados no decorrer de um processo interacional. Para Bakhtin (2004, p. 44) “[...] as formas do signo são condicionadas tanto pela organização social de tais indivíduos como pelas condições em que a interação ocorre.” Caso haja qualquer modificação de uma destas formas, o signo será modificado, também. Por isso, é tarefa da ciência das ideologias estudar a evolução do signo linguístico.

Só esta abordagem pode dar uma expressão concreta ao problema da mútua influência do signo e do ser.” [...] “Apenas sob esta a condição que o processo de determinação causal do signo pelo ser aparece como uma verdadeira passagem do ser ao signo, como um processo de refração realmente dialético do ser no signo. (BAKHTIN, 2004, p. 44)

Mais à frente, na mesma obra, o autor afirma que toda enunciação constitui apenas uma fração de um fluxo ininterrupto de comunicação verbal, que, por sua vez, constitui apenas um momento na evolução de um grupo social. Assim, qualquer interação concreta tem de ser estudada na relação com a situação extralinguística, incluindo a situação imediata e o contexto social mais amplo. Onde ocorre a ordem metodológica que propõe para o estudo da língua.

A despeito da opinião do autor, que declarou jamais haver tido a intenção de escolher um título ou uma legenda gerais para seus textos, ‘desconstrução’ se tornou o nome mais recorrente para indicar uma atividade que sublinha em cada uma de suas frases, ser reduzido aos argumentos daquilo que gostaria de denunciar, no caso, a ‘tentação metafísica’” (NASCIMENTO, 2015, p. 39).

A intelecção de um signo ocorre sempre em relação à situação social em que ele se realiza, à totalidade dos fatos que constituem a experiência exterior. Ter a devida intelecção dos mecanismos formadores de linguagem é de vital importância para que se tenha noção da linguagem em uso. A relação entre linguagem e sentido pode receber a contribuição ao dizermos que:

O sentido é aquilo que é representado pelo texto, aquilo que o autor queria dizer por seu uso de uma sequência particular de signos. É aquilo que os signos representam. A significação, por outro lado, designa uma relação entre esse sentido e uma pessoa, ou uma concepção, ou uma situação, ou qualquer outra coisa imaginável (TODOROV, 2014, p. 25).

Segundo Bakhtin, todo signo contém uma significação que traduz a relação do signo com uma outra realidade que representa essa realidade, sendo a significação, uma propriedade oriunda do processo interacional que só pode existir com a presença do signo. Sendo assim, o signo passa a ser uma unidade material, no entanto, quanto à significação, esta não pode ser isolada do signo. Caso isso ocorre, teria uma existência à parte do signo, contrariando, conseqüentemente, os princípios sociais e relacionais construtores do signo e de sua significação.

Ainda sobre significação, Pereira transcreve as palavras de Bakhtin, dizendo que:

(...) a significação, elemento abstrato igual a si mesmo, é absorvida pelo tema, e dilacerada por suas contradições vivas, para retornar enfim sob a forma de uma nova significação com uma estabilidade e uma identidade igualmente provisórias (PEREIRA, 2000, 79).

A língua não é só um instrumento, mas um *trabalho humano*, um produto histórico-social, ou seja, faz parte da língua revestir-se de concretizações historicamente determinadas através da interação.

Poder-se-ia dizer que a língua recebe influências e interferências oriundas de vários aspectos. Nesta pesquisa, defere-se que a língua está vinculada ao humor uma vez que a hilaridade e sua dimensão coabitam espaços democráticos com a própria língua sendo esta somatização de fenômenos circundantes no berço da sociedade.

Os mecanismos que consubstanciam o uso linguístico implicam atitudes, isto é, certas considerações e avaliações acerca da língua. Os objetos da vida diária e também acerca da língua se dão um saber cotidiano, ou seja, o senso comum que é determinado por uma rede de estruturas de relevância como, por exemplo, o falar de prestígio, o estigmatizado.

O poder pode ser entendido não como um objeto ou uma coisa, mas uma relação. Nada está isento de poder, sendo, portanto, ineficaz lutar contra seu exercício, pois essas lutas não podem ser constituídas de fora, de outro lugar, do exterior, uma vez em tudo há a sua presença. Esta análise aponta que os poderes não estão localizados em nenhum ponto específico

da estrutura social, como afirma Foucault (2005):

Qualquer luta é sempre resistência dentro da própria rede do poder, teia que se alastra por toda a sociedade e a que ninguém pode escapar: ele está presente e se exerce como uma multiplicidade de relações de forças. E como onde há poder há resistência, não existe propriamente lugar de resistência, mas pontos móveis e transitórios que também se distribuem por toda a estrutura social. (FOUCAULT, 2005, p. XIV)

Essa didatização do mundo constitui em processo de domesticação dos sentidos, num *Panopticon* (de Jeremy Bentham), ou seja, vigilância, de nossas práticas significantes. Sobre isso, Foucault diz:

[...]a vigilância aparece como algo que deve ser contínua, ininterrupta e que, acima de tudo, precisa ser vista pelos indivíduos que a ela estão expostos como perpétua, permanente; do mesmo modo, é preciso que ela não tenha limites, que esteja presente em toda a extensão do espaço. A vigilância é, pois, um olhar invisível, que deve impregnar quem é vigiado de tal modo que este adquira de si mesmo a visão de quem o olha. O poder sobre os corpos, desta forma, atinge ápice da submissão, pois o corpo não distingue entre si mesmo e o olho do poder. (GREGOLIN, 2003, p.100)

O sentido não se constitui meramente como tradução de dados da realidade, mas principalmente no poder do qual queremos nos apoderar. Portanto, por mais que aparentemente o discurso seja bem pouca coisa, está-se o tempo todo lutando pelo direito de produzir sentidos.

Com o contrato que se estabelece entre os parceiros, como ponto de partida, fica marcada a forma de construção do real, o tipo de objeto construído discursivamente, o lugar dos enunciadores, a peculiaridade do discurso em produção e em funcionamento e outros saberes eventualmente mobilizados.

O eixo do dizer é o lugar da instância discursiva. Neste espaço, os sujeitos tomam feições diferentes, visto que eles vão desempenhar os papéis a eles atribuídos pelos sujeitos da relação contratual. Definem-se os papéis de enunciator e de destinatário e, limitadas pelo quadro situacional, constroem-se estratégias discursivas capazes de produzir os efeitos visados.

Mesmo que haja uma certa opacidade marcada pela insinuação, pelas meias-verdades, pela ambiguidade, o texto discursivo ornado por uma estética irônica, ameaçadora, humorística etc., sempre deixa suas marcas. Nele, a significação é construída no ato comunicativo, aquele ato que exige a convocação dos parceiros, das instâncias do fazer e do dizer. Ela é, assim, o resultado da inter-relação estabelecida, do contrato firmado entre os sujeitos e a linguagem.

Sobre linguagem Strohshoen ratifica:

A linguagem pré-existe em nossa memória, trazemos no inconsciente coletivo uma espécie de linguagem coletiva, antes mesmo da fala e da escrita. Aproximam-se, portanto, linguagens e memória. Com a fala e a escrita, a memória 'pode sair dos limites físicos do corpo para estar entreposta que (sic) nos outros, quer nas bibliotecas. (STROHSCHOEN, 2004, p. 29)

É por meio do imaginário que se podem atingir as aspirações, os medos e as esperanças de um povo. É nele que as sociedades esboçam suas identidades e

objetivos, detectam seus inimigos e, ainda, organizam seu passado, presente e futuro. O imaginário social se expressa por ideologias e utopia, que se materializam em símbolos, alegorias, rituais e mitos. Através dessas textualizações, erigem-se visões de mundo, modelam-se condutas e estilos de vida, em movimentos contínuos ou descontínuos de preservação da ordem vigente ou de introdução de mudanças. (GREGOLIN, 2003, p. 97).

Para Baczko, a imaginação social, além de fator regulador e estabilizador, também é a faculdade que permite que os modos de sociabilidade não sejam considerados definitivos e como os únicos possíveis e, que possam ser concebidos outros modelos e outras formas. (GREGOLIN, 2003, p. 97).

Parece oportuno apresentarmos mais uma ideia sobre o imaginário, só que de João Grilo, como parte de um corpo social influenciado por ideias. Várias delas poderiam até vir, sob a forma de influências ideológicas da estrutura social e seus mecanismos de poder e atuação sobre as pessoas, mas chama a atenção como João Grilo detinha – ou apresentava – uma potência, uma pulsão, uma faculdade que lhe habilitava agir sobre o mundo.

O termo ‘faculdade’ exprime o modo como uma certa atividade é separada de si mesma e atribuída a um sujeito, o modo como um vivente ‘tem’ sua práxis vital. Algo como uma ‘faculdade’ de sentir se distingue do sentir em ato, de modo que este possa ser referido propriamente a um sujeito (AGAMBEN, 2015, p. 245).

João Grilo era simultaneamente regido por faculdades, atos, símbolos criados coletivamente, fazem parte do interdiscurso e, muitas vezes, representando um determinado discurso específico ao qual se somam outros discursos, ou seja, as trocas se efetivam dentro do seio linguístico. Nestas trocas, há um trânsito de convenções que permitem formular limites, diferenças, tornando possível a mediação social (GREGOLIN, 2003, p. 98). Esses elementos eram notoriamente manipulados por João Grilo. Tanto o seu quanto o discurso do outro eram magistralmente (re)pensados, já que João era parte do corpo social, o que lhe propiciava aplicar várias maquinarias na intenção de resolver situações adversas.

De acordo com Munster, pertencer a uma comunidade de sentido não significa, entretanto, que o imaginário social seja estático, que ele incorpore, sempre, sentidos formatados em outros lugares. Caso a sociedade constitua uma ordem simbólica que não flutue no ar – já que tem de incorporar sentidos cristalizados como signos de identificação entre os sujeitos – ao mesmo tempo, há sempre um movimento incessante em direção “às rachaduras e fendas que fomentam as utopias sociais”. (GREGOLIN, 2003, p. 98). Também, “a imaginação funciona, aqui, como um espelho ou como uma cena. A utopia, em compensação, sempre está em exterioridade: ela é o lugar nenhum, o possível. O contraste entre ideologia e utopia nos permite as duas faces da função imaginativa da vida social”, como aponta Ricoeur (2017, p. 216). Em se tratando de João Grilo em o *Auto da Compadecida*, tudo que não falta àquele era imaginação

como forma de requerer uma vida social segundo como ele tanto desejava. Não podemos presumir seguramente como João Grilo lidava com a utopia; o certo é que a maneira como ele articulava a realidade parecia-lhe desconhecer algo que parecesse inviável, não realizável. Foi João Grilo que ressignificou o conceito de vida e morte. Nada parecia lhe assustar ou até mesmo parecer intransponível.

A simbologia e os elementos linguísticos, construtores do imaginário social, por meio da interação, dependem de um diálogo entre sujeitos (discurso humorístico e linguagem), entre enunciadores (que fazem circular concepções de mundo) e enunciatários (que as interpretam, reconhecendo-as ou não). Nesses percursos, através dos múltiplos imaginários, encontram-se visões de mundo que coexistem, superpõem-se ou excluem-se enquanto forças reguladoras do cotidiano. O real é, pois, sobredeterminado pelo imaginário; nele, os sujeitos vivem relações e representações reguladas por sistemas que controlam e vigiam a aparição dos sentidos. (GREGOLIN, 2003, p. 99)

A interpretação se realiza por implicaturas conversacionais baseadas em expectativas convencionalizadas de co-ocorrência entre conteúdo e estilo de superfície. Isso significa que é através de constelações de traços presentes na estrutura de superfície das mensagens que os falantes sinalizam e os ouvintes interpretam qual é a atividade que está ocorrendo, como o conteúdo semântico deve ser entendido e como cada oração se relaciona não que a precede ou sucede. Tais traços são denominados pistas de contextualização que, na maioria dos casos, são usadas e percebidas irrefletidamente, mas raramente observadas em nível consciente e quase nunca comentadas de maneira direta. Mais uma vez Gadamer surge para apresentar sua ideia ao dizer que:

Tal lida com a linguagem, quando se está trabalhando com textos, é em linhas gerais certamente uma ação contra o texto. O texto tem a sua intenção una. Essa não precisa ser necessariamente uma intenção consciente daquele que escreve, mas o receptor, o decifrador está em todo caso, dirigido para aquilo que o texto tem em vista (GADAMER, 2012, p. 519)

A ideia de referência é central para as reflexões desenvolvidas. Todo ato de referência, e João Grilo marca seu espaço por meio deste artifício, tem por finalidade a identificação de um objeto (coisa, pessoa, conceito) por meio de um signo que torna esse objeto um dado de conhecimento comum a pelo menos dois interlocutores. Sobre esse ponto podemos dizer que:

Quando se trata de conceito, a palavra já revela de qualquer modo algo. Em um conceito, algo é concebido, apreendido conjuntamente. Reside na palavra o fato de que o conceito pega, intervém e apreende conjuntamente, de tal modo que ele concebe algo. O pensar em termos de conceitos é, portanto, um pensar que ativamente intervém e alcança algo por meio de uma apreensão (GADAMER, 2012, p. 513).



Tanto o emprego de uma palavra ou expressão como o gesto de apontar – esticando o dedo, projetando o queixo, dirigindo o olhar – são meios de referência. A qualquer ato de referência, corresponde necessariamente uma intenção de sentido, e a palavra era o meio pelo qual João Grilo apontava sua visão de mundo. Por isso, a linguagem humorística torna-se uma referência (indicador).

Desta forma, o *ethos*, de certas manifestações linguísticas apontam para constituição de certos personagens tão próximos do real porque são “referências”, representações de situações socioculturais; identificação de pessoas que circulam em todos os seios sociais. São personagens *caricaturizados*, símbolos integrantes da sociedade. É uma espécie de carnavalização, sendo, a partir disso, pensar a produção da cultura como um espetáculo, como um fato de discurso, e os estudos do discurso fazem importantes considerações sobre o discurso como espetáculo.

Assim como a tragédia é uma visão da supremacia do *mythos* ou coisa feia, e assim como a ironia é uma visão do *ethos*, ou personagem individualizada, contra o meio, a comédia é uma visão da *dianoia*, uma significância que é, no final das contas, social, o estabelecimento de uma sociedade desejável (FRYE, 2013, p. 445).

Ainda sobre as manifestações linguísticas, é oportuno citarmos a contribuição da Análise do Discurso, que nasceu com o objetivo de explicar os mecanismos discursivos que embasam a produção dos sentidos, para tanto, há o entendendo de que há uma relação fundamental entre o linguístico e o histórico. É nesse campo transdisciplinar que a AD produziu inúmeras pesquisas que se voltam para a inteligência de como se dá a produção e interpretação dos textos em um determinado contexto histórico, em uma determinada sociedade. Chamamos de manifestações linguísticas porque várias ciências, estudiosos, teorias e perspectivas se ocupam em estudar os inúmeros fenômenos da linguagem como fator social.

Quando adotamos o ponto de vista da Análise do Discurso, focalizamos os acontecimentos discursivos a partir do pressuposto de que há um real da língua e um real da história, e o trabalho do analista de discurso é entender a relação entre essas duas ordens, já que o sentido é criado pela relação entre sujeitos históricos e, por isso, a interpretação nasce da relação do homem com a língua e com a história. O enunciado, ao mesmo tempo em que surge em sua materialidade, aparece com um status, entra em redes, se coloca em campos de utilização, se oferece a transferências e a modificações possíveis, se integra a operações e em estratégias onde sua identidade se mantém ou se apaga. Assim, ele circula, serve, se esquivava, permite ou impede a realização de um desejo, é dócil ou rebelde a interesses, entra na ordem das contestações e das lutas, torna-se tema de apropriação ou de rivalidade. (GREGOLIN, 2003, p. 11-12)

Nessas batalhas discursivas “nenhum sentido determinável de modo inequívoco pode ser fixado ‘por trás’ das aparências, os acontecimentos e os discursos que a preenchem” (TODOROV, 2014, p. 106). Assim, o signo de poder, a circulação dos enunciados é controlada de forma a dominar a proliferação dos discursos. Por isso, aquilo que é dito tem de,

necessariamente, passar por procedimentos de controle, de interdição, de segregação dos conteúdos. E, por serem produtos de práticas sociais e historicamente determinadas, as maneiras de se utilizarem as possibilidades (deslocamentos de sentido) do discurso são reguladas, regulamentadas: não se pode, absolutamente, falar de uma coisa qualquer num lugar e tempo qualquer. Deve-se, sempre, submeter-se àquilo que se pode e se deve dizer no momento histórico da produção dos sentidos, por isso, o programa alicerça-se na atualidade.

Há uma dificuldade a ser superada que é o fato de estarmos muito familiarizados com os estudos que relacionam o discurso à palavra, falada ou escrita, coroada na sua condição de representar algo, na responsabilidade de significar alguma coisa, placidamente. Vejamos como Oliveira (2013) pontua as ideias de Foucault em *Estudos do discurso*:

As palavras estão tão deliberadamente ausentes quanto as próprias coisas; não há nem descrição de um vocabulário nem recursos à plenitude viva da experiência. Não se volta ao aquém do discurso – lá onde nada ainda foi dito e onde as coisas apenas despontam sob uma luminosidade cinzenta; não se vai além para reencontrar as formas que ele dispõe e deixou atrás de si; fica-se, tenta-se ficar no nível do próprio discurso (OLIVEIRA, 2013, p. 124)

Em ocasiões diferentes, Foucault reiterou que a principal condição do discurso não é a linearidade, a casualidade, mas sim o discurso com luta, como batalha, e não como reflexo ou expressão de algo. No pensamento foucaultiano, a problematização residiria não na simplificação no ato de atribuição de sentido às palavras, mas sim complexificar a relação talvez inequívoca entre o que se diz e o que se queira dizer. Nesse sentido, a explicação não ficaria estanque à linearidade, mas sim a fenômenos que ultrapassariam a obviedade.

Esse percurso foucaultiano sugere-nos considerar a análise dos discursos como algo inscrito na história das coisas ditas; a inexorável condição do discurso como prática; a materialidade dos enunciados; e a constituição de sujeitos em decorrência da luta instituída, da luta na constituição de sujeitos, já que esse sujeito se posiciona a partir de um lugar, de seu posicionamento, sua função social.

João Grilo é assujeitado mesmo ou ele tem autonomia, ainda que relativa, para pensar e realizar suas ações na sociedade? As ideias de João Grilo sempre produzem sentido de forma consciente? Existem significados ocultos (nas entrelinhas) do discurso de João Grilo? De que maneira as pessoas notam, ou não, os sentidos existentes em seu discurso?

Foucault nos ajudará a pensar o discurso não como mero reflexo ou uma mera explicação de algo, mas como prática, como acontecimento, como luta, uma arena de lutas travada na constituição dos saberes dos sujeitos. João parece se colocar não apenas a partir de sua pragmática, de seus saberes, experiências, mas parece também saber da constituição dos sujeitos de seus discursos (e do discurso dos outros), da ideologia, do discurso do outro. Assim,

João Grilo parece ter as rédeas não apenas de seu e o discurso do outro, correlacionando os enunciados – todos sempre ocorrendo de maneira não isolada. Será que as práticas discursivas de João Grilo o autorizam a subverter a ordem social da época?

João Grilo não tinha acesso ao discurso público, já que este é controlado. Então, ele tinha a palavra como principal instrumento de poder. A engenharia e jogo das palavras em João Grilo eram uma maneira de ele maquirar argumentos, pondo-os em prática à medida em que um certo interlocutor fazia parte das cenas discursivas.

Foucault lança-se a pensar o outro como no tempo de seu próprio pensamento (paratopia: tempo). Somos diferentes (diferença), “nossa razão é a diferença dos discursos, nossa história é a diferença dos tempos, nosso eu, a diferença das máscaras” (OLIVEIRA, 2013, p. 126). Foucault apresenta uns desafios em sua forma de problematizar sobre os discursos, e também sobre os saberes. Isso está no centro de seu debate. Da mesma forma, quando ele problematiza as relações de poder e o debate acerca dos diferentes modos de condição do sujeito. Ou seja, Foucault apresenta a inseparabilidade, de forma e conteúdo, teoria de método. É difícil isolar, na concepção foucaultiana de discurso, aquilo que ele pensa sobre sujeito e o que afirma sobre as relações de poder Oliveira (2013).

João Grilo aciona em seu discurso certos princípios foucaultianos na medida em que apresenta a diferença, a reinvenção de uma realidade engendrada sob a égide de articulações. Elaboraões eficientes de controle da palavra. João Grilo materializa os postulados foucaultianos quando ele transita sobre os campos de saber e de regimes de verdades, ou seu desmascaramento, em certo tempo e lugar. Os sujeitos são reféns de João que os transformam em obra de arte, na medida em que essas personagens são desmascaradas por João em trazer (revelar) os discursos verdadeiros. É forma com que João Grilo articula seu pensamento como intervenção, como atuação sobre si e sobre os outros, pois “o pensamento é, na sua essência, potência pura, isto é, também potência de não pensar e, como tal, como intelecto possível e material” (AGAMBEN, 2013c, p. 40). Os trechos a seguir podem nos ajudar a entender um flagrante da atuação e o discurso como práticas a partir de João Grilo:

Página 122:

- João Grilo:

*E agora a vida boa e a independência pra João Grilo e pra Chicó, graças à minha altíssima sabedoria e ao testamento do cachorro.* (SUASSUNA, 2015, p. 122)

Página 131:

- Encourado:

*E você, o Grilo que enganava todo mundo, tremendo como qualquer safado!* (SUASSUNA, 2015, p. 131)

Página 149:

- Encourado:  
*O que me diverte nisso tudo é ver esse amarelo tremendo de medo. Coragem, João Grilo, uma pessoa como você tremendo?*
- João Grilo:  
*Não sou eu, é meu corpo, mas a cabeça está trabalhando.*
- Manuel:  
*Está mesmo, João?*
- João Grilo:  
*Está, Nosso Senhor, e se a tremedeira parasse eu era capaz de me defender. (SUASSUNA, 2015, p. 149)*

Há inúmeras situações frequentemente chamadas de “cenas” a partir das quais o indivíduo articuladamente age na intenção de criar um resultado de dissonância (GOFFMAN,2014). Esse era o João Grilo que engava todo mundo, que “parecia” estar encoberto por situações desfavoráveis, mas que a palavra, - como elemento ideológico se apresenta como instrumento desvelador, capaz de desencobrir ideias e as máscaras sociais – sugere que João Grilo não se enquadrava em várias de suas encenações e disfarces de sujeito impotente.

De qualquer modo o que parece importar sobremaneira é como João Grilo parece se revelar, se mostrar por meio das pistas. “Sinais possuem em si a característica de remeterem totalmente para além de si” (GADAMER, 2012, p. 527). O modo foucaultiano de tratar o tema, exige uma dedicação, rigor e flexibilidade que aceita operar com as coisas ditas. É necessária uma abertura do pesquisador em deixar de lado concepções há muito arraigadas em tantos campos do saber, nas quais, certas confusões se repetem, como assegura Foucault (2013):

[...] confundir discurso com fala e depoimento (ao contrário, a proposta aqui é que afirmações feitas oralmente ou por escrito, e que colhemos em nossas pesquisas, deveriam ser tratadas na condição de diferentes enunciados, relacionados a um certo discurso – o discurso pedagógico, o discurso feminista, por exemplo -, e não propriamente como discursos); identificar a análise do discurso com um trabalho de interpretação de textos, testemunhos, imagens, o que nos permitiria fazer uma espécie de história ou apanhado de um referente qualquer; buscar, nas coisas ditas, aquilo que estaria ‘por traz’, aquilo que maquiavelicamente ou não teria sido deturpado, manipulado ou distorcido; atribuir ao analista dos discursos a função de chegar a uma suposta verdade dos textos e das enunciações; confundir discurso e representação (discurso, no sentido foucaultiano, é um conceito mais abrangente do que o de representação, pois diz respeito ao conjunto de enunciados de determinado campo de saber; os enunciados de um discurso, por sua vez, são tecidos de inúmeros elementos, entre os quais chamadas representação); analisar discursos para chegar às ‘coisas’, como se estas fossem um tesouro primitivo, anterior às ‘coisas ditas’, como se as coisas estivessem lá, intocadas, e como se fosse possível chegar a elas, na sua inteireza e imutabilidade. (OLIVEIRA, 2013, p. 127)

“A dialética é a arte de respeitar esses intermediários” (DERRIDA, 2015, p. 138). Analisar discursos significa, sobremaneira, dar conta de que feixes e entrelaces históricos, de práticas muito concretas vidas nos discursos. É muito além do que analisar o caráter expressivo dos discursos.

Esses esclarecimentos apontados por Foucault, servem para guiar como certos entendimentos conceitos sobre os vários fenômenos da linguagem devem ser (re)vistos, pois essas concepções servem para concatenar esses conceitos e sua aplicação no campo pragmático da linguagem. João Grilo operava não apenas com o discurso, mas com as práticas discursivas. “Mas a análise de Foucault pretende mais – ou algo bem diferente disso: pretende chegar à complexidade das práticas discursivas e não discursivas no interior das quais se forma um dado objeto” (OLIVEIRA, 2013, p. 128).

Para Foucault, o posicionamento é de não irmos atrás daquilo que seria anterior ao discurso, uma experiências vivida a partir da qual se enunciariam certas verdades. É aí que o autor diz que a tarefa do arqueologista é a seguinte:

[...] em não mais tratar os discursos como conjuntos de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais do que utilizar esses signos para designar as coisas. É esse *mais* que os torna irredutíveis à língua e ao ato de fala. É esse ‘mais’ que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever (OLIVEIRA, 2013, p. 129-130).

As ênfases estão postas: a de que discurso é sempre uma prática; que os discursos são constitutivos das “coisas”, que os signos existem para além de nomear ou representar a realidade. Definir esse “além” é uma tarefa destacável nesta dissertação, consistindo uma tentativa de nos apropriarmos das inúmeras sinalizações que Michel Foucault nos dá, a partir de diferentes estudos seus, sobre como operar os discursos, nessa tarefa e perspectivas tão desafiadoras.

De que lugar João Grilo parece engendrar suas maquinarias discursivas? Não parece ser a partir de seus próprios elementos linguísticos propriamente ditos – apesar de ele se colocar a partir da posição de sujeito de linguagem -, mas a partir de uma pragmática, mas sua riqueza de experiência serviria para demonstrar os esquemas sociais tendo conhecimento das práticas discursivas de seus interlocutores, e, a partir delas, redirecionar sus intenções.

Henri Bergson, discutindo sobre a filosofia cínica, afirmava que o cinismo é antes de tudo uma moral. Prosseguindo com seu discurso, Bergson pergunta em que consistiriam a virtude e a felicidade. Para responder a este pensamento, ele dizia que ambas deveriam tornar-se independente de tudo que é exterior. E sobre a relação entre o homem e a riqueza, algo que materialmente não pertencia a João Grilo, Bergson diz que “a única coisa que pertence exclusivamente ao homem são os bens da alma” (BERGSON, 2005, p. 131).

Em o *Auto da Compadecida* é uma sátira que destitui o poder das coisas e se ambienta na crítica ao materialismo, ao poder instituído de padres e bispos, comerciantes, membros da força militar etc., propiciando a discriminação dos pobres. Página 111: Severino:

Muito bem. Como é o nome de Vossa Senhoria? João Grilo: Minha Senhoria não tem nome nenhum, porque não existe. Pobre tem lá senhora, só tem desgraça. (SUASSUNA, 2015, p. 111) João Grilo em especial, e por outras razões, lança-se como insurgente à uma ordem de domínio sobre as minorias. Os desdobramentos atitudinais de João Grilo juntam-se a um apelo de sobrevivência diante de das exclusões marcadas em sua trajetória social. O comportamento “salvador” de João Grilo o coloca em situações sobre as quais ele precisa articular saídas inteligentes e articuladas em contextos de defesa de seu corpo ou de sua alma.

A produção de textos escritos, falados, pronunciados em qualquer momento, em qualquer lugar, nada tem de tranquilo. Essa produção sempre expõe uma arena de debates, lutas vitórias, dominações, servidão. Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (Oliveira, 2013).

A proposta é refletir sobre toda produção de prática, discursivas e não discursivas, a partir das quais procuramos ajustar tanto o que poderia e o que deveria ser dito, exatamente porque “haveria sempre um perigo jamais plenamente controlável no que se diz.” (OLIVEIRA, 2013, p. 131).

O que nos interessa é esse jogo, essa luta constante em que as coisas que são ditas se revelam na condição de desejo e poder. Nesse jogo de poder, as posições são móveis, sem nos desorientarmos de que nas arenas de forças e suas correlações entre quem afirma e quem ouve ou “lê”, provisoriamente, um polo que se sobrepõe ao outro. João Grilo, inicialmente, era atingido negativamente nas batalhas discursivas, mas como mostra os desdobramentos, prevalentemente se fortalecia e subjugava discursivamente seus interlocutores. A mobilidade é o que nos interessa evidentemente, pois certas verdades e certas posições de sujeito são aqui determinadas pela posse do discurso, da palavra etc.

Apesar da relevância em discutirmos sobre o sujeito do discurso, ou seja, *pensar* João Grilo em suas atuações: quem fala neste texto? De que lugar se fala? De que autoridade se investe alguém para falar aqui e não em outro espaço? Quem pode falar sobre isso? Quais as regras que legitimam alguém, ou aquilo, em determinado lugar? Isso nos faz assumir uma complexificação do sujeito, que, aliás não é nossa intenção. E nos enquadramentos do discurso, João Grilo surge, ignorando a distinção das camadas sociais, das estruturas sociais postas, bem definidas e assentadas. Talvez tenha sido isso que João Grilo tenha feito, pois “é preciso obrigar por assim dizer o pensamento a saltar, na medida em que se intensifica o sentido conotativo das palavras e das sentenças até o contrassenso” (GADAMER, 2012, p. 518), pois João Grilo

pensava. Essa não distinção não era porque ele não soubesse de suas existências, mas João Grilo parecia falar de algum lugar em que reconhecê-las era condição imprescindível, pois sua atuação era arquitetada segundo o reconhecimento do papel das diferentes funções sociais de cada um. João Grilo sabia qual era seu lugar, seu posicionamento nas arenas discursivas; uma comprovação disso era como ele se “postava” diante dos fatos. Havia, em João Grilo, um *jogo de imagens* por meio do qual ele sabia qual era sua representação nos jogos de encenação, e sabia também qual era a *imagem* refletida do “outro” nesse jogo. Quando falamos em *imagem*, esclarecemos que o dizer é construído a partir da imagem que cada um tem de si e também da imagem que se tem do “outro” nas relações discursivas. O dizível não é uma construção sem fundamento. Nada escapava aos laços das intenções em João Grilo. Não havia ingenuidade; os desdobramentos dos fatos não ganhavam uma versão casual, espontânea. Tudo era calculado, previsto e, às vezes definido por ele.

Pensar a história do sujeito tem reverberações importantes para o entendimento de análise do discurso foucaultiano, já que não haveria uma forma sintética de pensar o sujeito soberano, possível de ser encontrado, frequentemente, na reconstrução histórica de especificar certos fenômenos como em uma simples análise de depoimentos em pesquisas acadêmicas.

Se o homem pudesse se apropriar da própria condição histórica e, rompendo a ilusão da tempestade que permanentemente o dirige ao longo trilho infinito do tempo linear, sair da sua situação paradoxal, ele teria acesso, no mesmo instante, ao conhecimento total capaz de dar vida a uma nova cosmogonia e de transformar a história em curso. (AGAMBEN, 2013a, p. 183).

O que João Grilo fala não será visto como verdadeiro ou falso, nem nos indagarmos de que lugar ele fala propriamente. Mas como se situa esse falante? Como esse falante social ou institucional manifesta, ou como sua manifestação mais (ou menos) verdadeira? Qual o status social de João Grilo? O que nos interessa é analisarmos as posições do sujeito no interior de determinadas realizações de enunciações. O que nos remeteria não a uma função, mas a atuação, dispersão. Em suma, o sujeito do discurso em Foucault não é uma posição que alguém assume, diante de certo discurso.

Para Oliveira (2013, p. 140), o enunciado “é sempre um acontecimento.”, existindo uma inseparabilidade em torno do discurso e uma discussão genuinamente política. Para ele, não se trata de revelar o que há por trás dos discursos propriamente: o poder, um poder; como se cada coisa dita remetesse a uma fonte certa daquele discurso. O discurso em Foucault é uma prática. Segundo ele, não haveria poder de um lado e discurso do outro. O tipo de análise que Foucault pratica é examinar as diferentes maneiras, o papel que o discurso desempenha no interior de um sistema estratégico em que o poder está implicado, e para o qual o poder

funciona. Em Oliveira (2013, p. 145) “o poder é alguma coisa que opera através do discurso, já que o próprio discurso é um elemento, um elemento estratégico de relações de poder.” Sendo assim, o poder em Foucault não é nem fonte nem origem do discurso.

Esta dissertação não se imbuí, não se limita em tratar apenas em (d)escrever a verdade ou sentidos dos discursos, mas de fazer sua história, vendo-a atravessada uma pela outra, movendo-se de um lado para outro, de cima para baixo, sem nunca se cristalizar numa fixidez rígida, mas sim, como um feixe complexo de relações.

O ato perfeito de escrita não provém de uma potência de escrever, mas de uma impotência que se volta para si mesma e, desse modo, advém a si como um ato puro (que Aristóteles chama de intelecto agente, ou poético). Por isso, na tradição árabe, o intelecto agente tem a forma de um anjo, cujo nome é Qalam, ou seja, Pena, e cujo lugar é uma potência imperscrutável. Bartleby, isto é, um escrivão que não cessa simplesmente de escrever, mas ‘prefere não’, é a figura extrema desse anjo, que não escreve nada além da sua potência de não escrever (AGAMBEN, 2013c, p. 41).

Estamos falando aqui das coisas ditas, de práticas sociais, de forças que se exercem no sentido da interpretação dos agentes causadores das práticas discursivas. Podemos, inclusive, perguntar: Como se dão as forças discursivas em João Grilo? Qual o papel das práticas discursivas em João Grilo?

As últimas considerações que fazemos nesta dissertação sobre o discurso foucaultiano não são um encerramento. Dizemos que o analista que se fundamenta nas perspectivas de Foucault, opera com a precariedade e inacabamento das coisas ditas e aceitas. Devemos esperar pacientemente, descrevendo as microscópicas relações postas em jogo (como arenas) em um determinado discurso, recusando procurar verdades por baixo dos textos, como se ali estivesse intocada, escondida e esquecida. O ideal seria nos determos a um emaranhado de relações. Tal emaranhado de relações inclui uma complexa articulação de práticas, enunciados, técnicas e estratégias quanto às idiossincrasias do objeto literário e suas “verdades” dentro e fora da obra. Mesmo que a exterioridade não compunha, a rigor, a própria trama do objeto, não será jamais estranha ao discurso.

Um dos pontos de interesse que este estudo suscita é em apresentar como os pensamentos de Foucault estão intrinsicamente ligados às formas de entender como uma dada sociedade constrói os sujeitos para si mesmos em dadas práticas discursivas. A obra *o Auto da Compadecida* reivindica este lugar: não é o objetivo, mas surge a provocação reflexiva de como João Grilo se apropriam de tais práticas discursivas? Como elas podem ser questionadas, reveladas como um rebento? De que modo João Grilo “constrói” verdades pelo discurso? De que modo nos tornamos sujeitos de determinado discurso?



## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A lógica do *Auto da Compadecida* está em apresentar o elemento religioso, o contexto da cultura popular, uma linguagem simples e bem manuseada. Ariano Suassuna ergue vários momentos de reflexões que tematizam as fraquezas humanas, valores e convicções de ordem moral sem desconsiderar o trânsito do humor que envolve as personagens ao longo da peça. A presença de João Grilo representa vários na cultura nordestina; ele é marca de ambivalência, mas é por meio dessa personagem que o autor propõe uma ressignificação dos valores sociais, da humildade, da avareza, da fugacidade e das circunstâncias que moldam nossas convicções.

O espaço literário proposto pela obra mostra que o discurso não é uma elaboração sem propósito, mas é uma construção intertextual com finalidades e sentidos definidos. O dizer, portanto, é uma teia de articulações lançadas com finalidades nem sempre claras, mas a intenção existe e pode estar mascarada em múltiplas facetas, todas com formas específicas, sempre prontas a atingir seus objetivos.

Se a obra deve gerenciar entre aquilo que diz e o próprio fato de poder dizê-lo, deve ela revelar um certo mundo e justificar o fato de que esse mundo é coerente com o quadro da enunciação que o mostra dessa maneira.

Por mais que promovam atentados carregados de intenções castradoras privar o mundo de sentido, de toda palavra, as obras não podem aprisionar que a literatura se intrometa nesse quadro de desolação niilista, um mundo tão carente de existência, de sentido. De literatura. Parece haver uma insuperabilidade entre a presença da obra e as composições que ela (a obra) atribui ao mundo representado.

Afastemos a suposta ideia reducionista de que a obra é limitada a uma engenhosa organização de temas. É preciso que avaliemos de que modo o autor constitui, quase num esquema jurídico, a cena que confere sentido ao mundo. Talvez o elemento quase jurídico da persona de João Grilo seja inverso: é o rebento que conduzirá o reequilíbrio das coisas, segundo sua solidão acompanhada não de lágrimas, mas de vigor e determinação, até mesmo nas mais lúgubres sombras, sempre o convidando ao fracasso, à resignação, ao silêncio e ao fracasso, à morte. Esse era o sentido esperado, quase certo como após uma sentença por causa de um crime, mas todas as brechas foram cimentadas e sepultadas.

O *Auto da Compadecida* provavelmente soubesse que ao pensar suas personagens, eles não fossem reais, em certos aspectos, ou também não tivessem as consequências reais que a personagem João Grilo fosse inteiramente inventada, executada por um trapaceiro. Mas a intenção da obra supostamente tenha sido apresentar pessoas, que na vida diária, mantêm suas

situações sociais reais mediadas pela linguagem. Esta, com sua capacidade de nos ligar à realidade, à verdade e à vida.

O *Auto da Compadecida* enquadra a linguagem como algo em que ninguém é inscrito, mas todos temos que ser inscritos por ela (a linguagem). A linguagem é a forma de simbolização. A partir que somos um ser de linguagem, nasce, concomitantemente, um problema. Dessa forma, a linguagem como prática social, é apresentada pelo *Auto da Compadecida* como algo privilegiado, tendo estreita forma de ação do homem sobre o mundo, e não, o estudo da língua, como um sistema de normas segundo o qual certas composições são possíveis de um ponto de vista formal, apenas. Esta obra como fato literário, apresenta o discurso literário como uma linguagem praticada, realizada e que ganha contornos nas realizações. Foi isso que João Grilo, sobremaneira, fez; a obra apresenta uma linguagem que se dirige a alguém, que é suscitada por algo, que tem uma finalidade, que ocorre numa situação social concreta, constituindo, assim, a língua pelo fenômeno social da interação verbal, realizada por meio das enunciações.

A herança de que esta dissertação, não presunçosamente, pode nos dar é uma reflexão vigorosa às análises dos discursos, não como algo simplista que se contentam com as polarizações entre discurso e verdade, por exemplo; ou às análises cravadas exaustivamente em fatos linguísticos e semióticos, segundo o modelo da língua e dos signos; ou ainda às análises lógicas, concretas, cartesianas fundamentadas na lógica da contradição dialética apenas.

Esta dissertação quis operar com as modalidades de existência dos discursos, pensando como eles circulam, se instauram no corpo social, como esses discursos atribuem este e não aquele valor seja de verdade, realidade ou ideologia, de que modo as diferentes culturas e grupos se apropriam, e destacadamente como se dão as rupturas, os deslocamentos, as subversões das práticas sociais nas coisas ditas. É o discurso como prática, realização, acontecimento.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: 2004, Editora da UFMG.
- \_\_\_\_\_. **O homem sem conteúdo**. Trad. Cláudio Oliveira. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013a.
- \_\_\_\_\_. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- \_\_\_\_\_. **A potência do pensamento**: ensaios e conferências. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- \_\_\_\_\_. **A comunidade que vem**. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013c.
- \_\_\_\_\_. AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Trad. João Barrento. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013b.
- ARAÚJO, Inês Lacerda. **Do signo ao discurso**: introdução à filosofia da linguagem. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.
- AUGRAS, Monique. **Imaginário da magia**: magia do imaginário. Rio de Janeiro: Editora PUC, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 10. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução: Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes).
- BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. 2 ed. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. Ivone Castilho Benedetti. – 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Cursos sobre a filosofia grega**. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. **O que Aristóteles pensou sobre o lugar**. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Unicamp, 2013.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Trad. Maria Paula v. Zurawski; J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 6. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BORRALHO, Henrique. **Versura**: ensaios (2011-2017). São Luís: Ed. UEMA; Café & Lápis, 2017.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Tragédia e comédia**. 12 ed. Petrópolis, Vozes, 2011.
- CANDIDO, Antonio [et al]. 13 ed. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CEVASCO, Maria Elisa; SIQUEIRA, Valter Lellis. **Rumos da literatura inglesa**. 2. Ed. São Paulo: Ática, 1985.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DAMATTA, Roberto da. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: 2015)

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2 ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

FARIA, João Roberto (Direção). **História do Teatro Brasileiro volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo. Perspectiva: Edições Sesc, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução e Organização: Roberto Machado. 21. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica: quatro ensaios**. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.

GABET, Françoise; Hak, Tony. (Org.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Tradução: Bethânia S. Mariani et al. 3. et. Campinas, SP: Unicamp, 1997.

GADAMER, Hans-Georg. **Hegel – Husserl – Heidegger**. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: 2012.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 20 ed. Rio de Janeiro: 2014.

\_\_\_\_\_. **Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face**. Trad. Fábio Rodrigues Pinheiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

GREGOLIN, Maria do R. et al. (Org.). **Discurso e mídia: a cultura do espetáculo**. São Carlos: Claraluz, 2003.

LACAN, Jacques. (1995). **Seminário 4: A relação de objeto**. (D. D. Estrada, trad.) Rio de Janeiro: Zahar. (Original publicado em 1956-1957).

MAINGUENEAU, Dominic. **Discurso literário**. Trad. Adail Sobral. 2. ed. – São Paulo: Contexto, 2012.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assunção. – São Paulo: UNESP, 2003.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução**. 3 ed. São Paulo: É Realizações, 2015.

OLIVEIRA, Luciano Amaral (Org.). **Estudos do discurso: perspectivas teóricas**. 1 ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

PAULIUKONIS, Maria A. L. (Org.). **Texto e discurso: mídia, literatura e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1988.

PEREIRA, Maria E. M. **O estudo da linguagem pela psicologia: uma aproximação entre Skinner e Bakhtin**. São Paulo: Educ, 2000.

RICOEUR, Paul. **A ideologia e a utopia**. Trad. Sílvio Rosa Filho e Thiago Martins. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

ROODENDURG, Herman; BREMMER, Jan. (Org.). **Uma história cultural do humor**. Tradução: Cynthia Azevedo; Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

STROHSCHOEN, Ana Maria. **Mídia e memórias coletivas**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004. (Série Conhecimento; 23)

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Ed. Especial. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

TODOROV, Tzvetan. **Simbolismo e interpretação**. Trad. Nícia Adan Bonatti. 1 ed. São Paulo: UNESP, 2014.

\_\_\_\_\_. **Crítica da crítica: um romance de aprendizagem**. Trad. Maria Angélica Deâgeli, Norma Wimmer. 1 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

YÚDICE, George. **A convergência da cultura: usos da cultura na era global**. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

Almeida, Everaldo dos Santos.

O (des)encobrimento discursivo de João Grilo em o Auto da Compadecida /  
Everaldo dos Santos Almeida. – São Luís, 2018.  
117 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras,  
Universidade Estadual do Maranhão, 2018.

Orientador: Profa. Dra. Andrea Teresa Martins Lobato.

1. Humor. 2. Encenação. 3. Literatura. 4. Instância discursiva. I. Título.

CDU 821.134.3(81)-7