



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA**

ANAÍ DE ABREU PIGATTO

**UMA INTERPRETAÇÃO DO *AUTO DA COMPADECIDA* À
LUZ DOS TEMAS DO CORPO E DO MOVIMENTO**

**CAMPINAS – SP
2021**

ANAÍ DE ABREU PIGATTO

**UMA INTERPRETAÇÃO DO *AUTO DA COMPADECIDA* À LUZ
DOS TEMAS DO CORPO E DO MOVIMENTO**

Dissertação apresentada à Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Educação Física, na área de Educação Física e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Odilon José Roble

Este trabalho corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluna Anaí Abreu Pigatto e orientada pelo Prof. Dr. Odilon José Roble

**CAMPINAS – SP
2021**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca da Faculdade de Educação Física
Andréia da Silva Manzato - CRB 8/7292

P622i Pigatto, Anaí de Abreu, 1985-
Uma interpretação do Auto da Compadecida à luz dos temas do corpo e do movimento / Anaí de Abreu Pigatto. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Odilon José Roble.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física.

1. Suassuna, Ariano. Auto da compadecida. 2. Suassuna, Ariano, 1927-2014. 3. Schopenhauer, Arthur, 1788-1860. 4. Corpo humano (Filosofia). 5. Estética. I. Roble, Odilon José. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação Física. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma:

An interpretation of Auto da Compadecida in light of the themes of body and movement

Palavras-chave em inglês:

Auto da Compadecida
Suassuna, Ariano, 1927-2014
Schopenhauer, Arthur, 1788-1860
Human body (Philosophy)
Aesthetics

Área de concentração: Educação Física e Sociedade

Titulação: Mestra em Educação Física

Banca examinadora:

Odilon José Roble [Orientador]
Lillian Freitas Vilela
José Rafael Madureira

Data de defesa: 20-11-2021

Programa de Pós-Graduação: Educação Física

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: 0000000231636138

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/9057878869003149>



COMISSÃO EXAMINADORA

Dr. Odilon José Roble

Dra. Lillian Freitas

Vilela

Dr. José Rafael Madureira

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós-Graduação da FEF.

**Ao caos infinito que reina em cada um de nós!
Que possamos dança-lo e fazê-lo também em poesias...**

AGRADECIMENTOS

Agradeço àqueles que, por um gesto de amor, me conceberam dançando, permitindo que neste mundo eu pudesse estar.

Ao meu filhote Rudá, que me ensinara que as árvores e as flores também dançam junto às ventanias e ao sol de cada amanhecer.

Ao papai Caio que contribuiu por alavancar minhas forças no início deste trabalho.

A todos os Brincantes de nossa cultura popular brasileira, Mestres, Coreiras, Sambadeiras, Cantadores, que me inspiram e me ensinam que a vida é também festa.

Aos filósofos estelares que ampliam meus sentidos ensolarando meu corpo com palavras dançantes e músicas intrigantes que me fazem ir além de mim mesma.

Ao meu querido orientador Odilon, que, com elegância e estímulos preciosos, me conduziu a esta jornada de pesquisas e desafios sacolejantes.

Aos amigos queridos do GPFEM que me acolheram e me desafiaram em encontros de nutrição e coragem.

À Unicamp, suas bibliotecas, praças, salas, jardins, seus corpos luminosos a desfilarem e a ser diferença e riqueza a florear junto a mim.

À Marcella Wiffler revisora deste texto, que contribuiu por ampliar a condição de fluidez e entendimento deste trabalho com delicadeza e prontidão.

Ao companheiro Jaime que descortina em mim belezas profundas.

A todos os Gênios que cruzaram e cruzam os meus caminhos, me fazendo descobrir, cultivar e semear belezas para hoje e sempre!

Saravá

&

Axé!

*A morte - O sol do terrível
Mas eu enfrentarei o Sol divino,
o Olhar sagrado em que a Pantera arde.
Saberei porque a teia do Destino
não houve quem cortasse ou desatasse.
Não serei orgulhoso nem covarde,
que o sangue se rebela ao som do Sino.
Verei o Jaguapardo e a luz da Tarde,
Pedra do Sonho e cetro do Divino.
Ela virá - Mulher - aflando as asas,
com o mosto da Romã, o sono, a Casa,
e há de sagrar-me a vista o Gavião.
Mas sei, também, que só assim verei
a coroa da Chama e Deus, meu Rei,
assentado em seu trono do Sertão.*

(SUASSUNA. Poemas. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora
Universitária, 1999).

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar a obra de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida* (1955), assim como ampliar o olhar sobre o conjunto de seu legado artístico, levando em consideração sua dimensão estética e a importância do diálogo com outros campos do conhecimento.

Para tanto, recorreremos à filosofia de Arthur Schopenhauer e atravessamentos com a *corrente vitalista* ou *filosofia do impulso* para compor nexos de inteligibilidade entre a estética de Ariano e leituras sobre o corpo e o movimento dentro de sua obra.

Com o intuito de dar capilaridade à obra desse grande escritor, dramaturgo e professor, propomos como reflexão equiparar o seu legado artístico com as qualidades do *gênio*, tal como Schopenhauer em 1819 anunciou.

Por meio de um diálogo entre alguns aspectos da cultura popular brasileira, propomos perspectivar o pensamento de Ariano como chave de leitura para também tratar dos temas que tangenciam o corpo e o movimento junto a esse universo artístico. Ainda que saibamos que a disposição artística de maior expressão para esse autor tenha sido a literatura, acreditamos que o corpo e a corporeidade possuem um lugar de importância junto aos componentes estéticos dessa cultura popular brasileira e que a obra de Suassuna contribui em muito por alargar tais perspectivas.

A vista disso, apresentamos uma reflexão sobre a Estética filosófica de Suassuna, elencando discussões sobre as categorias da Beleza, tal como compreendidas em seu sentido clássico e descritas pelo próprio Suassuna, além da exposição de suas correspondências com a ideia de uma fisicalidade presente no humano e suas possibilidades de leitura junto ao universo popular brasileiro.

Palavras-chave: *Auto da Compadecida*; Suassuna; Schopenhauer; filosofia do corpo; Estética; arte; cultura popular brasileira.

ABSTRACT

The present work aims to analyze the work of Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida* (1955), as well as to broaden the view over the whole of his artistic legacy, taking into account its aesthetic dimension and the importance of dialogue with other fields of knowledge.

To do so, we referred to Arthur Schopenhauer's philosophy and the vitalist thinking to compose intelligible links between Ariano's aesthetics and the perception about body and movement within his work.

In order to enlarge the scope of this great writer, playwright and teacher's work, we propose, as a reflection, to compare his artistic legacy with the qualities of genius, as Schopenhauer announced in 1819.

Through a dialogue between some aspects of Brazilian popular culture, we propose to put Ariano's thought in perspective as a key for reading to also deal with themes that touch the body and movement in this artistic universe. Although we know that the most expressive artistic disposition for this author has been literature, we believe that the body and "corporeality" have an important place in the aesthetic components of this Brazilian popular culture and that Suassuna's work contributes greatly to broadening such perspectives.

In view of this, we present a reflection on the philosophical aesthetic of Suassuna, listing discussions on the categories of Beauty, as understood in its classical sense and described by Suassuna himself, in addition to exposing his correspondences with the idea of a "physicality" present in the human and its reading possibilities in the Brazilian popular universe.

Keywords: *Auto da Compadecida*; Suassuna; Schopenhauer; philosophy of the body; Aesthetics; art; Brazilian popular culture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1: DO <i>GÊNIO</i> E DA FILOSOFIA DA VONTADE.....	15
CAPÍTULO 2: INTRODUÇÃO À ESTÉTICA DE ARIANO SUASSUNA	26
2.1. A Beleza Enquanto Condição da Existência Humana.....	33
2.2. Ariano Suassuna: Pensador da Vontade?	38
CAPÍTULO 3: UMA ANÁLISE DA OBRA <i>AUTO DA COMPADECIDA</i> À LUZ DE UMA FILOSOFIA DO CORPO (FILOSOFIA DO CAOS/FILOSOFIA VITALISTA)	48
3.1. Fome	52
3.2. Loucura	62
3.3. Mentira.....	68
3.4. <i>Métis</i> : “A Inteligência incorporada...”	78
3.5. Traição	89
CAPÍTULO 4: A COMPADECIDA: AGIR COM PAIXÃO.....	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	119

INTRODUÇÃO

Faremos aqui um esforço modesto de capilaridade de Ariano Suassuna, pois, vendo este autor como extremamente rico e polissêmico, é possível nos questionarmos: haveria a presença de corpos dançantes em suas obras?

Para tanto, é importante ressaltar que o presente texto tem o intuito de realizar movimentos específicos, a saber, uma reflexão filosófica a respeito do tema corpo na estética de Ariano, e mais precisamente em sua célebre obra: *Auto da Compadecida*, de 1955. Além disso, investigar de que maneira podemos aproximar o pensamento de Ariano ao pensamento que chamamos de “Filosofia do Caos ou Corrente Vitalista”, ancorados sobretudo nos pensamentos pregressos da Mitologia Grega, de Arthur Schopenhauer, de Friedrich Nietzsche e de Sigmund Freud, no que toca suas reflexões sobre uma estética para a existência, e sobre alguns dos temas que discutem o corpo e o movimento na “Corrente Vitalista”. Compreendendo a importância de se ampliar, no âmbito acadêmico, o debate entre os diversos campos de análise e de conhecimento, reconhece-se que as discussões sobre o corpo e o movimento atravessam, por exemplo, os campos da educação física, da dança e das artes do espetáculo, assim como da filosofia e da educação. Verificamos, então, a pertinência de nos debruçarmos na obra de um brasileiro tão talentoso, assim como genial, que pode auxiliar-nos em diversos questionamentos, nos quais os temas propostos aqui estão inseridos.

Atentaremos-nos, porém, às possibilidades de nexos de inteligibilidade que são passíveis de serem elucidados, junto às discussões sobre corpo, este por sua vez, compreendido como aquele que expressa a *práxis*¹ de um pensamento, e que aqui localizaremos por meio de sua força plástica atuante no campo da estética, o que ousamos fazer partindo da matriz literária escolhida e desenvolvida por Suassuna. Alocaremos-a, assim, ao território do movimento, e, portanto, ao da dança enquanto mais uma das linguagens estéticas existentes, compondo, com outros campos, atravessamentos possíveis que julgarmos serem pertinentes de aqui evidenciar.

A respeito disso, nos propomos a perspectivar o pensamento de Ariano, como chave de leitura para também tratar dos temas que tangenciam sobre o corpo e o movimento ainda que saibamos que sua disposição artística de maior expressão tenha sido

¹ Práxis -Transcrição da palavra grega que significa ação. Termo de significado generalíssimo que denota qualquer operação considerada sob o aspecto do termo a partir do qual a operação tem início ou iniciativa. (Dicionário de Filosofia- Nicola Abbagnano, 1901-1990 - 5ª edição, Martins Fontes, 2007, p. 8, 9 e 922).

a literatura. Contudo, no interior de suas narrativas, tal como em seus discursos, é possível verificar que o assunto sobre o corpo possui um lugar de importância no que se refere à constituição existencial da humanidade.

Portanto, esta análise está ancorada em uma compreensão filosófica sobre o corpo, partindo da literatura como campo de base, e incitando a dança enquanto mais um lugar de expressão, sendo este lugar um território próprio da linguagem dos corpos humanos que se relacionam, desde a pré-história até os tempos atuais.

Para além da constelação de autores citados acima como base teórica a nos guiar para uma investigação sobre a estética filosófica de Ariano no que diz respeito ao corpo, será analisada de maneira mais profunda uma de suas principais obras: *Auto da Compadecida*, de 1955, além da apreciação de alguns poemas deste autor que contribuem para ancorar uma de nossas premissas, que é reconhecer na obra de Suassuna a presença do corpo e/ou da corporeidade, como aspecto importante e singular da cultura popular brasileira. A escolha destes poemas e desta obra artística literária do autor servirá ainda de suporte para o descortinamento de nossa outra premissa, que busca verificar, no pensamento do autor, a presença do corpo e do movimento enquanto temas presentes em suas reflexões, tanto filosóficas como em seu fazer artístico enquanto escritor, e com isso conferirmos a Ariano, à luz de Schopenhauer, a qualidade de *gênio*, enquanto aquele que possui uma intuição alargada, neste caso, sobre o corpo e a corporeidade brasileira, que até então não fora expressa por outros pensadores da maneira como Ariano nos traz. E, ainda, de que maneira essa genialidade sobre uma compreensão de corpo dos brasileiros e dos elementos de sua corporeidade pode enriquecer os diversos campos de estudo que têm o corpo como instrumento primordial.

Portanto, apresentamos aqui a humilde tarefa a que nos propusemos, de nos aprofundar um pouco mais no pensamento deste autor que dedicou à filosofia, à poesia, à dramaturgia, e a outros solos do conhecimento seu empenho e paixão, com meticulosa e profunda entrega, assim como sua atuação enquanto escritor e pessoa transparente e visceral, como há de ser um homem que saúda sua terra e reconhece as belezas e as feiuras que nela estão; propondo, ainda, o caminho da arte e da criatividade como molas propulsoras de cada força contida em cada sujeito em particular.

Noturno

Têm para mim Chamados de outro mundo
as Noites perigosas e queimadas,
quando a Lua aparece mais vermelha
São turvos sonhos, Mágoas proibidas,
são Ouropéis antigos e fantasmas
que, nesse Mundo vivo e mais ardente
consumam tudo o que desejo Aqui.

Será que mais Alguém vê e escuta?

Sinto o roçar das asas Amarelas
e escuto essas Canções encantatórias
que tento, em vão, de mim desapossar.

Diluídos na velha Luz da lua,
a Quem dirigem seus terríveis cantos?

Pressinto um murmuroso esvoejar:
passaram-me por cima da cabeça
e, como um Halo escuso, te envolveram.
Eis-te no fogo, como um Fruto ardente,
a ventania me agitando em torno
esse cheiro que sai de teus cabelos.

Que vale a natureza sem teus Olhos,
ó Aquela por quem meu Sangue pulsa?

Da terra sai um cheiro bom de vida
e nossos pés a Ela estão ligados.
Deixa que teu cabelo, solto ao vento,
abrase fundamente as minhas mão...

Mas, não: a luz Escura inda te envolve,
o vento encrespa as Águas dos dois rios
e continua a ronda, o Som do fogo.

Ó meu amor, por que te ligo à Morte?

(SUASSUNA. Poema publicado em 7 de outubro de 1945, no Jornal do Comércio do Recife).

CAPÍTULO 1: DO GÊNIO E DA FILOSOFIA DA VONTADE

“(...) ao gênio cabe uma medida da faculdade de conhecimento em muito superior à que é preciso para o serviço de uma vontade individual; esse excedente de conhecimento se torna livre, sem estar ativo para o serviço da vontade do indivíduo, restando, portanto, como puro sujeito do conhecer, claro espelho da essência do mundo: eis a atividade genial.”
(SCHOPENHAUER, 2003[1819], p.74).

Apontaremos aqui como premissa o conceito de *gênio*, tal como Schopenhauer anunciou em *Metafísica do Belo*, junto com outras preleções do mesmo autor que datam de 1820, para aproximar tal conceito de Ariano e de sua produção artística.

Escavando a obra sobre a qual nos debruçamos a analisar, *Auto da Compadecida*, mais a biografia de Ariano, cada vez mais verificamos a correspondência das qualidades do *gênio* com este autor. Trata-se, sobretudo, de um conceito bastante complexo e singular, marca da filosofia schopenhauriana, que também é manifesta pela presença do corpo. Portanto, recorreremos aqui a esta base epistemológica para ancorar tal premissa.

O *gênio* para Schopenhauer abriga uma série de características que são criteriosamente nele dispostas, de modo que, possuindo tais qualidades, é capaz de originar obras de arte verdadeiramente autênticas. Entretanto, essas qualidades não estão disponíveis para todos os homens, ao contrário, de acordo com o autor, são características para poucos. A pura contemplação e uma disposição objetiva nesse exercício é natural ao *gênio*, uma vez que ele é capaz de estabelecer a orientação objetiva do espírito em oposição à subjetividade; esta, por sua vez, se parecia com o próprio sujeito da vontade, podendo então se materializar através da obra de arte. Nas palavras do filósofo:

Toda contemplação exige pura disposição objetiva, isto é, esquecimento completo da própria pessoa e de suas relações; por conseguinte, a *genialidade* nada é senão a *objetividade* mais perfeita, ou seja, orientação objetiva do espírito; em oposição à subjetiva, que vai de par com a própria pessoa, isto é, a Vontade (SCHOPENHAUER, 2003[1819], p. 61).

Com essa disposição, o filósofo acrescenta que a capacidade genial provém de um exercício puramente intuitivo, para o qual necessita afastar-se por completo do conhecimento que existe originariamente à serviço da vontade, que, na ação comum humana, é o seu interesse, seu propósito final. Porém, para a manifestação da genialidade, há de se exercer, então, de maneira duradoura essa intuição, enquanto guia para a criação, junto a um processo elaborado, nas palavras de Schopenhauer (2003[1819]): “um claro

olho cósmico (...) uma arte planejada (...)”, tem-se, então, de acordo com esse autor, “o puro sujeito do conhecimento”.

O *puro sujeito do conhecimento* possui, por excelência, um conhecimento excedente, que, para além de ser matéria de apropriação, torna-o livre de vontades individuais e se reverbera de forma mais imponente com alta clareza sobre o mundo que o acerca.

(...) para que o gênio apareça num indivíduo, a este tem de caber uma medida das faculdades de conhecimento que ultrapassa em muito aquela exigida para o serviço de uma vontade individual; tal excedente de conhecimento torna-se livre (da servidão da vontade), permanecendo, por consequência, como puro sujeito do conhecimento, espelho límpido da essência do mundo. Essa concepção esclarece ao mesmo tempo, de maneira perfeita, todas as excentricidades e falhas de caráter que sempre se percebeu na individualidade dos seres geniais (SCHOPENHAUER, 2003[1819], p. 62).

O material primordial do *gênio* é a *ideia*, transposta a uma vivacidade intensa, de modo que tudo o afeta fortemente. Pela fronteira tênue que o *gênio* opera entre suas qualidades geniais e as raízes da loucura, para que esta última não se sobressaia com mais veemência, aquele excedente da faculdade de conhecimento deve encontrar-se em atividade, isto é, de alguma maneira, enquanto puro sujeito do conhecimento, deve este servir-se de seu entusiasmo, e é precisamente no entusiasmo que ocorre os instantes da concepção das obras de arte, que por sua vez tiveram sua raiz no material primeiro que foi a *ideia*. Temos, então, o conhecimento em seu ápice de energia que assumiu a “pura orientação objetiva, e o objeto” (SCHOPENHAUER, 2003[1819], p. 62).

Traçando um paralelo das características do *gênio* acima elencadas com a produção artística de Ariano, podemos verificar que suas obras comportam uma gama de elementos que podemos atribuir como geniais, visto que a qualidade de seus personagens, assim como a maneira como o autor delineou o cenário narrativo e a complexidade e simplicidade ao mesmo tempo presentes na trama, traduzem, junto a nossa esteira de reflexão filosófica, determinadas peculiaridades presentes em indivíduos com caráter geniais. Também é possível alimentar ainda mais esse argumento atravessando, mesmo que rapidamente, a biografia do autor enquanto escritor, poeta e dramaturgo em consonância com sua vida particular. O próprio Ariano, em vida, assumiu diversas vezes o quanto servia-se de aspectos que ele mesmo não sabia nomear, que podemos arriscar

dizer aqui serem elementos de sua intuição, junto a um arsenal robusto de erudição, portanto, conhecimentos dos quais se apropriou a favor de suas criações.

Ora, na esfera mais propriamente artística, em um recorte mais precioso junto à obra em que nos apoiamos, *Auto da Compadecida*, podemos verificar diversos elementos estéticos que nos mostram como o autor, a partir de uma *ideia*, potencializou seu entusiasmo na criação, sem a necessidade de buscar legitimidade em qualquer instância. A saber, a temática da fome, da loucura, da traição, da desigualdade social e da soberania da moral cristã, na trama citada, aparecem e são criticadas de maneira bastante peculiar, isto é, não necessariamente através de argumentos diretos junto às falas dos personagens, ou de um narrador que indique por meio do discurso direto que o nordeste brasileiro vivencia situações de muita desigualdade e discriminações de várias naturezas. Todavia, o autor criou uma abordagem para tratar desses assuntos que não é a convencional, e, no entanto, não só os trata, mas vai além deles, fazendo com que outros alvos sejam desvendados para além dos comuns. O processo de inversão da linguagem, assim como uma aposta, ou melhor uma entrega confiante no vocabulário popular, é um exemplo interessante que verificamos como abordagem genial, tanto de inversão de certas características, como da riqueza em mirar alvos que a priori não nos aparecem tão claros. Para exemplificar, transcrevemos uma parte da cena inicial do julgamento, quando o Demônio e o Encourado (personagens da trama) discursam sobre o destino possível dos personagens:

“Encourado: Foi exatamente isso que você quis dizer. É terrível ter-se um sonho como o que eu tive e ver que ele vai ancorar nesse embrutecimento da inteligência e da dignidade!

Demônio: Isso pode acontecer comigo. Eu posso me sentir assim, mas o senhor...

Encourado: Cale-se, já disse! Que me importa o que você faz ou sente? O que me desgosta é ver minha imagem refletida em você, uma imagem profundamente repugnante. Mas vamos aos fatos. Que vergonha! Todos tremendo! Tão carojosos antes, tão covardes agora! O Senhor Bispo, tão cheio de dignidade, o padre, o valente Severino... E você, o Grilo que enganava todo mundo, tremendo como qualquer safado!

João Grilo: Que é que eu posso fazer? Já disse mais de cem vezes a mim que não tremesse e tremo. Desde que ouvi aquelas pancadas que comecei a sentir calafrio danado.

Encourado: E tem razão, porque o que vai lhe acontecer é coisa muito séria. (*Sorrindo*). É engraçado como vocês empregam às vezes a palavra exata, sem terem consciência perfeita do fato. O que você sentiu foi exatamente um arrepio de danado. (*Severo, ao Demônio*). Leve a todos para dentro.

Severino: Ai meu Deus, vou pagar minhas mortes no inferno!

Bispo: Senhor Demônio, tenha compaixão de um pobre bispo!

Encourado: Ah, compaixão...Com pilhéria é boa! Vamos, todos para dentro. Para dentro, já disse. Todos para o fogo eterno, para padecer comigo.

O Dêmonio começa a perseguir os mortos e o alarido deles é terrível. Ele vai agarrando um por um e os mortos vão se desvencilhando aos gritos.

Bispo: Ai! Leve o padre!

Padre: Ai! Leve o sacristão!

Sacristão: Ai! Leve o Severino!

Severino: Ai! Leve o cabra!

João Grilo: Parem, parem! Acabem com essa molecagem!

Seu grito é tão grande que todos param e o silêncio se faz.

João Grilo: Acabem com essa molecagem. Diabo dum baralho 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!

João Grilo: Sai daí, pai da mentira! Sempre ouvi dizer que para se condenar uma pessoa ela deve ser ouvida!...

Severino: É isso mesmo e eu vou apelar para Nosso Senhor Jesus Cristo, que é quem pode saber.

Encourado: Besteira, maluquice!

Padre: Besteira ou maluquice, eu também apelo. Senhor Jesus, certo ou errado, eu sou um padre e tenho meus direitos. Quero ser julgado, antes de ser entregue ao diabo.

Aqui começa a soar as pancadas de sino, no mesmo ritmo das de tambor anteriores. O encourado começa a ficar agitado.

João Grilo: Ah! Pancadinhas beneditas! Oi, está tremendo? Que vergonha, tão corajoso antes, tão covarde agora! Que agitação é essa?

Encourado: Quem está agitado? É somente uma questão de inimizade. Tenho o direito de me sentir mal com aquilo que me desagrada.

João Grilo: Eu, pelo contrário, estou me sentindo muito bem. Sinto-me como se a minha alma quisesse cantar...”

(SUASSUNA, 1997[1955], p. 141-145).

A visão essencial do *gênio* é a *ideia* alimentada pela *fantasia*, esta, por sua vez, até mesmo no campo filosófico, é sinônimo de criatividade. De acordo com Schopenhauer

(2003[1819], p. 64): “(...) a *fantasia* serve ao gênio para ampliar seu círculo de visão para além dos objetos que se oferecem à sua pessoa na realidade, tanto segundo a quantidade quanto segundo a qualidade”. Portanto, podemos ampliar nosso horizonte no seguinte ponto: para além da referência e experiência de Suassuna junto ao universo da cultura popular nordestina brasileira, suas obras comportam recursos linguísticos e estéticos que se ampliam para além do objeto, que é a obra e a utilização de determinados “arquétipos”, como o do Diabo e o do Encourado, para trazer as críticas com sentido que podemos chamar de indireto, ou seja, poderíamos reforçar que a apropriação da *ideia* nutrida por recursos da *fantasia* do próprio autor traduz de alguma maneira esse conhecimento intuitivo de Suassuna, reverberando em textos, poemas, personagens, que descortinam, por assim dizer, uma capacidade de apreensão das coisas. Estas, por sua vez, se efetivam por ideias singulares, dotadas de recursos fantasiosos do próprio autor, assim como também contribuem com essa fantasia, se manifestando, ainda, por meio de qualidades dos muitos de seus principais personagens, que, como o próprio autor, também manifestam qualidades genias, tais como João Grilo e Chicó, por exemplo. Então, a mistura potente entre o conhecimento intuitivo, a contemplação desinteressada e o vigor da fantasia são componentes das qualidades do *gênio*, são as formas imutáveis da apreensão genial e, portanto, da *objetivação da vontade*, como nomeado por Schopenhauer, em resumo, do mundo que lhe é próprio e dos fenômenos que nele ocorrem.

Temos, então, o aporte do *gênio*. Todavia, como aponta o próprio Schopenhauer, as considerações e elaborações das criações geniais não ocorrem de maneira serena, ou completamente desinteressada em todos os sentidos, mas, sim, direcionando uma atenção devotada para as coisas, qualidades que suas *ideias* possuem em relação à sua vontade, o que pode ser natural e imediato, ou vir a galopes mais vagorosos, mas não pode deixar de existir.

O homem genial, ao contrário – ao qual coube uma medida da faculdade de conhecimento que excede em muito a exigida para o serviço de uma vontade individual, excedente que, tornado livre, furta-se por um momento ao serviço de sua vontade –, detém-se na consideração da vida mesma, e em cada coisa com que depara esforça-se por apreender sua Idéia, não suas relações com outras coisas,(...). Para o homem comum, a faculdade de conhecimento é a lanterna que ilumina seu caminho; já para o homem genial, é o sol que revela o mundo. Essa maneira tão diferente de ver a vida logo se torna evidente na expressão de ambos (SCHOPENHAUER, 2003[1819], p. 67).

Dessa maneira, verificamos na visão deste filósofo que o *gênio* está em sincronia com a natureza, reverberada em seu próprio corpo e em sua condição natural que se manifesta por meio da intuição. Em contrapartida a ele e a esta capacidade genial, está o princípio de razão, que não se alimenta de forças elementares da natureza, sendo, então, insuficiente para a composição de um corpo criativo nesta esteira schopenhauriana, assim como purificado das representações de suas vontades individuais. Dito de outra maneira, o princípio de razão não permite o conhecimento inteiramente intuitivo e destituído da vontade individual, ele opera por meio da subjetividade e não se relaciona de modo direto e objetivo com uma concepção fluída e intuitiva, que pressupõe uma experiência concreta e não abstrata. Portanto, na esteira desse filósofo, o *gênio* é aquele que, a partir da purificação de vontades individuais, concebe artisticamente sua *ideia* e a expõe, não com o intuito de fazê-lo, mas naturalmente. Este argumento é aqui o ponto nefrágico que buscamos perspectivar em Ariano Suassuna, enquanto *gênio* criador do *Auto da compadecida* e de outras obras de mesma envergadura, que abrigam uma profundidade de linguagens e desejos de querer comunicar-se. Visto isto sob a ótica da leitura schopenhauriana, a obra de arte é o caminho pelo qual o *gênio* concebe e materializa sua *ideia*, tornando-a comunicável por meio dos sentidos.

O fundamento disso, todavia, não é a fraqueza de razão, mas em parte reside em que o indivíduo genial, nele mesmo é um incomum fenômeno enérgico da Vontade, a exteriorizar-se numa grande veemência de atos; em parte também reside no fato de que no gênio o conhecimento intuitivo é completamente predominante, via sentidos e entendimentos, sobre o abstrato, daí a orientação do espírito para que o intuitivo, e a impressão desse tipo de conhecimento é altamente enérgica (...) (SCHOPENHAUER, 2003[1819], p. 74).

Eis por que a arte, tanto a plástica quanto a poesia e a música, bem como a filosofia são o círculo de atuação propriamente dito estofado das obras do gênio. Se, pois, nosso critério para o reconhecimento de um homem de gênio tem de ser a exigência de uma obra imortal, então observe-se quanto o gênio é algo raro para além de toda medida comum (SCHOPENHAUER, 2003[1819], p. 78).

A partir destas considerações sobre a essência do *gênio*, suas singularidades e sua atuação, elencamos a importância e fundamental necessidade do papel que a Arte e a natureza ocupam, e mais profundamente materializam, no caso do gênio, em relação à criação da obra de arte, de maneira intensificada e, portanto, genial, dada sua complexidade e originalidade no(s) modo(s) de comunicar-se. Este(s) preza(m), sobretudo nesta esteira filosófica que apoiamos, a concepção do presente de modo vivaz,

sem preocupar-se com qualquer medida, deixando que este presente se potencialize com e através da Arte, e, acima de tudo, que carregue, por assim dizer, nessas criações algo de imortal, alcance um alvo que não estava acessível de imediato e, assim, se assente enquanto obra e criação perpétua.

Visto, então, que o *gênio* ocupa essa faculdade preponderante de apreender de sua intuição contemplativa e objetiva as *ideias*, abandonando o princípio de razão e isolando as coisas e suas relações, transformando-se, assim, no puro sujeito que conhece, e, a partir dessa capacidade, torna-se possível a fruição das *ideias*. Do mesmo modo, observamos presente o argumento da fruição no pensamento de Ariano, ou seja, a verificação de que a capacidade para o conhecimento das *ideias* e sua apreensão são comum ao homem. Existem, ainda, de acordo com a teoria de Schopenhauer, graus variados que singularizam e, no caso do gênio, o legitimam como aquele dotado de um grau mais elevado e peculiar de conhecimento e apreensão das *ideias*. Temos, então, a correspondência desses pensadores no que toca às questões sobre o sentido estético da existência humana, sendo este comum a todos os homens. Do contrário, a receptividade para o belo, o sublime não ocorreria; todo homem, de alguma maneira, possui certa satisfação estética. Este dado nos remete à evidência de que, no conceito de *gênio* de Schopenhauer, o grau maximizado (tanto em sua destreza, que ocorreu de modo intuitivo, quanto em sua duração) que este possui se reflete na faculdade de criação e comunicação expressa por meio da obra de arte. Jair Barboza, estudioso e tradutor da obra deste filósofo do século XVIII, esclarece esse argumento com a seguinte nota:

A teoria do gênio schopenhauriana é bastante, por assim dizer, “democrática”, pois concede a todos certo grau de genialidade, o que lhes permite reconhecer o belo nas artes e na natureza. Mesmo a produção de uma obra artística é imaginável para alguém que não seja gênio no sentido estrito do termo. Em verdade, o gênio em Schopenhauer é uma faculdade estética, que admite diferentes graus, tão real na mente de cada um quanto a razão ou o entendimento. Gênio no sentido privilegiado do termo é quem possui o grau máximo dessa faculdade. Com isso, elimina-se um pretensão elitismo estético desta metafísica do belo, coisa que não se pode, por exemplo, dizer de Schelling, para quem a intuição intelectual, que se torna estética, portanto obra de arte, está a cargo de poucos. (...), o belo em Schopenhauer não é exclusividade da obra de arte, mas pertence também à natureza (...) (SCHOPENHAUER, 2003[1819], p. 84, notas 42 e 43 da tradução de Jair Barboza).

Transpondo este conceito para Suassuna, é possível verificarmos as faculdades do gênio tanto pela sua trajetória intelectual, quanto pela qualidade de suas obras, visto que

estas, por sua vez, estão, de certa forma, interligadas com uma facilidade de acessar com maior vigor algumas virtudes particulares do escritor. Para tanto, consideramos a compreensão grega desta palavra, que entende a virtude como um modo de pensamento, algo que vai além da consciência. Portanto, acessar essas virtudes com maior competência requer atributos específicos para, por exemplo, materializá-las em forma de arte. O acúmulo, o prestígio e a virada inesperada podem aqui ser indicativos de algumas das qualidades singulares na obra de Suassuna, isto é, percebe-se que é a partir de um grande repertório de pesquisa e conhecimento, de certa intimidade com o universo da cultura popular, assim como um olhar isolado e desprovido da intenção de criar uma grande obra que o autor concebe suas criações. Suassuna nos dá a virada, de maneira singela e objetiva, com uma obra apreensível pela revelação que traz de uma realidade efetiva da vida de certos brasileiros sem a intenção direcionada de criar “a grande obra”, mas que comporta aspectos imponentes desta faculdade de gênio sobre a qual nos desbruçamos. Nos arriscamos, então, a aproximar Suassuna e sua obra que aqui trazemos, *Auto da Compadecida*, como resultado de um conhecimento intuitivo brotado do corpo, e comunicado através do corpo, por uma corporeidade bastante intrigante e pouco valorizada entre nossos pares, cuja raiz Schopenhauer anunciara em tempos passados e dinâmicas singulares, mas que não deixam de dialogar com determinadas características da existência humana de forma mais alargada. Sendo assim, trazemos aqui como um paralelo para discorrer sobre um modo especial de observação e criação artística, que está para além do conhecimento profundo da erudição, nas palavras de Schopenhauer *No livro do mundo*, sobretudo no que diz respeito ao corpo e a seus profícuos desvelamentos. É assim que fazemos a leitura do percurso de Ariano enquanto artista e pensador dotado dessa faculdade genial.

O artista nos deixa olhar com seus olhos para a realidade, e assim tornamo-nos participantes, por sua intermediação, do conhecimento das Idéias. Que ele possui tais olhos, a desvelar-lhe o essencial das coisas, independentemente de suas relações, eis aí o dom do *gênio*, aquilo a ser-lhe inato; que ele esteja em condições de também nos emprestar esse dom, como que nos colocar seus olhos, eis aí o adquirido, a técnica da arte. Contudo, há outro fundamento para a Idéia apresentar-se a nós com maior facilidade a partir da obra de arte do que da efetividade. Lembremo-nos do que mostrei anteriormente: se o conhecimento deve entrar em cena de maneira pura e límpida, pelo que justamente é conhecimento das Idéias, é necessariamente requerido o silêncio completo da vontade do espectador. Pois, embora o conhecimento tenha brotado da vontade e se enraíze no fenômeno dela, é precisamente a vontade que com frequência o torna impuro: nosso querer constante

turva nosso conhecer; a parte tomada por nós nas coisas, isto é, o interesse, obsta a concepção pura delas, nosso querer ou não-querer relacionado às coisas presentes atuais faz cair a névoa da subjetividade sobre tudo o que é objetivo. É, como eu disse, algo semelhante à flama, que, em sua clareza, é impirificada pela madeira ou tição do qual retira o alimento e existência. Por conseguinte, se devemos conceber por pura contemplação objetiva a essência verdadeira e íntima das coisas, a Idéia que fala a partir delas, não podemos ter nenhum interesse nelas, ou seja, elas não têm de estar em relação alguma com nossa vontade. É precisamente esse o outro fundamento para a Idéia se expressar mais facilmente para nós a partir de uma imagem artística do que a partir da efetividade. A imagem artística nos facilita a disposição puramente objetiva já pelo fato de ser uma mera imagem. Pois o que vemos apenas na *imagem*, ou na *poesia*, ou num drama excelso, não é *para nós* efetivo, por consequência se encontra além de qualquer possibilidade de uma relação com nossa vontade; já a efetividade está aberta a tal relação (SCHOPENHAUER, 2003[1819], p. 85).

Suassuna, na obra em questão, propõem uma discussão que vai além da lógica binária que a sociedade moderna nos impõe, pois seus personagens protagonistas manifestam uma ideia de causalidade bem distinta da ideia racional entre bem e mal, representada por outros personagens que se afeiçoam a esta base racional, como o bispo, Encourado, entre outros, isto é, do princípio de razão, o qual Schopenhauer também critica. Tendo isso em vista, conclamamos que uma das grandes potências da obra, que assegura sua raiz criativa, advinda daquele dom inato de um espírito de *gênio*, é a disposição não hierarquizada, mas, antes, matizada de cada ação destes protagonistas, com um ordenamento que lhe é distintivo, que são os instintos. Tem-se, então, relações matizadas e experiências que se expressam sob uma ordem instintiva, e não racional. Conferindo, ainda, a excelência de se fazer presente nesses personagens (João Grilo, Chicó, Compadecida, entre outros) um campo vasto de seres complexos e que anunciam e denunciam, por meio de virtudes particulares, os aspectos mais luminosos e sombrios da existência humana. Esta potência é o que também confere à mesma criação, assim como a outras (poemas, novelas e autos do autor), o aspecto de universalidade da obra e de inalterável caráter poético e filosófico do autor, tecendo, assim, conhecimentos profundos partilhados de maneira cristalina e simples.

É importante ressaltar que, para desenvolver a reflexão sobre o conceito de *gênio* em Schopenhauer e trazê-lo com um nexo de inteligibilidade, aproximando-o de Ariano Suassuna, analisamos com mais rigor uma de suas grandes obras, que é *Auto da Compadecida*. Todavia, o mergulho em sua obra filosófica *Iniciação à Estética*, entre muitos poemas do autor, serviram-nos de guia e ancoramento para elencarmos a premissa

de perspectivá-lo enquanto *gênio*. Por conseguinte, mesmo aqueles que não tiveram a oportunidade de estar com Suassuna para além do *Auto da Compadecida*, ou seja, aqueles que o reconhecem apenas enquanto criador e criatura desta grande obra e não de outras, possivelmente, também sentirão o mesmo vigor de saculejos de sentidos, e, portanto, de corpo; é, então, que se torna paupável a integração de Suassuna enquanto um artista genial, mesmo que nos detenhamos a apenas uma obra. Para ilustrar, transcrevemos abaixo algumas palavras de Chicó e João Grilo, quando este último retornou do julgamento, e foi absolvido “ressuscitado”; Chicó estava preparando seu enterro, quando de repente João Grilo desperta, sacudindo seu corpo como que despertando de um longo sono, e eis a surpresa:

“Chicó: Ai meu Deus, é João! João, dizei-me o que quereis e se estais no céu, no inferno ou no purgatório!

João Grilo: Olhe a besteira dele! Fica logo com fala de alma: ‘João, dizei-me se estais não sei o quê!’ Tenha vergonha, Chicó, estou vivo!”

(SUASSUNA, 1997[1955], p. 193).



Iluminogravura *A viagem* – com mote de Fernando Pessoa, Ariano Suassuna (1980)²

² As poesias visuais, chamadas de iluminogravuras por Ariano, são mais uma forma de expressão a que o autor se propôs a experienciar em consonância com sua predileção pela escrita. Inspiradas pela estética popular brasileira com seus traços marcantes e desenhos expressivos, constituem uma nova proposta de linguagem poética. Na confecção das iluminogravuras, Ariano primeiro produzia uma matriz com ilustrações combinadas com poemas manuscritos, feitos em nanquim sobre papel. A partir daí, fazia cópias em uma gráfica, através do processo *offset* e, manualmente, coloria os desenhos com tinta guache, óleo e/ou aquarela. O texto era escrito com letras que lembravam as marcas feitas com ferro quente em gado. Baseado

CAPÍTULO 2: INTRODUÇÃO À ESTÉTICA DE ARIANO SUASSUNA

Ariano Suassuna, além de dramaturgo, poeta e romancista, foi professor de Estética, no Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) de 1956 a 1994, onde pode experienciar, além da atenciosa tarefa enquanto professor, um contexto universitário precário no que tange às reais necessidades que os alunos têm de se apropriar e consultar obras clássicas, assim como uma bibliografia básica referencial. Infelizmente, no Brasil, e mais ainda no Nordeste, continuamos a vivenciar situações parecidas em relação à precariedade das condições oferecidas a nós estudantes, em relação a um arcabouço teórico mais extenso e disponível em nossas bibliotecas, assim como outros recursos materiais, com os quais pudéssemos contar para a compra de algumas das obras, por exemplo.

Com o intuito, então, de contribuir enquanto docente que fora durante tanto tempo na UFPE, Ariano escolheu desenvolver uma obra que contemplasse os aportes iniciais para um estudo dentro da Estética, um dos ramos de conhecimento da filosofia, o que resultou na *Iniciação à Estética* de 2004 entre outras edições, estruturada de maneira didática e cuidadosa. Essa preocupação do autor se deu por um fato observado por ele mesmo, no caso, a necessidade de os estudantes de filosofia terem acesso a um material inicial que eles pudessem utilizar como guia aos seus estudos. Todavia, além de conduzir os estudantes a uma iniciação no campo da estética filosófica, a obra sugere, ainda, uma intrigante inspiração e curiosidade por se deslumbrar com esse território, assim como ir além dele e das reflexões dos autores por escolhidos por Suassuna.

Como mencionado, a organização da obra segue um viés didático pedagógico, entretanto, esse formato não compromete a complexidade de seus pensamentos e formulações a respeito da Beleza, da Arte e de seus desdobramentos. Como colocado acima, o autor deu preferência a esse formato, porém não abriu mão de explanar sua liberdade de pensamento acerca das proposições filosóficas que mais se afinam às suas. Além disso, reiterou a precisão imprescindível que o estudo da Estética ligado à Filosofia tem enquanto território do conhecimento, que vai além de possíveis variações de gosto, ou da chamada “relatividade do juízo estético”.

nestas marcas, Ariano desenvolveu um trabalho tipográfico ligado à sua heráldica sertaneja: o Alfabeto Armorial.

Mas não quero entrar propriamente no corpo desta Iniciação à Estética sem dizer que, consciente da modéstia de seus propósitos e de minhas próprias limitações no campo do pensamento puro, devo a visão geral seguida nele a muita gente. Alguns dos pensadores que me ajudaram a ver o mundo com os meus olhos – coisa depois da qual nunca mais ele me pareceu frio e inerte – são astros de primeira grandeza na Filosofia de todos os tempos. Às vezes, tenho o atrevimento de discordar de suas ideias (...) (SUASSUNA, 2004, p. 18).

Discorreremos a seguir sobre a disposição dos capítulos de *Iniciação à Estética* enquanto percurso metodológico organizado pelo autor. A obra está estruturada em: Introdução; Livro I, Livro II, Livro III, Livro IV, Livro V, e Livro VI. Na introdução, ocorre um movimento inicial de explicação sobre seu intuito em relação à obra, assim como um posicionamento claro do autor sobre seu lugar de fala enquanto pensador. Nos Livros que seguem, o autor inicialmente define a natureza do que vem a serem os objetos da Estética e suas principais classificações, e delimita o conceito de Beleza na perspectiva de alguns autores da filosofia, bem como suas categorias. Após essa explanação reflexiva, ele discute o conceito de Arte enquanto lugar de ofício e categoria estética filosófica. Através do estudo singular das características de determinadas artes, Ariano nos remete a tópicos centrais da gênese e das singularidades das artes. Por fim, traz os métodos da Estética para ancorar sua apreciação e fundamental valor a um tipo de conhecimento complexo e fundamental tanto à filosofia quanto a todos os demais campos de interesse sobre os quais se debruçam ou cruzam as discussões acerca da Beleza e a Arte.

No decorrer desse percurso, penetramos com mais vigor em alguns dos Livros dessa obra, para auferir um arcabouço que nos levasse à compreensão mais assertiva da própria proposta estética que Ariano adotara em suas criações literárias, mas especificamente em *Auto da Compadecida*. Todavia, cabe deixar claro que adotaremos um método de análise que não necessariamente seguirá a ordem apresentada por Suassuna, mas nos disporemos, também, a mergulhar de maneira mais intuitiva sobre o seu conteúdo, adotando os cuidados imprescindíveis para mantermo-nos em consonância com a proposta essencial e de excelência a que Ariano nos convida nesta obra conceitual, que não abranda sua suprema originalidade enquanto escritor e filósofo.

Um outro ponto em relação à Estética de Suassuna neste trabalho se trata da aproximação dos pensamentos de Suassuna com a proposta de Nietzsche, no que tange à proposta filosófica deste último a respeito da importância da Arte para o homem, proposta esta que atravessa sua filosofia, ainda que este autor não tenha se debruçado sobre o campo da Estética como componente central de suas discussões. Verificam-se possíveis

nexos de inteligibilidade entre alguns conceitos de Nietzsche com a postura intelectual e artística de Ariano, já sinalizada na esteira do conceito de *gênio* de Schopenhauer, e que, junto a este último, estão inseridos na corrente filosófica vitalista. Alocando a estes questionamentos o território mais pontual de uma estética filosófica em *Auto da Compadecida*, utilizaremos como fonte tanto sua obra literária escrita em 1955, como recortes do longa-metragem de direção de Guel Arraes de 2000; tal fonte, por sua vez, foi requerida apenas como contribuição para assentar nossa premissa em relação à riqueza de expressividades corporais que sugerimos haver na obra e que se percebe na personificação/interpretação dos personagens pelos atores.

A escolha pelo filósofo alemão do século XIX, Friedrich Nietzsche, se dá pelo fato de verificarmos correspondências de pensamentos entre ele e Ariano Suassuna, além de, na história da filosofia, Nietzsche ser considerado um autor singular e autêntico tanto em seus estilos de escrita quanto em suas contribuições conceituais e analíticas junto à filosofia e a outras áreas do conhecimento. Arriscamo-nos, portanto, a nomeá-los polissêmicos, cada qual à sua maneira e época, trazendo ao debate, então, pontos de encontros que acreditamos comuns entre eles.

As melhores parábolas devem falar do tempo e do acontecer; devem ser elogio e uma justificação de tudo que é perecível. Criar é a grande emancipação da dor e do alívio da vida; mas para o criador existir são necessárias muitas dores e transformações (...) (NIETZSCHE, 2001a p.76).

Iniciação à Estética (2004) é uma obra conceitual, que traz autores e textos clássicos que discutem esse ramo da filosofia. Platão, Aristóteles, Plotino, Kant, Schelling, Hegel, Bergson, Santo Agostinho, Jacques Maritain e Moritz Geiger são alguns dos nomes clássicos trazidos nessa obra, assim como outros tantos de igual importância. Para além da explanação em relação aos conceitos e contribuições de cada autor no ramo da Estética, Ariano deixa claro que, diante desse arcabouço ortodoxamente filosófico, podem ser incorporadas outras contribuições captadas, muitas vezes, de modo desconhecido através dos mais diversos pensamentos, nomeados pelo autor como *heterodoxos*. Para Ariano (2004, p.16), a filosofia é o que sempre foi, “um realismo, uma vocação do realismo”. Para tanto, convoca a esta valorização do real não apenas filósofos que se debruçaram ou atravessam de alguma maneira as discussões sobre a Estética e a Arte, mas até mesmo filósofos mais conhecidos por evocar teorias científicas e ou antifilosóficas.

Ademais, é importante acentuar que os autores escolhidos por Ariano em *Iniciação à Estética* (2004) fazem parte de uma proposta inicial ao estudo do campo, compreendendo a profundidade de suas teorias sem esvaziá-las, mas, antes, nos atentando para o fato de que não é o intuito dessa obra aprofundar cada uma delas em sua inteireza.

(...). Como já disse, sei que está fora de moda considerar valioso e firme o conhecimento filosófico. Mas não importa: a Filosofia continua a ser o que sempre foi, um realismo, uma vocação de realismo - assim como existe uma forma de conhecimento na Arte e na Poesia, mesmo em suas obras consideradas mais “gratuitas”, “mágicas” ou “idealistas”. A Verdade é, como a Beleza, fruto da captação intuitiva do mundo, reformulada, no caso da verdade, pelo pensamento, o qual só tem uma fonte de aferição e retificação – o comércio fecundo e contínuo com a luz do real (...) (SUASSUNA, 2004, p. 16 e 17).

Adentrando mais profundamente no que Ariano revelou ser seu intuito, no que se refere à importância e às necessidades que temos, enquanto seres humanos, de dar forma à vida, criando e recriando linguagens, sua proposta com essa obra, que ele mesmo intitula de “os primeiros princípios de uma estética filosófica” (Suassuna, 2004, p. 18), é, sobretudo, uma necessidade orgânica que temos em qualquer época de dar respostas às demandas inerentes ao nosso tempo, ao nosso corpo e à nossa existência integrada.

Com efeito, mesmo que a realidade não fosse inesgotável, bastaria a necessidade que tem cada geração – e mesmo cada um de nós – de resolver, por si só, cada problema, em nossa própria linguagem, para tornar o conhecimento aquilo que ele é por natureza – a tentativa, incessante renovada, de explicar o homem e o mundo. Talvez seja mais exato dizer, aliás, que o importante é tornar a linguagem comum em carne, e sangue, e ossos, para cada pessoa em particular; e está é a tarefa que cada pensamento particular, cada geração, cada pessoa, têm de realizar, ao serem chamados a repensar o mundo (SUASSUNA, 2004, p. 16).

Portanto, verificamos a importância que Ariano dá à Filosofia, vivificando-a em uma abertura larga e luminosa com raízes profundas e integradas. Parafraseando Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* (1992[1872]), o que Ariano faz é dar um flume do intemporal, ou seja, uma asserção de que temos que dar cabo.

Vale ressaltar outro viés de criação de Ariano que merece destaque e memória em sua trajetória. Trata-se do Movimento Armorial, criado na década de 1970 com o objetivo de constituir uma arte brasileira singular baseada nas raízes populares. Na ocasião, Suassuna ocupava o cargo de Diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e, com o apoio de outros amigos artistas,

idealizou o movimento armorial pela primeira vez em 18 de outubro de 1970, na cidade de Recife-PE, com o concerto *Três Séculos de Música Nordestina – do Barroco ao Armorial* acompanhado de uma exposição de gravuras, pinturas e esculturas.

Interessado no desenvolvimento e no conhecimento das formas de expressão populares tradicionais brasileiras, convocou um diálogo profícuo entre essas expressões e músicos talentosos e de renome para a constituição de uma música erudita nordestina, como ele preferia nomear. Uma importante manifestação artística tipicamente nordestina, que é a literatura de cordel, foi um elemento propulsor de extrema importância para a consolidação do Movimento Armorial. Partindo de uma linguagem simples que explora temas do cotidiano do Nordeste, a literatura de cordel, por ser um gênero literário regional, se afasta dos cânones literários clássicos e ou convencionais. Essa literatura é constituída também pela poesia, música, dança, teatro e xilogravura, e propagada pelos próprios artistas populares que passaram a adotar como meio de sobrevivência sua comercialização em feiras populares. Além disso, essa arte, que podemos creditar como integrada, teve grande valor e presença de inspiração no contexto de consolidação do Movimento Armorial, bem como, no caso de Suassuna, em suas demais criações artísticas.

Como mencionado, o Movimento Armorial foi constituído por diversos artistas de renome além do próprio Suassuna (criador e precursor), alguns dos principais são: Francisco Brennand (*1927): artista plástico e ceramista pernambucano; Gilvan Samico (*1928 +2013): gravurista, desenhista e pintor pernambucano; Raimundo Carrero (*1947): jornalista e escritor pernambucano; Antônio Madureira (*1949): músico e compositor potiguar; Antônio Nóbrega (*1952): artista e músico pernambucano. Todos eles incorporaram o propósito de articular cultura popular e erudita na forma de uma arte que se mobilizou em seus diversos gêneros. O Movimento, contudo, buscou valorizar a riqueza da cultura local, com todo seu colorido, exagero de formas e humor, sem deixar de evidenciar suas lacunas sob certos tradicionalismos limitadores, cujos temas sombrios e até degradantes, como a traição, a loucura e a fé religiosa em demasia, foram tratados sem o menor pudor.

Relacionando o contexto do Movimento Armorial com o entendimento sobre uma asserção polivalente no campo das artes, acreditamos que Suassuna abriga, no tocante às suas criações, a coexistência da palavra com o movimento. Fazendo disso um elemento integrante e integrador de suas obras, o autor nos evidencia, assim, a presença encarnada do corpo na palavra, isto é, uma condição factual que revela em certa medida, a presença

de uma corporeidade vivaz junto ao contexto da cultura popular brasileira. Eis a presença de corpos dançantes à luz de Nietzsche (2001a[1883], p. 83): “ (...) Esteja o vosso próprio ser na ação como a mãe no filho; seja esta a vossa palavra de virtude!”.



Iluminogravura A Estrada – com mote de Augusto dos Anjos, Ariano Suassuna (1980)

2.1. A Beleza Enquanto Condição da Existência Humana

Partindo da premissa trazida por Ariano (2004, p. 16) de que a filosofia é antes de tudo “um realismo, uma vocação ao realismo”, o que seria, então, a Beleza enquanto condição da existência humana?

Arthur Schopenhauer, na história da filosofia ocidental, pode ser considerado como um marco, no que toca à sua compreensão a respeito da característica humana que autentica um dos principais propósitos da filosofia, que é a busca pela Verdade. A essa característica, ele conceituou como *vontade e representação*, o conhecimento mais fecundo e integral do homem em relação à vida e ao mundo que lhe acerca. Portanto, aproximando os conceitos de Schopenhauer à premissa de Ariano, é por intermédio da *vontade* que realizamos nossas ações neste mundo, assim como também representamos nossas vontades ou ilusões sobre aquilo que acreditamos como verdadeiro.

A Beleza, então, nessa esteira, pode ser compreendida como uma vontade inerente à condição humana. Aprofundando ainda mais esse percurso, poderíamos dizer que, enquanto uma condição preeminente ao homem, a Beleza pode ser uma realização material e plástica, assim como estética, integrando o realismo humano à sua capacidade criativa. Por conseguinte, podemos verificar essa vontade, representada desde as pinturas rupestres até as produções modernas, em vários campos da Arte.

A vista disso, cabe reiterar que, no caso de Ariano em seu propósito de estudar uma estética filosófica, quando se debruça sobre uma discussão mais pontual acerca da Estética como filosofia da Beleza, o autor não desconsidera características como o feio, o grotesco, o risível ou o cômico, como elementos apartados da linhagem do belo, pois, para ele, a compreensão acerca da Beleza contempla diversas categorias, além das definições mais categóricas sobre o belo encontradas em filósofos tradicionais como Kant. Recusar a imensa quantidade de artistas que se dedicaram e se dedicam à arte do feio, por exemplo, é desconsiderar *vontades* que o ser humano também manifesta na latência da vida. Para o filósofo alemão, “a metafísica do belo, entretanto investiga a essência íntima da beleza, tanto no que diz respeito ao sujeito que possui a sensação do belo quanto ao objeto que a ocasiona” (SCHOPENHAUER, 2003[1819], p. 24).

A perspectiva de Beleza que explanamos compreende, sobretudo, a vontade humana que se expõe e é objetivada enquanto criação artística por meio do corpo, independentemente de suas propostas de linguagens e aferições de categorias. Entretanto, cabe colocar aqui implicações importantes no campo da Estética, que aos poucos foi se

ampliando e entrelaçando a uma compreensão mais alargada, não se limitando a discorrer sobre a Beleza apenas em sua compreensão harmônica de formas e estruturas.

Com tudo isso em vista, definimos a Estética como a *Filosofia da Beleza*, sendo, aqui, a Beleza algo que, como o *estético* dos pós-kantianos, inclui aquele amargor e aspereza que lhe via Rimbaud – a fase negra de Goya, a pintura de Bosch e Breughel, o luxuriante, monstruoso e contraditório barroco, as gárgulas góticas, o romântico, as Artes africanas, asiáticas e latino-americanas, os trocadilhos obscenos de Shakespeare, o trágico, o cômico – todas as categorias da beleza e cânones da Arte, afinal; e também, naturalmente, o Belo, nome que fica reservado àquele tipo especial de Beleza que se fundamenta na harmonia e na medida em que é fruída serenamente. A Filosofia da Arte, se bem que não se esgote esta Filosofia da beleza, é, sem dúvida, seu cerne, o que ela possui de mais importante (SUASSUNA, 2004, p. 25 e 26).

A partir dessas considerações de Ariano, pretendemos perspectivar aqui a Beleza enquanto característica inerente à natureza humana. Para isso, o autor trilhou um caminho “realista, objetivo e transcendental” (SUASSUNA, 2004, p. 26). Ademais, ele reitera a importância de análise do método utilizado para a compreensão da natureza do objeto ou da expressão artística que se dedica a avaliar, admitindo que a Estética é o horizonte filosófico que entrelaça a Beleza e a Arte, sendo necessário um reconhecimento crítico do campo da Estética, em decorrência de sua natureza e correspondências nas mais variadas formas de arte. Assim sendo, a reflexão sobre o campo da Estética deve implicar em estabelecer relações entre “a Arte, o Conhecimento e a Natureza; a possibilidade de penetração filosófica do real; [para nos aproximarmos] da essência da Beleza, cujos fundamentos pressentimos (...)” (SUASSUNA, 2004, p. 27).

A perspectiva do autor, então, nos remete a abrandar o insólito, o que se acredita sobre a expressão da Estética no campo do sensível e não necessariamente no campo do científico, e, até mesmo, da própria filosofia, enquanto lugar descolado da realidade cotidiana, em sua maioria composta de formas abstratas e turvas. O chamado de Ariano segue um viés visceral, no qual o corpo assume o lugar de expressão da vontade ao mesmo tempo em que conferimos ao corpo as afecções necessárias para a criação e representação dessa vontade. Ele pode, assim, realizar-se como um território de devoção e meditação para um tipo de conhecimento, que, antes, se revela poético, mas que abriga, sobretudo, a veracidade, a ideia fecunda de um conhecimento revelado por meio da vontade, no sentido que Schopenhauer nos apresenta esta vontade, localizando-a em um sítio eminente de considerações sobre a existência humana.

Para além disso, é necessário que se tenha cautela para alocar a Estética, enquanto Filosofia da Beleza, em um território que não venha a empobrecê-la ou limitá-la ao academicismo da Arte. Quando falamos sobre *harmonia*, deve-se prezar não por um julgamento de valor, como se determinado objeto ou obra de arte fosse superior ou inferior, mas, sobretudo, pelo entendimento de que as características harmônicas de determinado objeto ou obra diferem de outras características consideradas como harmônicas à luz de teorias clássicas, como os conceitos de harmonia segundo Platão ou São Tomás de Aquino, por exemplo. Conforme Ariano explica, a harmonia barroca não é superior ou inferior à harmonia clássica grega, são apenas representações de um tipo diferente de harmonia, que, cada qual à sua maneira, elegem caminhos distintos para expressá-la sob a forma da Arte.

Também quando se fala em *claridade* e *integridade*, não se trata de obter um sentido inesclarecível ou enigmático, pois a Beleza pretende, sobretudo nessa perspectiva vitalista, descerrar-nos os sentidos, e, portanto, clarear ainda mais a Beleza enquanto fruição intuitiva tanto do artista quanto de quem contempla a obra. De modo semelhante, a noção de *integridade* dos seres da natureza não é a mesma que a *integridade* de uma obra de arte que pretende, por exemplo, explanar parte de um todo. Em um poema, pode-se falar da mulher sem evidenciar suas características físicas, ressaltando-se seus comportamentos ou aspectos psicológicos, como queira o autor que a descreve, porém, a integridade da obra não está em evidenciar determinadas qualidades físicas que a legitimem ou a compreendam enquanto mulher. A integridade de sua forma artística está em um caso particular elegido pelo autor que a criou enquanto personagem e obra de arte.

Assim sendo, é importante esclarecer que esses conceitos – *harmonia*, *claridade* e *integridade* –, na visão tomista, acordada com a de Ariano, devem ser compreendidos na visão particular da obra de arte a qual nos dedicamos a contemplar ou analisar, especialmente para não correr o risco de aproximar essas compreensões dos ideais ligados aos padrões platônicos clássicos, constituindo, assim, de igual importância tanto as produções clássicas gregas como as hindus, africanas ou brasileiras.

Para trazer um aporte filosófico que discorra sobre isso, Ariano cita Maritain, que pontua com interessante precisão a respeito desses termos. Diz ele:

“Não existe uma maneira só, mas mil e dez maneiras, pelas quais a noção de integridade, ou perfeição, ou acabamento, pode se realizar. A ausência de braços ou de cabeças é uma falta de integridade muito apreciável numa mulher, e muito pouco numa escultura. O mesmo sucede com a proporção, conveniência ou harmonia. Diversificam-se

elas de acordo com os objetos e os fins. As figuras feitas segundo o cânone grego ou cânone egípcio são perfeitamente harmoniosas, cada uma em seu gênero. Integridade ou harmonia não têm, portanto, nenhuma significação absoluta e devem entender-se unicamente com relação ao fim da obra, que consiste em fazer brilhar uma forma, que é o essencial da Beleza, possui uma infinidade de maneiras diversas de resplandecer sobre a matéria. O esplendor da forma deve se entender por um brilho ontológico que se encontra, de uma maneira ou de outra, revelado a nosso espírito, e não por uma claridade conceitual. É preciso evitar qualquer equívoco quanto a isso: as palavras *claridade*, *inteligibilidade*, *luz*, que nós empregamos para caracterizar a função da forma no seio das coisas, não designam, necessariamente, algo claro e inteligível *para nós*, mas sim algo claro e luminoso *em si*, inteligível *em si*, e que constitui, frequentemente, aquilo que permanece obscuro a nossos olhos, seja por causa da matéria em que a forma está contida, seja pela própria transcendência da forma nas coisas do espírito. É um contra-senso cartesiano reduzir a claridade *em si* à claridade *para nós*. Em Arte, tal entendimento produz o academicismo e nos condena a uma Beleza tão pobre que não pode irradiar na alma senão a mais mesquinha das fruções. ” (MARITAIN, 1920, p. 42 e 43, apud. SUASSUNA, 2004, p. 101).

Podemos, então, concluir que a fruição da Beleza para Ariano constitui-se como algo vivo, magistral e corpóreo. Para além de suas aproximações com concepções ou pensadores tomistas como Maritain, o autor de *Auto da Compadecida*, tanto em sua perspectiva filosófica como em suas criações artísticas literárias, faz angariar uma vastidão plástica que nos remete ao corpo e ao movimento como força que faculta e contribui para a criação da Beleza nas mais variadas categorias. A imaginação e a apreensão intuitiva com a qual ele elabora seus personagens, assim como sua postura filosófica, são, na perspectiva que defendemos, uma disposição do corpo enquanto obra artística elaborada, através da representação de suas vontades, experienciadas pelo movimento desses corpos. Como exemplo disso, podemos verificar essa plasticidade no poema a seguir, datado de 1999.



Iluminogravura A Infância – com mote de Maximiano Ramos, Ariano Suassuna (1983)

2.2. Ariano Suassuna: Pensador da Vontade?

Adentrando um pouco mais na postura estética de Ariano, por meio da explanação de alguns poemas, assim como a análise do enredo e paisagem sugerida na obra literária original do *Auto da Compadecida*, nos dedicaremos a investigar as categorias da Beleza a que o autor mais se afeiçoa, assim como verificar suas correspondências com o pensamento da corrente vitalista a respeito de uma *estética para a existência*.

Compreendendo as categorias da Beleza a partir de alguns autores clássicos, como Aristóteles, Kant, Bergson, Schopenhauer e Hegel, temos, então, um panorama instrumental para esta análise a respeito de algumas categorias que escolhemos como mais presentes na obra de Ariano. Reiterando que a Beleza é o caráter estético por excelência que aqui visamos defender, e que, por sua vez, tem o *belo* como uma de suas denominações, ela não se limita a este como visão exclusiva, mas sim como um diagnóstico mais complexo e alargado.

A saber, algumas das categorias da Beleza que elencamos são: *o belo, o risível ou cômico, o sublime, o gracioso, o grotesco, o trágico e o dramático*. Não é intuito desta pesquisa aprofundar-se em cada uma delas, mas, antes, saber de sua existência, e, ainda, quais destas são de preferência de Ariano em suas criações literárias e dramáticas. Deste modo, no desenrolar desta investigação, trataremos de evidenciá-las conforme necessário, conduzindo-as enquanto base a um território eminente de considerações que acreditamos aproximar as preferências Estéticas de Ariano com a proposta dessa corrente filosófica na qual nos inspiramos, e tratando-se da tragédia, propomos o diálogo com Nietzsche em consonância com a mitologia grega sobre o sentido trágico da existência humana.

Para asseverar tais prerrogativas, é preciso, portanto, que localizemos o contexto e a paisagem que Suassuna escolhe como pano de fundo de seus personagens e enredo. O autor, com muita originalidade, concentra suas criações no cenário brasileiro, mais precisamente no Nordeste, com características de uma cultura popular e sertaneja bem marcadas. Olhando para a obra a que nos dedicamos aqui, *Auto da Compadecida*, podemos verificar tais correspondências. Todavia, nossa reflexão busca ir além da interpretação sobre a criação artística, que pode fazer sobressair com mais vigor uma postura nacionalista ou populista, como queiram. Partimos da asserção de que suas criações artísticas e seu caráter estético dialogam, de maneira muito expressiva e universal, com questionamentos inerentes à natureza humana, e que, portanto, seu intuito

enquanto escritor e pensador foi sim contemplar uma linguagem que conversasse com o povo brasileiro, mas que também expressasse características comuns à vida do homem neste mundo, independentemente de onde essa vida tenha nascido e se desenvolvido.

Para ancorar essa asserção, verificaremos as categorias da Beleza que Suassuna faz sobressair na obra selecionada. Trataremos de início do *cômico ou risível*, que são bem presentes nos personagens do *Auto da Compadecida* e concedem à obra uma originalidade peculiar.

A predileção de Ariano pela cultura popular brasileira e, sobretudo, pela sua luta contra o processo de descaracterização desta cultura o impulsionou à criação de personagens e de uma poética, que, em se tratando da categoria do *risível*, expressa uma determinada qualidade inerente ao povo brasileiro, que constrói, sob o domínio da Arte, um corpo cômico de traços especiais e peculiares que manifestam uma desarmonia, uma torpeza, um humor que tem como um de seus principais elementos a surpresa, ou melhor dizendo o improviso sagaz. Tendo isto em vista, poderíamos verificar que essa qualidade muito expressiva na cultura popular e, por conseguinte, neste povo brasileiro, remete ao que Ariano, utilizando-se dos termos de Machado de Assis, nomeia como pertencentes ao *Brasil Real* em oposição ao *Brasil Oficial* (burguesia, elite moderna), enaltecendo características desta população que se ancoram na categoria do *risível e do cômico*, como maneiras de ir além da própria condição difícil e segregada que estão inseridos em termos sociais e econômicos.

Para compreendemos melhor a categoria estética do *risível*, e de que maneira ela se apresenta na obra de Suassuna, destrincharemos suas compreensões a partir de alguns autores trabalhados pelo próprio Suassuna em seu livro *Iniciação à Estética* (2004), concebendo o riso como um comportamento humano, algo inerente ao corpo. O que nos importa aqui é a existência do *risível* enquanto riso estético, isto é, um tipo de riso que pode ser recriado pela Arte, que tem como categorias mais importantes o Cômico e o Humorístico.

Diversos foram os autores que se debruçaram sobre esta questão Estética, tanto em termos de criação artística como de definições. Mas como salientamos acima, utilizaremos as definições daqueles que julgamos dar a nós a base para a análise que precisamos fazer para mergulhar com mais alento na trama de *Auto da Compadecida*, que trataremos de forma mais dedicada em capítulos seguintes. Iniciamos com a definição de Aristóteles, que compreendia o *risível* como uma “desarmonia de pequenas proporções não dolorosas” (SUASSUNA, 2004, p. 145), ademais, acrescentamos a esta ideia o que

Suassuna chama de contraste. Segundo o autor, “Quem fala de *desarmonia* fala num contraste existente entre algo que existe e o que deveria existir” (SUASSUNA, 2004, p.145).

Além de Aristóteles, que inaugura de certa maneira uma ideia de contraste, Hobbes e Stendhal também manifestam em suas definições esse caráter. Nos atentaremos mais a Stendhal, que foi influenciado por Hobbes, e que, para nós, traz um esclarecimento mais plausível para esta discussão. Para ele, nós rimos quando verificamos no outro, ou numa situação, uma inferioridade nossa, a priori aparente e que, no outro, aparece repentinamente enquanto superioridade real. Temos, então, mais uma ideia de contraste.

Freud também traz contribuições sobre a natureza do *risível* ou ainda sobre o estudo da psicologia do *risível*. Transpondo para o campo da Estética, podemos dizer que sua definição contribuiu em relação a uma das qualidades essenciais dessa categoria, quando o autor fala que o riso podia se realizar da “degradação de um valor” (SUASSUNA, 2004, p.150); era, então, o desvendamento de um sentido obscuro oculto em um símbolo de aparência. Neste sentido, encontramos correspondências disso na trama de João Grilo e Chicó – personagens do Auto –, e nos diversos acontecimentos que se desenrolam (trataremos melhor disso mais adiante). O que agora nos importa é compreender de que maneira esse aspecto, transfigurado em categoria estética, nos remete a um traço marcante de nossa cultura popular, que alumia, por meio do riso, valores instaurados por ideias de traço moral, mas que, na prática, não se comportam de acordo com suas perspectivas. O riso, nesse caso, se manifesta como ferramenta importante de protesto e saudação da vida, ainda que esta tenha condições precárias de sobrevivência.

Entretanto, é em Bergson que encontramos um território mais amplo e esclarecedor para tratarmos dessa categoria do *risível*. Os fundamentos de sua teoria têm suporte em Schelling e Hegel no que concerne à *liberdade e necessidade*, como bem sintetiza Suassuna sobre a questão da necessidade em Hegel, por exemplo:

O homem, como ser livre e espiritual, vê-se, ao nascer, diante da *necessidade*, brutal, mecanizada e cega do mundo que o cerca: eis a face primeira e primordial da necessidade. Mas, segundo acentua Hegel, a *necessidade* possui ainda uma outra face – a parte mais baixa, subterrânea e inferior do próprio homem. Creio que podemos afirmar, sem fazer violência à visão geral de Hegel, que essa necessidade interior que dilacera o homem, (dividido entre a parte mais nobre do seu espírito e as paixões mais grosseiras pelas quais se sente atraído) pode ser estendida à sociedade à cuja convivência ele é obrigado, o que pode lhe trazer conflitos tão dilaceradores quanto aqueles com os quais ele se debate no seu mundo interior (SUASSUNA, 2004, p. 151).

Dito isto, podemos salientar em Bergson, quando este se debruça sobre a análise a respeito do processo de fabricação do *risível*, principalmente que tal característica não existe fora do campo do humano, reverberando tanto em seu universo interior como no social, e, ainda, que, do ponto de vista psicológico, o *risível* se caracteriza por uma anestesia da sensibilidade e um exercício puro da inteligência. Aproximando tais concepções das questões sobre o corpo, podemos assentar que a anestesia dessa sensibilidade confere ao corpo uma disposição particular de movimentos e comportamentos, que o distanciam de maneira atemporal da crueza da vida prática e que, em sua maioria, capturam os corpos a uma certa dinâmica massiva. O *risível*, então, se estabelece como mais um contraste a transfigurar a dinâmica opressiva que vigora. Diante do ponto de vista social, Suassuna (2004, p.155) nos diz que “(...) A sociedade, no seu impulso para a vida e o movimento, defende-se contra o esclerosamento, contra o endurecimento mecânico de suas formas, e o riso é um dos tipos de defesa de que ela se vale”.

O *risível*, então, se sobressai por meio de uma expressão, um movimento do corpo, que se manifesta de maneira mais mecanizada, em contradição com as ações humanas que buscam em sua natureza, de acordo com Suassuna, serem *livres, variáveis, flexíveis e inventivas*. Ocorre, assim, uma superposição do mecânico ao vivo, ou seja, é por meio de uma repetição exagerada que o *risível* se impõe.

Bergson esclarece que, de acordo com seu pensamento, o *Risível* opõe-se mais ao Gracioso, por originar-se desse *desajeitamento*, desse desgraçoso daquilo que é mecânico e que, por um motivo qualquer, se superpõe ao movimento, à flexibilidade e à graça da vida (...) Temos, portanto, as duas chaves principais para se entender a natureza do *Risível*: do ponto de vista objetivo, o *Risível* é, no campo do humano, a superposição do mecânico ao vivo; do ponto de vista subjetivo, psicológico e social, o *Risível* é uma espécie de castigo pelo qual o grupo se defende contra o endurecimento mecanizado que o ameaça, o que ele faz calando sua sensibilidade e exercitando somente a inteligência” (SUASSUNA, 2004, p.157 e 158).

Utilizando-nos dessas compreensões e transpondo-as à criação artística de Suassuna, atentamo-nos sobre a plasticidade e dinâmica de movimentos que o *risível* sinaliza nos corpos dos personagens de nossa cultura popular brasileira, bem marcados na obra referida. Os gestos repetidos, aquilo que não se desfez, que se endureceu, se imobilizou estão presentes com maestria nos discursos, gestos e aventuras de João Grilo e Chicó, evidenciando formas (caretas), movimentos (tiques ou frases repetidas) e

situações (demonstrando uma espécie de caráter endurecido que se repete, se inverte e se cruza num ritmo mais ou menos frequente) que os coroam com essa categoria da Beleza – *o risível*. Sendo assim, podemos dizer, em síntese, que as desarmonias de forma, de significado, de caráter, de valor ou de procedimento, aplicadas sob o escopo do inesperado, são uma das chaves que garantem ao *Auto da Compadecida* uma idealização em sentido inverso, alimentando essa categoria estética – *o risível* – com corpos singulares, que dispõem de habilidades particulares, inerentes a uma cultura polissêmica e que, com o atributo da surpresa, nos apresenta o corpo cômico e o humorístico do *Brasil Real*.

A outra categoria estética que trataremos e que também está presente na obra analisada, e em outros trabalhos de Ariano, é a categoria do *trágico*, que merece atenção especial dada a sua importância e complexidade. Antes de adentrar em seu território mais propriamente, é preciso esclarecer sua distinção em relação ao *dramático*, que, por muitas vezes, se faz confusa. Consideremos isso a partir de Aristóteles, um dos autores que elencamos para problematizar melhor a complexidade do *trágico* enquanto categoria da Beleza. Em sua célebre obra *Poética*, descrita entre 335 e 323 a.C. (tradução brasileira de Eudoro de Souza, 1993). O filósofo grego traz outro esclarecimento importante a respeito da pureza das essências nas quais a Estética enquanto campo filosófico se dedica. A obra de arte em si pode ser completa e “impura”, ou seja, comportar mais que uma categoria, ou possuir alguns aspectos *trágicos*, mas não necessariamente ser uma tragédia, e isto, por sua vez, não significa que tal obra de arte seja imperfeita pelo fato de não possuir todos os aspectos que compõem, por exemplo, a tragédia em sua totalidade. Um romance pode conter personagens trágicos, assim como uma tragédia pode conter personagens, além de trágicos, dramáticos.

Dito isto, discorreremos sobre a *ação trágica* na visão aristotélica.

A tragédia é, pois, imitação de ações de caráter elevado, completa em si mesma, de certa extensão, linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes do drama (espetáculo), imitação que se efetua, não por narrativa, mas mediante atores (personagens), e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação desses sentimentos” (ARISTÓTELES, trad. de Eudoro de Souza, 1993, p. 76).

A partir desta afirmação, podemos dizer que a primeira característica do *trágico* é uma *ação de caráter elevado*, que podemos interpretar como uma ação não comum ou não costumeira, algo de um princípio de ordem superior, daí também o esclarecimento

acerca de sua distinção com o *dramático*, que nem sempre comporta em seus personagens ações elevadas, em sua maioria, eles são levados pela intensidade das paixões, dos conflitos mais passionais, enquanto que o *trágico* traz em seu cerne ações que indagam sobre o sentido da vida e do mundo, aprofundando a noção de destino. Outra característica do *trágico* está em sua linguagem. Como aponta Aristóteles, trata-se de uma “linguagem ornamentada”, que reúne ritmo, “harmonia e canto”, o que nos faz relacioná-lo a personagens que contemplam em seu espírito o movimento, o fluxo de ações bem encaminhadas e trabalhadas com certa maturidade e elevação. O *trágico* contém, ainda, outro elemento que Aristóteles chama de *elocução*, que consiste numa linguagem em versos, numa escolha quanto aos termos, o que pode ser chamado ainda mais profundamente de uma *poética*, uma linguagem com predominância da imagem e das metáforas.

Evidenciando essas premissas, localizamos João Grilo e Chicó como corpos que movimentam em suas ações a linguagem poética e metafórica de caráter elevado, compondo, ainda enquanto *trágicos*, uma mistura de boas e más qualidades manifestadas mais em suas decisões e ações empreendidas – corpo – do que pelas suas palavras, o que os coloca não necessariamente na posição de uma *alma pura*, mais de uma *alma grande*, que manifesta essa mistura, afirmando a perenidade que a existência humana comporta em suas profundezas.

O personagem trágico, homem de caráter excepcional, por isso mesmo, personalidade na qual se misturam o bem e o mal, é elevado, pela própria grandeza de suas paixões, de suas qualidades e de seus defeitos, a um conflito. Para que uma ação seja trágica, é preciso que, diante de uma pessoa com esse caráter, se coloque um dilema – “um fim a escolher e outro a repelir”, como esclarece Aristóteles. Aí, ao contrário do se pensa, vê-se que a tragédia é causada pela *vontade* e não pela *fatalidade*. As pessoas comuns escolhem sempre o caminho mais tranquilo e seguro; as personalidades trágicas escolhem os de maior perigo, os mais arriscados e cheios de grandeza. É, portanto, essa a decisão, à qual se refere Aristóteles como reveladora do caráter trágico; e é essa decisão que leva o personagem a se dilacerar no “conflito trágico”: tais caracteres nunca estão em paz nem consigo mesmo, nem com as circunstâncias exteriores, e os autores trágicos ora acentuam um aspecto, ora outro, do conflito. De qualquer modo, porém, o conflito está presente, em qualquer tragédia, em ambos os aspectos (SUASSUNA, 2004, p.130).

Essa trama de conflitos conduz os personagens trágicos a infortúnios e até aniquilamentos, por vezes, identificando-os com a morte, mas a desordem está presente neste processo. A superioridade das virtudes nas personalidades trágicas as colocam em

posição ilustre dentro da comunidade com a qual se relacionam, se destacando, então, das demais personalidades comuns. De maneira subjetiva, o *trágico* tem como característica o terror e a piedade desencadeados no espírito e a compreensão de que alguém os contempla, contribuindo por determinar uma purificação das paixões presentes no ser humano enquanto natureza. Uma presença aguda em relação a essas características faz do encadeamento das ações algo grande, virtuoso, com forte presença da coragem em detrimento da apatia.

Compilando estes preceitos, convocamos à compreensão da obra de Suassuna as categorias do *risível* e do *trágico*, como sendo as categorias de maior expressividade desta obra. Traduzindo o que foi dito até agora, percebe-se a riqueza da criação artística do autor, que, a partir de um ambiente local e peculiar, dialoga com questionamentos inerentes aos personagens enquanto seres comuns universais dotados dos mesmos conflitos e possibilidades criativas que homens de qualquer localidade possam vir a desenvolver. Portanto, tratar o *Auto da compadecida* como uma peça nacionalista é um equívoco grandioso, pois aí está presente uma lúcida ideia de uma força suprema que o ser humano pode descerrar, descobrir e ainda cultivar em qualquer ambiente que ele esteja.

Em Ariano, notamos que a riqueza aperfeiçoada do universo cultural brasileiro revela sonhos, pautados sobre a Beleza, expressos, sobretudo, numa apreciação de forças que o integram à sua realidade cotidiana de condições sociais e econômicas ingratas e desprovidas de recursos, mas que validam uma criatividade inovadora e uma transfiguração de signos, de um *Brasil Real* a um *Brasil Magistral*, que se torna senhor de si em sua legitimação com aspectos tão poderosos da Beleza. A Arte, então, por meio da música, da dança, dos folguedos, dos versos, da literatura popular de cordel, repercute como mola propulsora de vidas que se valem de estar presentes. Neste sentido é que nos arriscamos a aproximar a postura estética de Ariano com Nietzsche, quando este elenca a Arte como força afirmativa da vida, num movimento inicial de sua escrita em *O Nascimento da Tragédia*, quando se propõe a analisar a tragédia grega e referenciá-la como condição necessária a uma proposta de vida afirmativa e inventiva.

Para que possamos, então, aproximar a perspectiva filosófica de Nietzsche com a proposta artística literária de Suassuna, discorreremos sobre algumas de suas discussões sobre o conceito de tragédia, e seus desdobramentos dentro da proposta nietzschiana. No percurso filosófico de Nietzsche, não está presente uma discussão objetiva a respeito do campo filosófico da Estética propriamente dito, como já elencamos, porém, em seu

pensamento, dentre muitas análises importantes, está presente uma proposta de pensamento na qual o exercício artístico é anunciado em suas minúcias sobre várias ações possíveis. O autor, então, neste percurso, discute a relação entre a alegria, a afirmação da vida e o sentido trágico desta existência, elaborando uma sugestão de pensamento que valoriza a força em detrimento da passividade, assim como a coragem em contraposição à apatia ou às reformulações de valores modernos, como observados em sua época.

Ademais, a importância, para Nietzsche, de se recuperar ou afirmar o sentido trágico da vida está na necessidade de afirmarmos o instante e exercitar um tipo de pensamento que ele chama de pensamento alegre, que é o contrário das propostas de pensamento a que o mesmo autor faz crítica, que tangenciam um pensamento que está acima dos valores superiores da vida, como é o caso da lógica Socrática-Platônica, assim como a pregada pelo Cristianismo, ou seja, esses modelos, de acordo com Nietzsche, buscam defender algo além da vida, portanto, uma ideia, uma imagem e não propriamente a análise ou constatação de pensamentos e valores presentes na vida, pois, para Nietzsche, só é passível de análise aquilo que se expressa na vida e nos corpos nela presentes.

Então, o pensamento trágico confere e elabora em seus desdobramentos a *força*, a vivacidade dos corpos, e a expressão pungente da *experiência* contida nas ações, sem anular acontecimentos, sejam eles de ordem positiva ou negativa. Afirmar o *sentido trágico* é compreender e conceber tanto a pequenez como a grandeza das vontades humanas, dando passagem a uma compreensão temporal cíclica – o *eterno retorno* – que é viver o agora, o instante, trazendo a esta afirmação a presença de uma ideia de destino que legitima a vontade – *vontade de poder* – como aspecto impulsional da vida que deve ser vivida sem ressentimentos, sem o peso do niilismo passivo ou negativo, que o mesmo autor critica, intensificando, portanto, a presença do *devoir*.

A característica de um tempo circular, o qual Nietzsche conceituou como o *eterno retorno* (2001a[1883]), observada e ancorada sob um aspecto físico e cosmológico, é um nexos de inteligibilidade que pretendemos aproximar em relação à compreensão de um sentido trágico na obra de Suassuna. Esse sentido trágico se manifesta a partir da necessidade de se viver cada instante de vida como se ele pudesse retornar, ou, ainda, por acreditar que muitos dos instantes se repetem, e para isso não se tornar uma mediocridade, uma moral ressentida, Nietzsche sugere dar ao instante de vida a força e potência necessária para sua expressão. Temos, então, a afirmação da eternidade do instante e amor à vida – *amor fati* – com o máximo de intensidade que podemos prover. O *eterno retorno* é, portanto, nessa investigação trazido enquanto uma perspectiva poética, uma capacidade

que devemos exercitar de elevar a vontade à condição trágica, no sentido grego no qual ele se apoiou, e que, na visão deste autor, em consonância com Suassuna, preza pelo pensamento alegre e pelo *risível*, pelo humor trágico como expressão de uma forte potência humana que afirma a vida e segue vivendo. Temos, então, uma característica importante de aproximação da estética de Suassuna com a visão trágica da existência desenvolvida por Nietzsche: “Olhai para o alto quando aspirais elevar-vos. Eu, como estou elevado, olho para baixo. Quem de vós podeis estar elevado e rir ao mesmo tempo? Aquele que escala altos montes ri-se de todas as tragédias da cena da vida” (NIETZSCHE, 2001, p. 121).

Em resumo, defendemos, então, a hipótese de Ariano enquanto escritor universal no sentido de lidar com tais categorias estéticas – *o risível e o trágico* –, partindo do local, enquanto o lugar dos acontecimentos, no caso da trama que nos propomos a analisar, o Nordeste do Brasil, e evidenciando características singulares de uma expressão cultural mais sertaneja e popular, mas a riqueza desta paisagem e singularidades de costumes e modos de vida não se limita a identificar apenas a expressão cultural brasileira. O grande diferencial que propomos elucidar na obra de Ariano está no fato de que seus personagens, e o próprio enredo, nos levam a dialogar com questões que expandem as fronteiras locais da cidade de Taperoá (localidade onde se passa o Auto). Isto se dá pela engenhosa maneira com que o autor dialoga com este cenário e com comportamentos humanos presentes em qualquer localidade, dito de maneira mais objetiva, através do *risível* e do *trágico*, expressos por meio de gestos, pensamentos e, portanto, do corpo e movimento, que confrontam um outro tipo de pensamento e gestos mais presentes e massificados em nossa sociedade moderna, referentes à lógica Socrática-Platônica, bastante criticada por Nietzsche. Essa Arte Popular Brasileira de Ariano traduz à sua maneira uma plasticidade peculiar no que diz respeito à comunhão de determinadas matrizes – ibérica, africana e indígena – das quais se utiliza ou se inspira enquanto alegoria, porém as características humanas que ali reverberam são comuns à existência do homem em suas profundezas, independente do lugar de onde são; eis aí o nacional borrando as fronteiras e indo além.

Palhaço: “Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre, é um povo salvo e tem direito a certas intimidades” (SUASSUNA, 1997[1955], p.23 e 24).



Iluminogravura *O Sol de Deus* – com tema de Renato Carneiro Campos, Ariano Suassuna (1980)

CAPÍTULO 3: UMA ANÁLISE DA OBRA *AUTO DA COMPADECIDA* À LUZ DE UMA FILOSOFIA DO CORPO (FILOSOFIA DO CAOS/FILOSOFIA VITALISTA)

Auto da Compadecida é uma peça de teatro escrita em 1955 e encenada pela primeira vez em 1957 no Rio de Janeiro em um festival de teatro da Cinelândia. De acordo com o crítico de teatro brasileiro Sábato Magaldi³, trata-se do texto mais popular da literatura brasileira. Ele é popular não apenas pela dimensão midiática que alcançou, resultante do fato de ter sido apresentado sob o formato de minissérie e também de filme, sob a direção de Miguel Arrais, mas, ainda, pela forma como foi concebido e desenvolvido, inspirado a partir da literatura de cordel e dos autos medievais (pequenas encenações de cunho moral que propunham discussões sobre valores viciosos e virtuosos do homem), com grande presença humorística. É a partir daí que podemos perceber como essa obra implementa uma crítica social à sociedade sertaneja, assim como a sociedade brasileira como um todo, sendo assim, a cultura popular brasileira apresentada sob o viés trágico e humorístico pode ser considerada como um episódio da cultura ocidental.

Para mergulharmos no universo dessa trama, vale retomar um pouco a biografia de Suassuna, que traz raízes importantes para a compreensão de sua obra. Ariano Suassuna é um artista múltiplo: escritor, dramaturgo, artista plástico; nasceu em João Pessoa e cresceu em Taperoá, interior da Paraíba (PA), e começou sua carreira literária em Recife. Por ter essa origem e tais referências, é possível perceber a forte influência da estética nordestina e sertaneja em suas obras, o teatro de mamulengos, a literatura de cordel, a vivência nas feiras populares, nos festejos com os cortejos de maracatus e cavalos- marinhos, entre outros elementos desta cultura riquíssima. O próprio livro *Auto da Compadecida* foi escrito por Ariano Suassuna e ilustrado por Zélia Suassuna, sua esposa, e pelo seu filho, o artista plástico Manuel Dantas Suassuna.

Essa peça teatral se estrutura no formato de auto, que surgiu na Idade Média, na Espanha. Isto reflete, também, uma inspiração medieval ibérica enquanto estrutura literária. O enredo da peça acontece no nordeste do Brasil, mais especificamente no sertão, na cidade de Taperoá no estado da Paraíba.

³ Sábato Antonio Magaldi foi um crítico teatral, teatrólogo, jornalista, professor, ensaísta e historiador brasileiro (https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A1bato_Magaldi, acesso maio de 2020).

A trama conta as aventuras de João Grilo e Chicó, que são grandes amigos, muito pobres e vivem de dar “golpes” em muitas pessoas. João Grilo e Chicó arrumam emprego na padaria, de modo que a mulher do padeiro e o padeiro são seus patrões. A mulher do padeiro tem um cachorro que é seu xodó e, logo no início da trama, ele morre, e aí se inicia as peripécias para o enterro do cachorro, que, de acordo com a vontade da mulher do padeiro, deve ser feito pelo padre, rezado em latim e com todas as prerrogativas que um enterro deve ter, segundo suas crenças e convicções. Daí em diante, João Grilo e Chicó cruzam com vários outros personagens como: o Padre, o Sacristão, o Bispo, o Frade, o Major Antônio Morais, o Cangaceiro Severino; todos bem construídos como *tipos sociais* que legitimam cada qual sua posição e a lógica na qual estão inseridos.

Ao mesmo tempo em que este enredo é construído através de imagens requintadas – nas quais se materializam o corpo –, a linguagem por meio da qual é descrito é simples. A obra literária, especificamente, é composta por uma escrita que valoriza o linguajar popular, a fluidez de um sotaque cantante e com uma forte presença corpórea. O filme amplia esse universo, enriquecendo-o ainda mais pelo circuito da imagem, porém mantendo-se bem fiel às falas dos personagens. É possível, então, verificar que, independente da imagem que foi projetada pelos atores que interpretaram João Grilo (Matheus Nachtergaele), Chicó (Selton Melo) e os demais personagens, apenas, e tão somente, pela fala e pela construção literária de Suassuna o corpo se faz presente, por meio de uma estética e de uma obra de arte que potencializam a linguagem corporal e a força dessa expressão. Adotaremos um percurso aqui mais cartográfico e intuitivo do que linear, em relação aos acontecimentos da obra, mantendo o desenrolar da trama, porém evidenciando alguns detalhes que elencamos para olhar mais de perto. É importante também ressaltar que será adotada uma organização temática que direcionaremos para melhor discutir e esmiuçar a ideia de corpo e dos conceitos que giram em torno da corrente vitalista.

Os temas que adotaremos são: Fome, Loucura, Mentira e Traição; e dentro deles pretende-se ressaltar as aventuras dos protagonistas que vão desde o enterro do cachorro ao julgamento pela Compadecida. A escolha destes temas leva em consideração nossa premissa em trazer, enquanto leitura da obra, um viés estético filosófico, abordando, com um olhar ontológico, os questionamentos a respeito da consonância entre o corpo, sua força e experiência como realidades que viabilizam um modo de existência possível dentro de um contexto opressor, massificado e bastante desigual, pautado sobre uma moral antiga e muito presente desde o início da modernidade. Esta crítica é bastante

evidenciada pelo autor que escolhe *tipos sociais* bem específicos e todo um contexto da realidade do *Brasil Real*, com fortes heranças coloniais, o que contribui para aproximarmos esta proposta artística da perspectiva de vida trágica potencializada em Nietzsche e que sustenta a Filosofia do Caos.

Cabe elucidar que junto a esta perspectiva trágica, as categorias estéticas escolhidas vislumbram, em certa medida, um espelhamento da relação entre vida e arte, encarnadas sob corpos e movimentos que, por extensão ou analogia, apresentam tanto as singularidades de uma corporeidade brasileira, como expõem diversos modos de integração e inadequação das vontades humanas, que são do próprio fluxo natural da vida. Portanto, a ação desses corpos, que também nomeamos como *brincantes*⁴, é de valor capital para análises e possíveis compreensões no campo da estética filosófica, já que reconhecemos esses corpos brincantes como corpos artísticos, sendo estes curiosos de si e criadores de seu entorno. Junto a isto, aproximamo-nos mais uma vez de nossa premissa inicial, ao parear Ariano Suassuna ao conceito de *gênio* de Arthur Schopenhauer.

⁴ Brincante, é uma espécie de arcaísmo da língua portuguesa. Termo muito utilizado na cultura popular brasileira para identificar àqueles que participam dos folguedos, das danças e brincadeiras populares, tais como: o maracatu, o samba de roda e até mesmo o carnaval.



Iluminogravura *O amor e a morte* – com tema de Augusto Rodrigues, Ariano Suassuna (1980)

3.1. Fome

A questão que inaugura a trama é a Fome de João Grilo e Chicó, a necessidade orgânica de nutrir e sanar um instinto imprescindível à sobrevivência. Na obra, isso resulta de serem desprovidos de condições básicas que garantissem essa necessidade, primeiro, por fazerem parte de uma camada social pobre com recursos limitados, e, também, por condições naturais de um clima específico do sertão nordestino, conforme descreve um dos personagens: “João Grilo: Isso é coisa de seca. Acaba nisso, essa fome: ninguém pode ter menino e haja cavalo no mundo (...)” (SUASSUNA, 1997[1955], p. 27). A Fome é um dos primeiros elementos que indicamos enquanto provedor de uma vontade instintiva que movimenta os corpos, em busca da satisfação de uma necessidade básica, e, com isso, reverberando outros desdobramentos desse instinto de sobrevivência. O reconhecimento dessa condição de recursos limitados, e conseqüentemente da sensação física, emocional e psíquica que esse estímulo provoca, traduz nesses personagens um corpo afoito, *amarelo* e ao mesmo tempo sagaz e sonhador, por ter de saciar esse instinto. A seguir, transcreve-se um trecho que selecionamos para exemplificar essas características, impulsionadas pela Fome, assim como por certo ressentimento em relação a esse estado, um estímulo de vingança em relação à Fome.

“João Grilo: E você deixe de conversa. Nunca vi homem mais mole do que você, Chicó. O Padeiro mandou você arranjar o padre para benzer o cachorro e eu arranjei sem ter sido mandado. Que é que você quer mais?

Chicó: Ih, olha como isso está pegando com o patrão! Faz gosto um empregado 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 para morrer e nem um copo d’água me mandaram. Mas fiz esse trabalho com gosto, somente por que se trata de enganar o padre. Não vou com aquele cara.

Chicó: Com qual? Com a do padre?

João Grilo: Com as duas. Estou acertando as contas com a do padre e a qualquer hora acerto com a do patrão. Eu conheço o ponto fraco do homem, Chicó”

(SUASSUNA, 1997[1955], p. 36).

Protagonista e hóspede da vida, o homem busca significados e preenchimento para sua anfitriã. Esta segue acontecendo sem uma ordem fechada ou definida, apenas sussurra e grita sua presença e sua ausência. O homem, portanto, descontente com tantas dúvidas, tenta dar forma e estabelecer um controle sobre os diferentes eventos de sua existência,

construindo e ofertando diversos significados e questionamentos, que, por sua vez, tomam formas variadas nos corpos e se apresentam, no mesmo corpo, ora pela intensidade de suas vontades, ora pela ilusão de suas representações. A Fome formula expressões, gestos e intenções características deste instinto, fazendo sobressair qualidades de corpos peculiares. João Grilo manifesta em seus diálogos uma raiva declarada de uma condição corpórea que vivencia com frequência, dada a limitação desse instinto às suas condições de vida. Percebe-se isso no trecho transcrito abaixo, no qual conversa sobre o Padeiro e a Mulher:

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

(SUASSUNA, 1997[1955], p. 39).

Essa ideia de corpo que trazemos salienta não apenas o corpo orgânico, mas também o corpo pulsional, o corpo orgânico atravessado pelo que Freud (1992[1914]) chamou de *pulsões*, conceito situado na fronteira entre o mental e o somático. Trazendo, então, a Fome como temática que circunda a obra, e que não se localiza apenas em seu viés biológico, ampliamos essa questão para analisá-la em suas múltiplas facetas tanto em João Grilo e Chicó como em alguns aspectos dos demais personagens.

Essa *vontade* biológica, como já localizamos, caracteriza um certo tipo de corpo e um conjunto de comportamentos que se mobilizam para sanar essa *vontade*. Todavia, não é apenas por intermédio da comida que essa *vontade* se localiza e é sanada, existem outras variações da Fome que constroem determinados corpos e comportamentos que se organizam a partir deste impulso. A raiva de João Grilo, suas queixas e até mesmo sua esperteza em dar resposta à avareza e ao descaso de seus patrões sinalizam um corpo faminto de cuidados básicos para com o ser humano, o que expressa com clareza a importância de um certo cuidado sobre o corpo e a vida ali expressa, assim como não deixa de pontuar a pequenez e o egoísmo humano em não partilhar de elementos tão primordiais ao desenvolvimento de seus pares. Porém, essa escassez em relação à comida, que gera, em primeiro plano, um corpo com fome, também lhe confere predicados especiais que dão vazão a sentimentos e outras referências de corpo bastante interessantes, como a ausência do medo e a prontidão em lidar com uma falta que já é conhecida e

experienciada com frequência por ele, e que, portanto, lhe confere qualidades excepcionais, fazendo da Fome o alimento para sua coragem e para seu corpo em constante movimento de busca e realizações, como se percebe no seguinte trecho: “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, 1997[1955], p. 39).

De acordo com o pensamento de Freud, poderíamos ler esse corpo de João Grilo como um corpo dotado de valores éticos bem assentados por um superego libertador. As duas forças presentes na natureza humana – *Eros*, a força que leva à integração entre os homens, nomeada por Freud como *pulsão de vida*, e *Tânatos*, a força que explica a agressividade e o poder de destruição entre os homens, nomeada como *pulsão de morte* – se constituem como Forças motrizes, e atuam no superego como instância crítica e fundamental a uma ética pessoal que contradiz a moral pré-estabelecida vinda de fora do sujeito. Então, partindo dessas compreensões, trazemos a Fome (expressão do corpo de João Grilo) enquanto um impulso regulador de uma ética para sua experiência de vida, a priori marcada pela carência, mas que, em seu desenvolvimento, faz mover um certo domínio de busca pelos seus desejos.

Uma grande mudança só se realiza quando a autoridade é internalizada através do estabelecimento de um superego. Os fenômenos da consciência atingem então um estágio mais elevado. Na realidade, só então devemos falar de consciência ou sentimento de culpa. Nesse ponto, também, o medo de ser descoberto se extingue; além disso, a distinção entre fazer algo mau e desejar fazê-lo desaparece inteiramente, já que nada pode ser escondido do superego, sequer os pensamentos. É verdade que a seriedade da situação, de um ponto de vista real, se dissipou, pois, a nova autoridade, o superego, ao que sabemos, não tem motivos para maltratar o ego, com o qual está intimamente ligado; contudo, a influência genética, que conduz à sobrevivência do que passou e foi superado, faz-se sentir no fato de, fundamentalmente, as coisas permanecerem como eram de início. O superego atormenta o ego pecador com o mesmo sentimento de ansiedade e fica à espera de oportunidade para fazê-lo ser punido pelo mundo externo.

Nesse segundo estágio de desenvolvimento, a consciência apresenta uma peculiaridade que acha ausente do primeiro e que não é mais fácil explicar, pois quanto mais homem é, mais severo e desconfiado é o seu comportamento, de maneira que, em última análise, são precisamente as pessoas que levaram mais longe a santidade as que se censuram da pior pecaminosidade. Isso significa que a virtude perde direito a uma certa parte da recompensa prometida; o ego dócil e continente não desfruta a confiança de seu mentor, e é em vão que se esforça, segundo parece, por adquiri-la. Far-se-á imediatamente a objeção de que essas dificuldades são artificiais, e dir-se-á que uma consciência mais rigorosa e mais vigilante constitui precisamente a marca distintiva do homem moral (FREUD, 1930 In. MARCONDES, 2007, p. 129).

João Grilo, enquanto representante da Fome de seu corpo nessa perspectiva, instaura um movimento interessante de resignificação, ou, na esteira de Freud, de *sublimação*. Poderia ele ser um moribundo ressentido, vingativo e violento, já que, desde sempre, fora, pela “desgraça” de seu destino, um homem pobre, tal como Chicó seu leal companheiro. Entretanto, esta Fome, ao invés de lhe marcar com características deste tipo (ressentimento e violência), conferem, tanto a ele como a Chicó, qualidades superiores, dignas de um herói no sentido grego do termo, legitimando sua coragem e confiança em uma trajetória que deve ser seguida, independente dos desafios que nela possam estar presentes ou vir a acontecer. Para ilustrar isso, destaca-se a seguinte fala de Chicó:

“Não sei, só sei que foi assim. Mas deixe de agonia, que o povo vem aí”

(SUASSUNA, 1997[1955], p. 59).

Retomando nossa análise estética sobre a obra, podemos verificar que o elemento da Fome, por mais que não tenha sido a preocupação central proposta por Ariano, atravessa o enredo e propõe marcas especiais a João Grilo e Chicó, ressaltando, sobretudo, as precárias condições que o povo do Brasil vivencia. Com isso, o que nos interessa é elucidar a ideia de Estética do corpo ali apresentada. Para isso, retomaremos as categorias da Beleza para melhor explicar. Como dito anteriormente, defendemos aqui a predileção de Ariano pela *tragédia* e pelo *risível*, enquanto categorias mais presentes na obra analisada. Trazendo ao campo da tragédia a temática da Fome, podemos evidenciar alguns elementos que comprovam esta tese. Para melhor discorrer sobre o assunto, trataremos de aprofundar um pouco nossa compreensão sobre a Tragédia Grega em seu sentido constitutivo ou morfológico, inicialmente a partir de Aristóteles, seguindo para Nietzsche.

De acordo com a compreensão aristotélica, considerado em sua estrutura típica, o poema trágico é composto de formas heterogêneas. Parte do poema é monologado ou dialogado pelos personagens, e outra é cantada pelos coreautos (Nietzsche, 1992). Esta estrutura corresponde a um tipo de formato específico atribuído à poesia trágica e é constituída pela presença de mais de um elemento estético, legitimando, assim, características próprias que lhe conferem até hoje um caráter distintivo. O que, para nossa análise, importa é verificar que tal estrutura poética de monólogos, diálogos e cantorias se faz presente no *Auto da Compadecida*, além disso, a aproximação da narrativa com um

caráter dionisíaco e heroico é, também, um elemento que nos permite caracterizar tal obra como trágica. Adiante, discutiremos os conceitos de apolíneo e o dionisíaco enquanto forças presentes e complementares na ideia de tragédia em Nietzsche. Por hora, nos dedicaremos a esmiuçar os componentes estéticos da obra. Na edição comentada da obra *Poética* de Aristóteles, Eudoro de Souza discorre sobre o desenvolvimento morfológico da tragédia:

(...) o filósofo assevera que a tragédia nasce do ditirambo, isto é, de certa espécie de lirismo coral, e tão-pouco admira a opinião corrente na Antiguidade, que faz da primitiva tragédia um drama desempenhado pelo coro: ‘tal como outrora, na tragédia, *só o coro dramatiza*, e depois Téspis introduziu *um actor*...e Ésquilo, o *segundo actor*, e Sófocles, o *terceiro*, com que atingiu a tragédia sua forma acabada’ (comentário de Souza na edição de ARISTÓTELES, 1993, p. 52 e 53).

E segue dissertando sobre essa composição do coro de ditirambo como ponto nefrágico da tragédia para Aristóteles:

Segundo Aristóteles, a tragédia nasceu do ditirambo. Mas, também segundo Aristóteles, não se pode dizer que seja, pura e simplesmente, o ditirambo a célula primordial da tragédia. Entre um e outro gênero poético, descobre ele a resultante de uma inovação fecunda: certa atividade, peculiaríssima, dos ‘solistas do ditirambo’. É, portanto, no ‘entoar o ditirambo’, atitude já não puramente lírica, nem ainda perfeitamente dramática, mas onde afluem e donde refluem virtualidades expressivas de um e de outro gênero – que devemos procurar a oculta origem da tragédia (...) o solista ‘entoa’ uma frase, o coro responde; e é sempre o mesmo procedimento, nas mais diversas ocasiões festivas, quer se trate de lamentação fúnebre ou de alegre marcha guerreira (...) (comentário de Souza na edição de ARISTÓTELES, 1993, p. 53).

Diante dessas colocações, propomos interpretar a figura de João Grilo como um *solista do ditirambo*, que tem Fome por mudanças em sua condição pessoal e social, se valendo de atitudes criativas, como no caso do enterro do cachorro, assim como em outra passagem, na qual ele inventa a história do gato que “descome” dinheiro para confortar a mulher do padeiro que se via entristecida com a perda de seu querido cachorro e, com apoio de Chicó, cria a possibilidade de ganhar uns contos de réis, reiterando ao amigo que o fraco da mulher do padeiro era bicho e dinheiro. Temos aí um exemplo de solista interessante, que, diante de quaisquer circunstâncias, é capaz de elaborar *virtualidades expressivas*.

Mas essa discussão levanta outra pergunta: qual é a importância do coro para a tragédia?

Ainda na esteira de Aristóteles, é pelo elemento dialógico que o coro se constitui enquanto ato. Portanto, podemos afirmar que o coro é a força ressoante do solista, que manifesta em ato essa e outras forças que possam ser recíprocas enquanto manifestação de vontades que se complementam. Podemos trazer como elementos que caracterizam esse diálogo uma maravilhosa síntese de ritmo, harmonia e discurso, compondo um corpo tanto singular como polivalente. Assim se comporta João Grilo, tendo Chicó como coro inicial, e ampliando esse coro conforme haja necessidade por meio das criações que desenvolve com os demais personagens. O que ocorre é sempre uma reciprocidade em relação a quem lhe escuta e, então, acolhe seus dizeres, pois, em seu discurso, em sua compilação de corpo, transparecem seus intuitos, que lhe conferem um ânimo particular, uma força motriz capaz de capturar, encantar aqueles que estão ao redor. Esse coro trágico pode ser traduzido como um corpo constituído como que por “retalhos” de gestos, falas e movimentos variados, cuja força, que ressoa ao solista, serve de alavanca ao trabalho artístico deste último.

Considerando isso, podemos, então, dizer que João Grilo tem Fome de quê? E quais são as outras manifestações de Fome presentes na trama? Como alocamos elas à tragédia enquanto categoria da Beleza na obra de Suassuna?

Para responder à questão de João Grilo, retoma-se o sentido da Fome como vontade de criação de uma realidade diversa e ampliada daquela na qual está inserido, colocando-a, assim, como categoria estética trágica, uma certa expressividade exagerada que se revela, enquanto fenômeno acima de suas descrições mais corriqueiras sobre a Fome. Trata-se, sobretudo, de elucidar o corpo de vontades para além de suas variadas representações. Com isso, o que se revela na figura de João Grilo em relação à Fome pode ser considerado como um tipo de corporificação de vontades, de forças criadoras e transitivas de valores e sentidos até então impostos por uma dinâmica que não corresponde a suas reais necessidades. Inseridos em um contexto do nordeste brasileiro, apoiado sob valores morais cristãos com exemplos de situações de privilégio para aqueles que dispõem de um certo status por conta de suas condições econômicas e hereditárias, João Grilo e Chicó se encontram à margem dessa dinâmica. Para adentrar nesta estrutura, reconhecendo, ambos, a impossibilidade de se realizarem em sua totalidade enquanto “padeiro”, “padre”, “coronel”, ou qualquer outro status desta natureza, eles manifestam por meio da Fome um corpo faminto de outras possibilidades dentro da realidade que,

vista de forma rasa, pode não aparentar tamanha ressignificação ou, nas palavras de Nietzsche (2001a[1883]), *transvaloração* dos velhos valores pré-estabelecidos.

A Fome de João Grilo e Chicó é, para nós, sinônimo de criação, inventividade, força e coragem, características imponentes dos *solistas de ditirâmbicos* (Nietzsche, 1992[1872]). Enquanto características de uma alma elevada e criativa, saudemos a Fome de Chicó com a crítica que Zaratustra faz ao poder massificador do Estado e à moral que dele se desdobra:

Ainda agora o mundo é livre para as almas grandes. Para os que vivem solitários ou aos pares há muitos lugares vagos onde se aspira a fragrância dos mares silenciosos. (...). Ainda têm franca uma vida livre as almas grandes. Na verdade, quem pouco possui tanto menos é possuído. Bendita seja a nobreza! (...). Além onde acaba o Estado começa o homem que não é supérfluo; começa o canto dos que são necessários, a melodia única e insubstituível. (...). Além, onde acaba o Estado (...) olhai, meus irmãos! Não vedes o arco-íris e a ponte do Super-Homem? (NIETZSCHE, 2001a p. 52 e 53).

Quantos aos demais personagens da obra – Padre, Sacristão, Bispo, Frade, Mulher do Padeiro, Padeiro, Coronel Antônio Moraes, Cangaceiro Severino e o Encourado (Diabo) –, trazemos, enquanto possibilidades de Fome para estes, uma não Fome, visto que a Fome ali representada é, sobretudo, formatada e limitante, de corpos que se prestam à realização de vontades atreladas a uma moral, ou, ainda, a uma idealização de corpos, comportamentos, conjunto de normas e códigos impostos. São, portanto, mais corpos capturados do que de fato corpos criadores de sentidos. Severino até possui uma negação e atrevimento contra o padrão moral, e é a figura que contribui para a desestabilização da dinâmica de privilégios social por onde passa. Todavia, mesmo representando a morte dessa Fome limitada e de certa forma apática, ainda está preso a determinados valores cristãos, sobretudo, a crença no seu *padinho Cícero*, o que o faz reavaliar suas escolhas quanto à execução dos presentes (Padre, Sacristão, Bispo, Padeiro, Mulher do Padeiro, João Grilo e Chicó) ocorrer dentro ou fora da igreja, por exemplo.

É possível, ainda, relacionar essa cena, em que Severino invade a cidade com seu bando, entra na igreja e encontra os personagens mencionados acima, a um momento surpresa de infelicidade, medo e violência. Mesmo diante dessa situação, João Grilo, com sua Fome inventiva, estabelece um diálogo de corpos com Severino e atravessa a lógica instaurada, ao evidenciar que “os negócios de reza andam prosperando desde que as autoridades da igreja passaram a enterrar cachorro”. Com isso, abre-se espaço para um

corpo audacioso e com coragem de encarar, por assim dizer, uma real possibilidade de morte, não se intimidando e também fazendo uso do elemento surpresa para entrar no jogo. Referimos a esse momento como uma cena de caráter trágico. Eudoro de Souza, sob a visão da Estética aristotélica, elenca esse caráter como um determinante limite prático da extensão trágica:

(...) desde que se possa apreender o conjunto, uma tragédia tanto mais bela será, quanto mais extensa. Dando uma definição mais simples, podemos dizer que o limite suficiente de uma tragédia é o que permite que nas ações uma após a outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade (comentário de Souza na edição de ARISTÓTELES, 1993, p. 114).

Contudo, acrescentamos a essa ideia de coragem em relação ao infortúnio o elemento dionisíaco como dado primordial, próprio dessa categoria que prezamos em evidenciar, aproximando ainda mais a condição de João Grilo como herói trágico desse auto. Sobre isso, Eudoro de Souza explica que:

O historiador que não encontra à superfície da História a origem de um processo histórico; que não apreende o princípio, regressando ao início de uma via já virtualmente percorrida, terá de recorrer a uma operação de *aprofundamento*: aprofundamento da superfície da eventualidade e aprofundamento da superfície da mentalidade. Porque, em suma, as origens não são “pré-liminares”, mas “subliminares”; não são “pré-históricas”, mas “sub-históricas”; não são “pré-conscientes”, mas “subconscientes”. (...) Pois bem, o culto de Dionísio constitui a pré-história ou a sub-história da tragédia grega; o que quer dizer: em todo e qualquer momento do processo histórico-literário do gênero trágico, sob outras “letras” terá sempre de revelar-se o mesmo “espírito” (comentário de Souza na edição de ARISTÓTELES, 1993, p. 70).

Para ilustrar as proposições acima mencionadas a respeito de João Grilo enquanto herói trágico, transcrevemos um trecho da passagem em que Severino anuncia a hora de João Grilo para morrer:

“Severino: Chega então agora a vez de sua Desgracência, o Senhor João Grilo, o amarelo mais amarelo que já tive a honra de matar. Pode ir, a casa é sua.

João Grilo: Um momento. Antes de morrer, quero lhe fazer um grande favor.

Severino: Qual é?

João Grilo: Dar-lhe está gaita de presente.

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

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

(SUASSUNA, 1997[1955], p. 121).

Além do elemento surpresa e da condição corajosa de João Grilo, chamamos a atenção para a presença do corpo na descrição de João Grilo sobre os ferimentos que a polícia deixa em quem repreende. As cicatrizes do corpo desarmônico de Severino, bem evidenciadas pela versão cinematográfica, conferem a ele um corpo marcado pelos maus-tratos, e ocorrências variadas de um corpo que também se dispõe a lutar e a quebrar alguns dos padrões morais estabelecidos na sociedade moderna, como os bons costumes e a subserviência àqueles com heranças dos costumes burgueses, que prezam pela ordem e pela segurança e que, por não terem confiança suficiente em seus próximos, necessitam criar modelos que correspondam a uma idealização do que acreditam ser a ordem. Trazendo a essa constatação a compreensão de Nietzsche no que diz respeito à compreensão de que a moral matou a pluralidade do devir, criando uma alternativa ilusória pautada na lógica socrática platônica, é possível afirmar que o auto aqui analisado critica essa mesma lógica, entendida como uma proposta de verdade que é idealizada, segregacionista e corrupta, aproximando-a ainda mais da perspectiva nietzschiana de *niilismo reativo*, como aquele que nega o corpo, o conflito, as sensações, as transformações possíveis, se modulando a partir de algo já construído como valor ideal. Portanto, a polícia e a igreja nesse contexto são as instituições que asseguram a permanência da moral pautada pela lógica socrática-platônica, fazendo ocultar o sentido trágico presente na existência humana. Nietzsche discute a busca incessante do homem pela liberdade e reflete sobre como o poder da invenção se faz necessário para o afastamento do medo ou de outras condições impeditivas à invenção ou criação ordinária que podemos realizar sobre o que possa ser a liberdade. Sobre isso ele anuncia: “Queres escalar a altura livre; a tua alma está sedenta de estrelas; mas também os teus maus instintos têm sede de liberdade” (NIETZSCHE, 2001a, p. 47).



Iluminogravura *O mundo do Sertão* – com tema do nosso armorial, Ariano Suassuna (1980)

3.2. Loucura

Passemos agora ao tema da Loucura, para escavar mais as características deste auto por meio de alguns de seus personagens, assim como reafirmar o caráter trágico e também humorístico – *o risível* – enquanto categorias da Beleza.

João Grilo e Chicó comportam muitas características a respeito da Loucura. Apontamos aqui a criatividade como núcleo de outros vetores que atravessam essa temática, que visa sobretudo a uma transfiguração de uma ideia de ordem já pré-estabelecida. Insistimos, ainda, na expressão que esses corpos manifestam e provocam, enquanto “expressão de uma força vital”, de vontades que não se permitem serem ocultadas sob a luz da moral em oposição à ética, em consonância com que chamamos de uma *visão trágica*, que elege Dionísio enquanto Deus dançarino que transfigura a realidade por meio de sua força criativa, a realizar, diferente e de novo, os mesmos acontecimentos. O corpo da Loucura se presta de Dionísio no sentido de afirmar sua liberdade criativa, seus devaneios, sua relação atemporal com a temporalidade que lhe aflige.

Chicó é o principal representante dessa temática. Ele é um grande contador de histórias, um corpo desperto e, ao mesmo tempo, languido, atributos interessantes, que a princípio nos parecem opostos, mas que se complementam, comportando em si uma certa “inocência” junto com um poder de esquecimento, na esteira de Nietzsche (2001a[1885]), seria o *espírito da criança livre*, aquele capaz de recriar e transvalorar a ordem. Produzindo uma energia inebriante em uma conjugação de imagens e sensações, Chicó produz e se expressa através de uma autonomia de gestos e imagens de corpos variados que se misturam e se reverberam em seu próprio corpo, este, enquanto lugar dos acontecimentos e situações que ele diz ter vivido, e, todavia, revive enquanto narra suas histórias repletas de emoção e aventuras. Abaixo, segue o recorte de um diálogo entre Chicó e João Grilo, no qual ele narra a história do cavalo bento, trazendo-a, também, como um argumento para convencer o padre a ir benzer o cachorro da Mulher do Padeiro, que, segundo Chicó, também poderia ser bento.

“Chicó: Bom, eu digo assim porque sei como esse povo é cheio de coisas, mas não é nada demais. Eu mesmo já tive um cavalo bento.

João Grilo: Que isso Chicó? Já estou ficando por aqui com suas histórias. É sempre uma coisa toda esquisita. Quando se pede uma explicação, vem sempre com “não sei, só sei que foi assim”.

Chicó: Mas eu tive mesmo o cavalo, meu filho, o que é que eu vou fazer? Vou mentir, dizer que não tive?

João Grilo: Você vem com uma história dessas e depois se queixa que o povo diz que você é sem confiança.

Chicó: eu, sem confiança Antônio Martinho está aí para dar prova do que eu digo.

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

Chicó: Mas era vivo quando eu tive o bicho.

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

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

João Grilo: Isso é coisa de seca. Acaba nisso, essa fome: ninguém pode ter menino e haja cavalo no mundo. A comida é mais barata e é coisa que se pode vender. Mas seu cavalo, como foi?

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

João Grilo: O boi? Não era uma garrota?

Chicó: Uma garrota e um boi.

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

Chicó, irritado: Corria, é proibido?

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

Chicó: Não sei, só sei que foi assim. Saí tangendo os bois e de repente avistei uma cidade. É uma história que eu não gosto nem de contar...

(SUASSUNA, [1997/1955], p. 26, 27 e 28).

Nesse diálogo, é possível verificar que, além de uma grande história, repleta de elementos fantasiosos, Chicó evidencia as duas características que elencamos inicialmente, um teor de inocência em sua descrição dos fatos e a legitimação do esquecimento. Sua narração tem uma presença do corpo, tanto de suas sensações como das expressões de outros corpos, como o da mulher que pariu o cavalo. Neste sentido, cabe as perguntas feitas outrora: O que pode ser considerado existente? Quais são os

modos de existência? E aqui complementamos com mais uma indagação: O que pode esse corpo?

No caso de Chicó, que carrega o espectro da Loucura, tudo pode ser considerado existente, diversas formas de coisas animadas e inanimadas, pois no território da Loucura tudo é possível. É por isso que se engrandece sua capacidade criativa de imaginar e fantasiar histórias e personagens que ele cria e com os quais revela ter convivido, este corpo é um corpo de excessos, inclusive de criatividade, uma grande força de expressão em relação à “verdade”, esta, enquanto realidade de si, manifesta-se carnalmente, diferente de uma verdade imposta ou vinda de fora. Podemos ainda perguntar, no caso desse personagem, qual é o seu lugar no mundo, e arriscaríamos dizer que seu corpo é o lugar, sua casa, seu abrigo e criação onde quer que ele esteja. É o corpo que nos apresenta uma perspectiva de um homem pobre de recursos, mas rico de imaginação e criações; uma universalidade da condição de exceção, um corpo que dialoga, mas não se enquadra, tampouco se preocupa em trazer respostas acabadas.

Entretanto o que está desperto e atento diz: - ‘Tudo é corpo e nada mais; a alma é apenas nome de qualquer coisa do corpo’.
O corpo é uma razão em ponto grande, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor.
Instrumento do teu corpo é também a tua razão pequena, a que chamas espírito: um instrumentozinho e um pequeno brinquedo da tua razão grande (...), No entanto, maior – coisa que tu queres crer- é o teu corpo e atua razão grande. Ele não diz Eu, mas: procede como Eu (NIETZSCHE, 2001a, p. 41).

Todavia, no caso de Chicó, não se trata de manifestar a Loucura de maneira reativa ou vingativa, mas sim errática, com grande poder de indeterminação. Lemos como um silêncio das coisas não ditas, que, em determinados devaneios, contém sementes de verdades, críticas intensas transfiguradas pela categoria estética do *risível*. A Loucura, então, traz um novo estado de coisas, um novo movimento, uma quebra temporal, por meio da *mimese*, mimetismo dele mesmo, um corpo onde habitam universos particulares que se sobrepõem, trazendo, ainda, uma inversão sobre a ideia de uma certa identidade do sujeito, para uma eterna mudança, tanto é que, logo que compreende em seu corpo as possibilidades de dor ou fracasso, ele diz que irá fugir.

Trazendo o filme como exemplo, e pontuando que o diretor captou a intenção e o contexto que Ariano propõe, e enriqueceu a trama literária com algumas cenas e histórias que se acresceu na versão cinematográfica, como por exemplo a cena da promessa da *tira*

de couro feita entre João Grilo e o Coronel a respeito do casamento entre a filha do Coronel e Chicó. Diante da notícia de que, caso eles não conseguissem pagar o valor combinado ao Coronel Antônio Moraes, ele poderia perder uma *tira de couro* de seu corpo para o Coronel, Chicó fica desesperado, evidenciando que seu bem maior é o seu corpo, assim também demonstra quando afirma que é “frouxo”, ou seja, para além de uma ideia de covardia, ele se assume enquanto tal, pois reconhece que esse mesmo corpo tem um limite de atuação, e que muitas peripécias propostas pelo companheiro João Grilo não valem o risco com seu maior e único bem. Diante desse trecho, podemos, então, apontar que a manifestação da Loucura por Chicó não pode ser considerada uma desarticulação dele com a realidade que lhe é imposta, dito de outra maneira, a característica da Loucura que verificamos em Chicó é a ambivalência de estados emocionais que possibilitam uma criatividade poética expressa pelas suas várias histórias, mas não através de uma desapropriação da sua noção de realidade, já que ele carrega em seu diálogos a presença forte de um instinto de proteção bem aguçado.

Um outro fator interessante é que Chicó fuma tabaco. No filme, isso é mostrado sempre que Chicó inicia suas histórias, mas no livro também há passagens nas quais ele expressa essa vontade que tinha, não só de comer, mas também de fumar, quando diz “Fome não, mas era uma vontade de fumar danada...” (SUASSUNA, 1997[1955], p. 58) no momento em que está contando a história do pirarucu que pescou e que o arrastou por três dias e três noites. Essa fala revela uma vontade da experiência no corpo – um certo prazer de esquecimento ou suspensão –, uma vontade de sanar desejos, realizar prazeres escondidos. Diante disso, mais uma vez podemos relacionar o pensamento de Nietzsche à proposta estética de Ariano, que permite a análise sobre as forças presentes na proposta de uma vida trágica.

Em *O Nascimento da Tragédia – Tentativa de Autocrítica* (1992[1872]), Nietzsche, entre outras reflexões, discorre sobre as duas forças atuantes na vida: a força apolínea e a dionisíaca. Referindo-se à força de Dionísio, enquanto cerne da tragédia grega e força aguda que se impõe e pode pôr à prova sua própria força, o autor inicia sua reflexão apontando um caráter importante e singular dos antigos povos gregos, que é a *serenojovialidade*, para tanto, de acordo com o autor, na tragédia grega, o mito de Dionísio tem uma importância que transborda o tempo e espaço nos quais germinaram, outrora, a relevância da compreensão sobre isso, e confere ao corpo sua integração primordial, pois é nele que se transfigura a força, a saúde e a destruição implicadas na jornada trágica. Nietzsche, nesse texto, aponta que o Socratismo, que proporcionou ao

conhecimento científico um poder de disseminação na lógica moral da época, ainda traz ressonâncias desagradáveis que vigoram até hoje em grande parte do pensamento ocidental. Diz ele:

Há um pessimismo da *fortitude*? Uma propensão intelectual para o duro, o horrendo, o mal, o problemático da existência, devido ao bem-estar, uma transbordante saúde, a uma *plenitude* da existência? Há talvez um sofrimento devido à própria superabundância? Uma tentadora intrepidez do olhar mais agudo, que *exige* o terrível como inimigo, o digno inimigo em que pode pôr à prova a sua força? Em que deseja apreender o que é ‘temer’? O que significa, justamente entre os gregos da melhor época, da mais forte, da mais valiosa, o mito *trágico*? E o descomunal fenômeno dionisíaco? O que significa, dele nascida, a tragédia? - E, de outra parte: aquilo de que a tragédia morreu, o socratismo da moral, a dialética, a suficiência e a serenojovialidade do homem teórico-cómo? (NIETZSCHE, 1992, p.14).

Inaugurando sua feroz crítica à ciência herdada do pensamento socrático, Nietzsche aponta para a Arte como um caminho autônomo e corajoso, através do qual a nossa existência deve ser analisada e reativada. Tem-se, então, o espectro da tragédia em sua concepção como pano de fundo para compor capacidades mais analíticas, corpóreas e até retrospectivas sobre os impulsos importantes a cultivar, escavar e/ou criar em relação ao homem moderno. Segundo o filósofo, “ver a ciência com a ótica do artista, mas a arte, com a da vida (...)” (NIETZSCHE, 1992, p.15).

Nesta esteira, podemos verificar certas aproximações do pensamento trágico e da perspectiva de uma ótica do artista em Nietzsche que estão em consonância com a obra e proposta filosófica de Suassuna, as quais compõem o enredo do auto, e de maneira mais tempestiva, a temática que elucidamos – a Loucura – enquanto um movimento obstinadamente autônomo, forte e com impactos de extensão para além de si. Tanto Chicó, como João Grilo, carregam de alguma maneira essas premissas, enquanto corpos em movimentos de força e autonomia para si, e conseqüentemente para os que estão ao seu redor.

A necessidade de ambos de nutrirem-se de belezas, ainda que esses anseios sejam obscuros e não se esgotem na palpável harmonia das formas, mas sim em um arremesso, como um soco num estômago vazio, revela a profunda e descontraída sensação de que a criação é inerente à vida, e, portanto, é imprescindível a nutrição dos corpos. O espírito da loucura caminha com o *risível*, com as capacidades inventivas, assim como desorientadas a orientar-se para o instante que se impõem, utilizando-se do improvisado como prerrogativa para seguir. Pareando com o que Nietzsche discorre sobre o que vem

a ser dionisíaco, diríamos, então, que na obra de Suassuna a temática da Loucura que desejamos acentuar é uma das sabedorias simbólicas de seus protagonistas João Grilo e Chicó, que brotam de muitas privações e carências e que, ainda assim, persistem em afirmarem cada qual sua jornada, em ações mais dançantes do que mecanizadas, apontando características *trágicas* que os fazem assumir conscientemente uma posição de “espíritos livres”, “corpos livres”, diante da necessidade entendida como objeto duro e hostil que os acontecimentos da vida lhe trazem. Do outro lado, temos o *risível*, enquanto corpo cômico, com gestos muitas vezes grotescos, feios, num exercício puro de inteligência que põe em cheque a mecanicidade de ações moralizadas ao longo do tempo. Podemos, então, destacar esses corpos, como em exercícios dionisíacos, ao longo da trama, que propõem um grau elevado de sensibilidade e criação de belezas tão peculiares.

Sim o que é o dionisíaco? (...) um ‘sabedor’ fala aqui, o iniciado e discípulo de seu deus (...) Uma questão fundamental é a relação dos gregos com a dor, seu grau de sensibilidade-esta relação permaneceu igual ou se inverteu? - Aquela questão de se realmente o seu cada vez mais forte *anseio a beleza*, de festas, de divertimentos, de novos cultos brotou da carência, da privação, da melancolia, da dor. Estabelecido que precisamente isso tenha sido verdade...de onde haveria de provir o anseio contraposto a este, que se apresentou ainda antes do tempo, o *anseio do feio* ...Porventura do *prazer*, da força, da saúde transbordante, de uma plenitude demasiado grande? E que significado tem então, fisiologicamente falando, aquela loucura de onde brotou a arte trágica assim como a cômica, a loucura dionisíaca? Como? (...) (NIETZSCHE, 1992, p.17).

Dístico

Sob o Sol deste Pasto Incendiado,
montado para sempre num Cavalo
que a Morte lhe arreou,
vê-se, aqui, quem, na vida, bravo, ardente
e indeciso, sonhou.
Pelos cordas-de-prata da Viola,
os cantares-de-sangue e o doido riso
de seu Povo cantou.
Foi dono da Palavra de seu tempo,
Cavaleiro da gesta sertaneja,
Vaqueiro e caçador.

Se morreu moço e em sangue, teve tempo
de governar seus pastos e rebanhos,
e a feiosa velhice
jamais o degradou.

Glória, portanto, à Morte e a suas garras,
pois, ao sacrá-lo, assim, da vida ao meio,
do Desprezo o salvou:
poupou-lhe a Cinza triste, a Decadência,
gravou sua grandeza em pedra e fogo,
e assim a conservou.

(SUASSUNA. *Poemas*: seleção e notas de Carlos Newton Júnior. Recife: Editora
Universitária da UFPE, 1999).

3.3. Mentira

“Auto da Compadecida! Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia” Palhaço
“Ele diz ‘à misericórdia’, porque sabe que, se fôssemos julgados pela justiça, toda nação seria
condenada” João Grillo (SUASSUNA, 1997[1955], p. 24).

Analisaremos o tema da mentira na obra referida, inicialmente, alocando-o sobre o campo da Ética em contraposição ao da moral socrática-platônica. Cabe evidenciar que adotamos a perspectiva da Ética que diz respeito à sua experiência cotidiana, o que nos leva a uma reflexão sobre as nossas escolhas e à construção de determinados valores, assim como sobre o sentido dos atos praticados tanto na esfera particular como coletiva e de que maneira assume-se ou não responsabilidade por estes.

Para localizá-los junto a uma análise estética filosófica, trazemos as categorias do *cômico* ou *risível*, do *trágico* e do *grotesco*, ampliando, assim, nosso olhar sobre corpos que se apropriam da mentira, não como prática negativa ou persuasiva, mas sim como ferramenta própria de sua corporeidade. Diante disso, cabe a pergunta: por que João Grilo e Chicó mentem?

A trama é marcada por diversas aventuras, nas quais, do início ao fim, podemos observar a mentira como parte integrante da conduta dos protagonistas acima citados. Não é para prejudicar a eles e aos outros de forma direta que os protagonistas se utilizam desse artifício, de mentir, criar novas histórias, novos argumentos, novas possibilidades,

mas antes para de alguma maneira se inserirem na lógica prática formal que naquela comunidade vigora, compreendendo os preceitos da moral cristã como balizadores das ações humanas. A mentira vem, então, como uma espécie de ferramenta, uma espécie de astúcia, uma experiência que visa transfigurar uma condição idealizada das formas de condutas propostas pela dinâmica da moral cristã, uma condição que é assim exercida, e, a princípio, manifesta-se de maneira mascarada através de condutas engessadas e desprovidas de uma relação mais íntima com seus instintos.

Reformulada por João Grilo e Chicó, a mentira nessa obra aparece por meio de *causos*, histórias, afirmações e acordos “mentirosos” que tais personagens criam para potencializar suas conquistas e darem conta de fazer da experiência da falta e da dor uma experiência poética. Desse modo, a mentira nessa obra de Ariano também é defendida aqui como um elemento estético, que se agrega à obra e compõe junto com ela, como uma qualidade da Beleza enquanto categoria estética.

Partindo, então, da Estética enquanto campo filosófico que guia as investigações aqui elencadas, aproximamos, também, a Ética da sua acepção originária de *ethos*⁵, para discorrer sobre a ascensão de uma postura ética em detrimento das posturas de caráter moral. Nos propomos a desenvolver o tema da Mentira em *Auto da Compadecida* e suas aspirações sobre o corpo e o movimento, expressos na obra literária e ainda mais evidentes na versão cinematográfica. Sendo assim, ampliamos a perspectiva desses corpos brincantes à luz da construção de um *ethos* próprio para a dinâmica social vivenciada por eles, assim como o desenrolar da *métis* como uma forma de inteligência peculiar que atua de maneira inesperada e acertiva.

Esse *ethos* enquanto conjunto de costumes e acordos, no caso de João Grilo e Chicó, é construído de maneira engenhosa, tanto quanto surpreendente e criativa, dados os acontecimentos diversos nos quais esses personagens e os demais são surpreendidos no decorrer da trama. Ocorre que o elemento da Mentira se favorece como ato cuidadoso de quem o pratica, no caso João Grilo e Chicó, para que eles possam, então, dar cabo de ações que garantam sua entrada ou aceitação ao grupo ou a situações as quais pretendem integrar.

De um lado, temos João Grilo dotado de *métis*, uma astúcia que ele utiliza para sanar as necessidades mais básicas de sobrevivência, como a fome e o abrigo, até vontades mais grandiosas, como herdar a porca da filha do coronel (trecho criado na trama

⁵ “a palavra ética origina-se do termo grego *ethos*, que significa o conjunto de costumes, hábitos e valores de uma determinada sociedade ou cultura” (MARCONDES, 2007, p. 9).

cinematográfica). Do outro lado, temos Chicó, que nos traz a Mentira reflexiva, a história contada no território da fantasia e da inventividade criativa e poética, já que em seus discursos estão presentes tons eloquentes, o que revela um corpo e movimentos repletos do espírito de aventura, com pitadas de uma inocência infantil, porém reveladora de grandes feitos e segredos. Considerando isso, podemos identificar a aventura e o prazer como forma de amenizar a dor e o abandono vividos por estes personagens, o que pode ser lido, também, como o corpo sendo lançado ao risco e dando vazão ao fluxo contínuo do devir, por meio dessas histórias, cantigas e danças, bem assentadas por esse último personagem.

Com base nisso, o discurso que pretendemos defender no que diz respeito ao campo da Ética, dotada de um *éthos* singular, dispõe de uma certa consciência mais alargada, assim como perigosa e detestável, reconhecida dessa maneira pela moral de rebanho, para utilizarmos um termo nietzschiano que caracteriza os acordos e propostas vindas do Bispo, do Padre e do Coronel Antônio Martinho, por exemplo, sobre a cobrança de determinados impostos, entre outras situações das quais sempre queriam tirar vantagens, assim como legitimar um status social bem marcado pela dinâmica do patriarcado colonialista. A Mentira, nesse caso, dialoga com essa consciência de caráter elevado, que, por sua vez, se mobiliza por meio de uma memória intuitiva, impulsionando as ações de João Grilo e Chicó no instante preciso, fortalecendo suas prerogativas éticas em prol da moral que mascara e engessa os sentidos e, por conseguinte, o corpo. Essa moral inibe as possibilidades de criação e recriação desses corpos a uma noção de percepção e atuação menos consciente. Todavia, João Grilo e Chicó estão fora dessa imposição lógica moral e ampliam, por assim dizer, a postura do corpo, suas ações e palavras, que ancoram uma postura de Ética e consciência as quais nos afeioamos.

A *justiça* pode ser lida em João Grilo como ações inerentes às intenções mais instintivas, assim como mais ordinárias do ser humano, por isso, na citação que inaugura este capítulo, João Grilo nos diz que se utilizássemos de fato a *justiça* para sermos julgados, todos seríamos condenados, já que não há de fato um acordo humano universal interiorizado na consciência e na memória do corpo. O distanciamento de ações justas e, portanto, éticas, desloca a possibilidade de criação e integração de uma disposição internalizada e, em nossa perspectiva, de um *corpo brincante* criador e recriador de acordos e memórias.

Para explicitar a noção de consciência, trazemos a compreensão nietzschiana explorada por Danilo Marcondes na discussão também sobre ética:

Sua consciência? (...) Já se percebe que o conceito de ‘consciência’, com que deparamos aqui em sua manifestação mais alta, quase desconcertante, tem uma longa história e variedade de formas através de si. Poder responder por si, e com orgulho, ou seja, poder também *dizer Sim a si mesmo* – isto é, como disse, um fruto maduro, mas também um fruto *tardio* (...). Como fazer no bicho homem uma memória? Como gravar algo indelével nessa inteligência voltada para o instante, meio obtusa, meio leviana, nessa encarnação do esquecimento? (...) Esse antiquíssimo problema, pode-se imaginar, não foi resolvido exatamente com meios e respostas suaves; talvez nada exista de mais terrível e inquietante na pré-história do homem do que a sua *mnemotécnica*. ‘Grava-se algo a fogo, para que fique na memória: apenas o que não cessa de *causar* dor fica na memória’ – eis um axioma da mais antiga (e infelizmente mais duradoura) psicologia da terra. Pode-se mesmo dizer que em toda parte onde, na vida de um homem e de um povo, existem ainda solenidade, gravidade, segredo, cores sombrias, *persiste* algo do terror com que outrora se prometia, se empenhava a palavra, se jurava: é o passado, o mais distante, duro, profundo passado, que nos alcança e que refluí dentro de nós, quando nos tornamos ‘sérios’. Jamais deixou de haver sangue, martírio e sacrifício, quando o homem sentiu a necessidade de criar em si uma memória; os mais horrendos sacrifícios e penhores (entre eles o sacrifício dos primogênitos), as mais repugnantes mutilações (as castrações, por exemplo), os mais cruéis rituais de todos os cultos religiosos (todas as religiões são, no seu nível mais profundo, sistemas de crueldade) – tudo isso tem origem naquele instinto que divisou na dor o mais poderoso auxiliar da *menmônica*. Em determinado sentido isso inclui todo o ascetismo: algumas idéias devem se tornar indeléveis, onipresentes, inesquecíveis, ‘fixas’, para que todo o sistema nervoso intelectual seja hipnotizado por essas ‘idéias fixas’ – e os procedimentos e modos de vida ascéticos são meios para livrar tais idéias da concorrência de todas as demais, para fazê-las ‘inesquecíveis’. Quando pior ‘de memória’ a humanidade, tanto mais terrível o aspecto de seus costumes; em especial a dureza das leis penais nos dá uma medida do esforço que lhe custou vencer o esquecimento e manter *presentes*, nesses escravos momentâneos do afeto e da cobiça, algumas elementares exigências do convívio social (...) (NIETZSCHE, 1887 In. MARCONDES, 2007, p. 114 e 115).

Avançando de Nietzsche para Freud, na discussão sobre Ética, este autor diz que a intenção é equivalente ao ato, portanto, uma postura ética não se dá simplesmente por meio de atitudes reconhecidas como educadas, mas, antes, por sua intenção de agir de maneira fluída, compreendendo que a ação ética está no desvelamento daquilo que também pode ser mau entre o que fora acordado e, desse modo, é repreensível, visto que “(...) mau é tudo aquilo que, com a perda do amor, nos faz sentir ameaçados (...)” (MARCONDES, 2007, p. 128). Nesta esteira freudiana, podemos dizer que o super-ego em João Grilo manifesta-se como uma autoridade internalizada que assume o risco de se apropriar da Mentira enquanto um artifício para uma experiência de vida mais alegre e

pulsante. Tal como Freud anuncia em seus conceitos ancorados à luz da mitologia grega, trazemos, como um nexo de inteligibilidade, a força de *eros* garantindo a integridade e o movimento desse corpo cuja autoridade está presente em sua inteireza, mantendo, sobretudo, uma certo acordo consigo mesmo, ou seja, suas ações se dão em equivalências com suas reais intenções prévias.

Tratamos, então, do tema da Mentira, marcado como característica dos principais personagens da trama, João Grilo e Chicó, assim como elemento distintivo dentro da perspectiva que propomos defender em relação a uma postura ética em detrimento de uma postura moral. Cabe salientar que está presente também nessa temática a Mentira enquanto uma qualidade das categorias estéticas que nos propomos a analisar: *o cômico, o trágico e o grotesco*.

Reiteramos que o autor traz a característica da Mentira, tanto para João Grilo como para Chicó, não como característica negativa que diminuiria a grandeza desses personagens, mas, ao contrário, como atributo qualitativo que confere coragem e astúcia a João Grilo e criatividade fantasiosa e inocente a Chicó. Portanto, a Mentira aqui não é tratada como prática perniciosa, que causa danos a eles ou a outros, mas sim enquanto elemento elaborado, que permite a João Grilo transfigurar uma condição real de privilégios em uma condição mais alargada que possa trazer brechas para ele e Chicó, de alguma maneira, integrarem a dinâmica social em que estão alocados.

Evidenciando o caráter ético da Mentira que buscamos aqui evidenciar, nos apropriamos da reflexão ética no campo da filosofia vitalista, tendo Nietzsche e Freud como suporte. Todavia, é importante esclarecer que a Ética, como área de conhecimento e interesse da filosofia, possui uma vasta reflexão amparada por diversos pensadores importantes e de admirável grandeza, porém, nosso intuito aqui é nos apropriarmos dessa área sob um recorte peculiar, que a aproxima do campo investigativo que nos interessa, que é a Estética.

Dito isto, compreendemos de maneira mais genérica uma disposição ética enquanto experiência cotidiana que possibilita uma reflexão sobre os valores que adotamos, o sentido que nossos atos e pensamentos alcançam como expressão política em nossas vidas e, ainda, a maneira pela qual tomamos determinadas decisões e se assumimos ou não a responsabilidades por estas decisões. É importante atentar que essa experiência ética cotidiana a que nos referimos não pode ser vista dissociada da realidade sociocultural concreta que analisamos. Portanto, no caso do *Auto da Compadecida*, trataremos de defender essa postura ética adotada pelos personagens protagonistas, de

acordo com a compreensão que fazemos destes, em relação à lucidez que demonstram a respeito de suas experiências concretas no contexto da trama. Percebe-se, então, que a Mentira é utilizada por João Grilo, por exemplo, de modo ético, já que este é capaz de explicar o motivo de suas decisões e justificá-las, assumindo integralmente sua atitude. À título de exemplo, destaca-se a fala de João Grilo, no início da cena do julgamento, após terem morrido, quando o Diabo assevera que naquele momento havia chegado a hora da verdade e, então, ele compreende que a realidade concreta a respeito dos comportamentos dos que ali estavam presentes seria revelada:

“João Grilo: É, estão todos muito calmos porque ainda não repararam naquele freguês que está ali, na sombra esperando que nós acordemos.

Padre: Quem é?

João Grilo: Você ainda pergunta? Desde que cheguei que comecei a sentir um cheiro ruim danado. Esse peste deve ser o diabo.

Demônio, saindo da sombra, severo: Calem-se todos. Chegou a hora da verdade.

Severino: Da verdade?

Bispo: Da verdade?

Padre: Da verdade?

Demônio: Da verdade, sim.

João Grilo: Então já sei que estou desgraçado, porque comigo era na mentira”.

(SUASSUNA, 1997[1955], p. 138 e 139).

Temos, então, o exemplo de uma postura ética em detrimento da postura moral dos demais personagens, que se apoiam em argumentos de uma moral cristã como meio de legitimar condutas tidas como preceitos da ordem da bondade e da justiça, ancorados sob uma ótica dicotômica entre bem e mal. Eis a distinção entre um sentido reflexivo e informal de João Grilo e um sentido cristalizado e formal, exercido por uma tradição moralista e normativa que engessa os corpos por meio de condutas que se pretendem universais, legitimando valores e deveres pregados e assentados como verdades absolutas e incondicionais sobre o que julgam como bom e melhor entre os homens.

Acerca disso, defendemos que a atitude ética não deve admitir dicotomia, ou seja, consiste em decisões que devem ocorrer tanto no plano interno e pessoal como no externo e coletivo de qualquer contexto, das quais devem resultar acordos para convivências mais coerentes.

Certamente alguns conceitos fundamentais da ética, como *agathon*, *arete* e *eudaimonia*, introduzidos pelos filósofos gregos, tiveram seus significados profundamente alterados ao longo da tradição filosófica e por causa da retomada por diferentes correntes de pensamento, bem como devido a influências religiosas como a que ocorreu com o advento do cristianismo. Assim, quando traduzimos estes conceitos por bem, virtude e felicidade, respectivamente, devemos ter em mente tais transformações (MARCONDES, 2008. p. 13).

A Mentira é evidenciada aqui como característica *transvalorada*, para nos apropriarmos de um vocabulário nietzschiano, e pode ser um elemento que se agrega a uma qualidade da Beleza enquanto categoria estética. Tendo suas manifestações tanto no território do *risível* como no do *trágico* ou *grotesco*, verificamos disposições de corpo e movimento que afirmam o quanto a qualidade da mentira contribui para determinadas características corporais que podemos verificar.

Conhecidos como *brincantes*, os artistas populares brasileiros dispõem de uma gama de qualidades singulares relacionadas ao universo no qual habitam, tanto cotidianamente como em festejos especiais. De maneira lúdica, incorporaram as tarefas corriqueiras com grande riqueza plástica e festiva, fazendo com que o trabalho e o lazer se misturem em momentos de louvação e muita criatividade.

O construir, o cozinhar, o preparar e o organizar de ambientes e encontros torna-se um acontecimento especial e importante, que traz um significado simbólico e peculiar de um povo que, mesmo diante das intercorrências e desigualdades sociais, encontra forças para ressignificar o ambiente e o instante de vida que lhe é ofertado. O termo *brincante*, apesar de ser um arcaísmo, uma linguagem informal da cultura popular, pode ser compreendido de modo interessante se o aproximarmos da noção que temos sobre o brincar das crianças. As crianças, em sua profundidade, brincam de maneira dedicada, porém despreziosa, impulsiva, criativa e atemporal, o que nos aproxima de uma compreensão em relação ao termo que pode nos remeter a uma ideia de um fazer inventivo. Além disso, comporta, entre outras características, o improviso e a Mentira em forma de *causas*, como um signo distintivo entre outros fazeres artísticos.

Nomeamos, portanto, como *corpos brincantes* essa disposição de corpo e movimento que João Grilo e Chicó apresentam, possibilitando a construção de um *ethos* próprio para a dinâmica na qual estão inseridos. Esse *ethos*, ou seja, esse conjunto de valores e acordos, no caso dos personagens acima mencionados, é construído de maneira engenhosa e muito criativa por Ariano, assim como interpretado na versão do filme. Dadas as diversas surpresas inesperadas que ocorrem na trama, verificamos que o

elemento da Mentira funciona como um dispositivo desse *ethos*, integrado à compreensão de uma dinâmica cultural na qual o trabalho e o lazer não estão dissociados e, portanto, apresentam-se como expressão genuína de um traço cultural. Temos, então, corpos brincantes que se utilizam da ludicidade, do improviso e da Mentira como ferramentas para sobreviver na intensidade dos acontecimentos que a vida lhes impõe, o que não diminui a necessidade da construção de uma certa lógica, de acordos, de afirmações de valores, imprescindíveis à vida em conjunto. Verificamos, desse modo, que o elemento da Mentira se favorece enquanto ato cuidadoso de quem o prega (no caso, João Grilo e Chicó), como uma ação que de certa maneira pode garantir a entrada deles, ou uma espécie de aceitação, no grupo ou no contexto a que eles almejam pertencer.

Para além dessas elucidações, é importante pontuar que o fato de João Grilo e Chicó fazerem uso da Mentira dentro da compreensão que defendemos acima, o que os coloca na qualidade de “mentirosos éticos” e “corpos brincantes”, essas características são justamente as que garantem aos mesmos um lugar singular e mais próximo da perspectiva de uma ética nietzschiana, em contraposição com os outros personagens da trama que apresentam, ao contrário, uma postura mais aproximada da compreensão moral socrática-platônica, bastante criticada por Nietzsche, e bem assentada por Suassuna nas entrelinhas. Fizemos, com isso, uma explanação da Mentira praticada por João Grilo e Chicó enquanto uma ação ética, em contraposição à postura dita verdadeira e sensata: do Bispo, do Padre, assim como do coronel Antônio Morais, todos colados a uma conduta pautada sobretudo na moral e nas “regras” do patriarcado. Para ilustrar, destaca-se uma fala do Coronel Antônio Morais:

“Os donos de terra é que perderam hoje em dia o senso de sua autoridade. Veem-se senhores trabalhando em suas terras como qualquer foreiro. Mas comigo as coisas são como antigamente, a velha ociosidade senhorial” (SUASSUNA, 1997[1955], p. 44).

João Grilo, por sua vez, para além de nos apontar uma perspectiva crítica em relação a essa moral, nos revela um outro aspecto importante presente nas suas Mentiras. Trata-se da ação da *métis*, ou seja, do exercício da astúcia realizado em prol da satisfação de necessidades para sua sobrevivência. Com isso, é passível interpretar esse corpo de João Grilo como um corpo que se lança ao risco e, portanto, se lança ao devir – *corpo em perigo* – que compreende essa disposição de se valer de um instante inesperado e lançar

mão do uso da Mentira como ferramenta para se integrar a um todo, mesmo sabendo que esse todo não lhe complementa em sua inteireza. Entretanto, ele se lança, e exerce a qualidade que nomearemos de *saltador*, já que possui um senso de futuro instintivo e precioso muito bem articulado com o que se passa no seu instante presente. Trata-se de um risco consciente de sua possibilidade de acontecimento, de modo que a Mentira não está sendo praticada enquanto objeto de negação de um instinto particular, e tão pouco a ponto de vir a prejudicar alguém, mas, antes, de forma a se relacionar com um sentimento mais profundo que legitima a si, não pela negação do outro, mas, antes, pelo acordo leal com suas próprias paixões. Disso resulta a memória de um corpo que já teve a experiência do risco e, por possuir relação íntima com um *ethos*, não se presta à fixação de propostas dicotômicas, mas tem o confiança no *dever* enquanto fluxo de afirmação dos instantes.

Borrando as fronteiras do campo da Ética, e lançando luz sobre o território da Estética, percebemos que o linguajar de João Grilo e Chicó, suas construções metafóricas em forma de discurso, nos apontam para esse *corpo em risco*, ao mesmo tempo que são um *corpo brincante*. A autenticidade de ideias, assim como a organização em que as dispõem para fazer viver suas Mentiras, enquanto fatos reais, são de uma singularidade peculiar, pois conduzem, com essa disposição, um corpo em constante movimento e em constante *dança* de improviso na dinâmica do cotidiano.

Do ponto de vista da Estética, atravessamos ainda a concepção conceitual aristotélica de *mimeses*, para elucidar pontualmente a potência de recriação poética no tema da Mentira.

Ao contrário de Platão, Aristóteles entende a arte mimética não como uma representação exata, mas sim como uma representação criativa da ação humana, mostrando como o mundo real poderia ser. Ele acredita que a arte é uma fonte de conhecimento (ROBLE & BONVINO, 2014, p. 81).

Poderíamos dizer que os *corpos brincantes* de João Grilo e Chicó, através de determinadas características que os mesmos reverberam num processo contínuo com seus corpos em constantes recriações, refletem, junto ao universo da Estética, o conceito de *mimeses*, tal como compreendido em Aristóteles.

Do mesmo modo que alguns fazem imitações segundo um modelo com cores e atitudes, – uns com arte, outros levados pela rotina, outros enfim com a voz –; assim também, nas artes acima indicadas [epopéia, poesia trágica, comédia, poesia ditirâmbica, aulética e citarística], a imitação é produzida por meio do ritmo, da linguagem e da harmonia,

empregados separadamente ou em conjunto. Utilizam a harmonia e o ritmo só a aulética e a citarística, bem como as demais artes análogas em seu modo de expressão, por exemplo a flauta de Pã. No ritmo, sem o concurso da harmonia, consiste a imitação pela dança; com efeito, é por atitudes rítmicas que o dançarino exprime os caracteres, as paixões, as ações (ARISTÓTELES, 2007, p. 23).

Delimitamos, assim, a Mentira junto a um conjunto de práticas e elaboração dessas práticas, ou seja, a expressões do corpo e do movimento desses personagens, por meio de uma construção peculiar de linguagem corporal construída por Ariano através de suas decisões estéticas e inclinações artísticas. É importante pontuar, também, que, além das descrições e da maestria poética contida na obra literária, verificamos uma grande riqueza dessa temática expressa na versão cinematográfica de Miguel Arrais, o que contribuiu para evidenciarmos a Mentira enquanto temática aqui explorada.

Abertura sob a pele de ovelha

Falso Profeta, insone, Extraviado,
vivo, Cego, a sondar o Indecifrável:
e, jaguar da Sibila — inevitável,
meu Sangue traça a rota deste Fado.

Eu, forçado a ascender, eu, Mutilado,
busco a Estrela que chama, inapelável.
E a Pulsação do Ser, Fera indomável,
arde ao sol do meu Pasto — incendiado.

Por sobre a Dor, a Sarça do Espinheiro
que acende o estranho Sol, sangue do Ser,
transforma o sangue em Candelabro e Veiro.

Por isso, não vou nunca envelhecer:
com meu Cantar, supero o Desespero,
sou contra a Morte e nunca hei de morrer.

(SUASSUNA. *Poemas*: seleção e notas de Carlos Newton Júnior. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1999).

3.4. *Métis*: “A Inteligência incorporada...”

Dedicaremos-nos, a seguir, a discorrer sobre a compreensão do conceito de *métis*, elaborado na civilização grega, com especial domínio no território mitológico, a partir do qual se pretende analisar um dos protagonistas supra citados, buscando entender sua profundidade de alcance e refletir sobre sua apropriação no âmbito do *Auto da Compadecida*. Da mesma forma, pretende-se compreender a *métis* como a qualidade por excelência que buscamos perspectivar tanto na temática da Mentira, como na da Traição, que a posteriori será também trabalhada.

Iniciaremos o percurso com a análise do campo semântico da *métis* compreendida como uma inteligência peculiar e bem aplicada nos domínios mais diversos da ação. De acordo com Pierre Vernan e Marcel Détienne, em seu livro *Métis – As astúcias da inteligência* (2008), o campo da *métis* é algo vasto e de implicações profundas na civilização grega, porém o recorte sobre o qual nos debruçamos propõe uma explanação de parte das peculiaridades e alcances da *métis* que julgamos enriquecer nossa análise e que, por fim, fundamentam de alguma maneira muitas das perspectivas da corrente vitalista na qual nos apoiamos, já que a constelação de autores dessa corrente tem como base os fundamentos da cultura helênica. Segundo Vernan e Détienne (2008, p. 10),

Em primeiro lugar, a realidade que nos esforçamos por cercar se projeta sobre uma pluralidade de planos, tão distintos um do outro que podem ser uma teogonia ou um mito de soberania, as metamorfoses de uma divindade aquática, os saberes da Atena e de Hefesto, de Hermes ou de Afrodite, de Zeus e de Prometeu, uma armadilha para a caça, uma rede de pesca, a arte do cesteiro, do tecelão, do carpinteiro, o domínio do navegador, o faro do político, o olho clínico do médico, as artimanhas de uma personagem malandra como Ulisses, as viradas da raposa e o polimorfismo do polvo (...). Ela opera em todos os níveis, o percurso em suas múltiplas dimensões, deslocando-se continuamente de um setor a outro para aí reconhecer, por meio dos documentos em aparência inteiramente heterogêneos, uma mesma postura de espírito, um mesmo modelo quanto à maneira por que os gregos se representaram um certo tipo de inteligência comprometida com a prática, confrontada por obstáculos que é preciso dominar sendo astuto, para obter êxito nos domínios mais diversos da ação.

Dito isto, verificamos o estudo da *métis* como uma grande categoria de espírito ligada, como já apontara Vernan e Détiene, a condições de lugar e de tempo, e que percebemos ser uma qualidade por excelência de João Grilo, assim como de Chicó, na trama do auto. Para tanto, é importante localizarmos a presença da *métis* no seio do universo mental da cultura helênica, para que possamos transpor essas compreensões para as discussões a que nos propomos aqui. Temos, então, na dinâmica grega, um jogo de práticas sociais e intelectuais que não se preocupa em explicitar sua natureza, e tampouco justificar seus procedimentos, ela simplesmente se realiza. Implica, sobretudo, no conjunto complexo, porém coerente, de práticas mentais e comportamentos intelectuais muitíssimo singulares. Acerca disso, Vernan e Détiene (2008, p. 11 e 12) acrescentam:

A *métis* é uma forma de pensamento, um modo de conhecer; ela implica um conjunto complexo, mas muito coerente, de atitudes mentais, de comportamentos intelectuais que combinam o faro, a sagacidade, a previsão, a sutileza de espírito, o fingimento, o desembaraço, a atenção vigilante, o senso de oportunidade, habilidades diversas, uma experiência longamente adquirida; ela se aplica a realidades fugazes, móveis, desconcertantes e ambíguas, que não se prestam nem à medida precisa, nem ao cálculo exato, nem ao raciocínio rigoroso. Ora, num quadro do pensamento e do saber que esses profissionais da inteligência, que são os filósofos, erigiram, todas as qualidades de espírito de que é feita a *métis*, a habilidade da mão, a destreza, os estratagemas, são mais frequentemente lançadas à sombra, apagadas do domínio do conhecimento verdadeiro e levadas, segundo os casos, ao nível da rotina, da inspiração arriscada, da opinião inconstante ou do puro e simples charlatanismo. Pesquisar sobre a inteligência grega lá onde, tomando-se a si mesma como objeto, ela disserta sabiamente sobre sua própria natureza, é, portanto, renunciar de antemão a descobrir aí a *métis*. É preciso persegui-la algures, nos setores que o filósofo destina normalmente ao silêncio, ou de que ele fala de modo irônico, ou no tom de polêmica, para melhor avaliar, por um efeito de contraste, a maneira de raciocinar e de compreender o que é habitual em seu ofício.

Portanto, a partir dessas considerações de estudiosos da cultura grega, podemos nos apoiar nesses preceitos e conferir à *métis* “(...) um modo de conhecimento exterior à *epistème*, ao saber, estranho à verdade (...)” (VERNAN & DÉTIENE, 2008, p. 12). É este o recorte de que nos apropriamos para lançar luz à *métis*, incorporada nas ações e na postura, por assim dizer, de João Grilo em especial, que em todo percurso da trama nos demonstra, em pinceladas, assim como de maneira explícita em muitos momentos, essa disposição inteligente, sob um poder ilimitado de formas. De modo artificioso e flexível, suas ações correspondem aos vários sentidos que essa qualidade lhe confere. A astúcia apropriada a momentos impescidíveis nos mostra que João Grilo sempre tem à sua

disposição essa potência, um tipo de poder ilimitado, um polimorfismo, para utilizarmos as qualidades elencadas por Vernan a respeito do Polvo que ele traz como exemplo, uma disposição que lhe é natural e profundamente enraizada em seus pensamentos e ações.

Para situarmos no plano lexical, a palavra *métis* é compreendida como um substantivo comum, vista como uma forma particular de inteligência, uma prudência avisada. Como nome próprio, é conhecida como uma divindade feminina na mitologia grega – a deusa *Métis* – filha de Oceano e primeira esposa de Zeus, que, tão logo encontra-se grávida de Atena, é engolida por Zeus, seu primeiro esposo. Não nos aprofundaremos aqui sobre os detalhes do mito ou suas constituições, traremos tais informações apenas como explanação para localizarmos o nome *Métis* e para evidenciarmos como suas referências contribuem para a caracterização do termo de que nos apropriamos conceitualmente, deixando claro que a compreensão dessas referências, para além de acentar nossa perspectiva, colabora para que compreendamos melhor o porquê desta palavra.

Dito isto, direcionaremos nosso olhar sobre os desdobramentos da compreensão de *métis*, tanto na perspectiva do substantivo que é, como na de sua significação no campo mitológico, que, sobretudo, se fundamenta por meio de qualidades em que o emprego da força bruta é desprezado em prol do uso do recurso da astúcia, colocada como uma superioridade de “força” nos domínios da luta, que se desdobra em procedimentos diversos, cujo intuito pode trazer uma significação ambígua, de acordo com o contexto. Em outras palavras, no universo mitológico, a qualidade da *métis* se expressa por um viés que por vezes coloca em cheque o êxito daquele que, a princípio, teria as características mais “fortes” e favoráveis a seu respeito, ocorrendo uma inversão, que também é contextualizada como uma astúcia desleal, uma Mentira guardada e utilizada no momento devido, que inverte completamente essa lógica das condições de vitória, a exemplo de um duelo, um jogo, etc. Na trama em questão, podemos perceber isso no momento em que João Grilo faz uso de sua *métis* para poder se livrar da morte, diante do ataque de Cangaceiros, mais precisamente diante de Severino, o Cangaceiro que jurou dar cabo de todos que cruzassem seu caminho. Segue abaixo uma parte do trecho em que João Grilo inventa a história da “gaita mágica”, uma opção que encontrou para inverter o que chamamos de domínio do mais forte (Cangaceiro armado) para o domínio da astúcia, daquele que tem *métis* e vislumbra outra possibilidade de vitória que não se dá através do uso da força bruta:

“João Grilo.: Mas mesmo eu lhe dando essa gaita? Você repare que eu podia ter morrido sem nada lhe dizer e você nunca saberia de nada, porque ninguém ia dar importância a uma gaita.

Severino: É verdade.

João Grilo: Eu lhe dei uma oportunidade de conhecer Meu Padrinho padre Cícero e você me paga desse modo!

Severino: De conhecer Meu Padrinho? Nunca tive essa sorte. Fui uma vez a Juazeiro só para conhecê-lo, mas pensaram que ia atacar a cidade e fui recebido a bala.

João Grilo: Mas pode conhecê-lo agora.

Severino: Como?

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

Severino: E se você não tocar.

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

Severino: Sua idéia é boa, mas por segurança entregue logo a gaita a meu cabra (*João entrega a gaita*) Agora eu levo o tiro e vejo Meu Padrinho?

João Grilo: Vê, não vê Chicó?

Chicó: Vê demais. Está lá, vestido de azul, com uma porção de anjinhos em redor. Ele até estava dizendo: “Diga a Severino que eu quero vê-lo.”

Severino: Ai, eu vou. Atire, atire!

Cangaceiro: Capitão!

Severino: Atira cabra frouxo, eu não estou mandando?

Cangaceiro: Capitão!

Severino: Atire!

João Grilo: Homem, atira logo pelo amor de Deus! *O cangaceiro ergue o rifle.*

Severino: Espere (João, extremamente nervoso, ergue os braços para o céu). Não se esqueça de tocar na gaita.

Cangaceiro: Não tenha cuidado, Capitão.

Severino: Então atire.

O Cangaceiro ergue o rifle de novo e atira. Severino cai e o Cangaceiro pega a gaita”

(SUASSUNA, 1997[1955], p. 126-128).

Neste trecho, fica claro o exercício da qualidade da *métis* em João Grilo, que, além de, inicialmente, ter se livrado da morte, inverte sua situação e coloca Severino na mira do rifle, que acaba morto pelo próprio comparsa. Isso ocorre depois que João Grilo cria

a história da gaita que, além de possibilitar o encontro com o Padrinho padre Cícero, poderia fazer reviver Severino, mesmo diante de um tiro de rifle.

A ação descrita e realizada por João Grilo configura-se como astuta e mais preciosa do que a força daquele que, a princípio, é visto como forte, no caso, Severino com sua força bruta e incontestável, que ainda utiliza-se de uma arma de fogo. Tem-se, então, em João Grilo essa inteligência que se faz superior, conferindo-lhe um caráter de certa supremacia, permanência e até mesmo universalidade em face dessa “disputa” de forças, que faz sobressair a inteligência em relação à força bruta, ou seja, ele domina a situação, mesmo estando no limite de um acontecimento que pode lhe custar a vida. Sua conduta é caracterizada, de certa forma, por um caráter mais assertivo e polivalente, entendida como um pensamento inteligente que se incorpora no momento preciso.

Outros traços importantes das qualidades da *métis* enquanto um tipo especial de inteligência são importantes de aqui esplanar para assentarmos sua complexidade e perspectivar as manifestações que julgamos pareadas às ações de João Grilo como aquele que tem *métis*. O horizonte temporal é um dos primeiros traços que aqui evidenciamos junto a essa complexidade, e que, por sua vez, contribui para o entendimento dessa qualidade no enredo do auto, mais precisamente na disposição das condutas e, o que para nós diretamente mais importa, numa disposição de corpo que se destaca em relação aos outros corpos. A ação da *métis* geralmente exerce-se sobre um terreno móvel e incerto, com disposições que nem sempre são claras, ao contrário, são mais ambíguas e antagônicas do que os impasses comuns. A respeito disso, Vernan e Détienne (2008, p. 21) explicam essa disposição sobre o caráter temporal da *métis*:

(...) Nesse tempo adverso e instável do *agón*, a *métis* confere uma aquisição de que seria desprovido sem ela: durante a prova o homem que tem *métis*, mostra-se em relação ao concorrente ao mesmo tempo mais concentrado num presente, do qual nada lhe escapa, mais tenso em relação ao futuro, do qual ele antecipadamente maquinou diversos aspectos, enriquecido da experiência acumulada no passado. Esse estado de premeditação vigilante, de presença contínua nas ações em curso, o grego exprime pelas imagens de emboscada, de espreita, quando o homem em prontidão espia o adversário para atingir no momento escolhido (...).

Dessa forma, podemos dizer que o homem que tem *métis* está em prontidão, assim como se relaciona de maneira objetiva com o tempo presente, tendo, para além dessa vivacidade com o agora, uma certa clarividência, uma intuição em relação ao futuro, que lhe confere capacidades e disposição corporal. No caso de João Grilo, isso se manifesta

tal como uma impusividade, um corpo que se lança com rapidez por meio de impulsos bruscos e altamente ligados à situação do presente, com um certo vislumbamento em relação ao futuro, graças a outra capacidade inerente a esse tipo especial de inteligência, que é “(...) a sua capacidade de prever, além do presente imediato, um pedaço mais ou menos espesso do futuro” (VERNAN & DÉTIENNE, 2008, p. 22). Temos, então, a configuração de um corpo desperto, vigilante e em constante alerta. A *métis* em João Grilo assegura esse lugar, pois configura também a capacidade de espreitar, espiar o que o liga também com o tempo passado, com uma experiência integrada que alimenta, por assim dizer, ainda mais seu impulso e sua qualidade de ação no tempo presente.

Um outro horizonte da *métis* que localizamos nas ações e, portanto, no corpo de João Grilo é sua capacidade de multiplicidade, que ele abriga tanto na forma de metamorfoses flutuantes, por meio de trapaças, invenções de histórias, assim como por uma disposição corpórea fugaz, rápida, inquieta, que, independente das condições materiais, consegue com seus próprios recursos dobrar-se aos imprevistos que lhe são impostos. Sobre isso, Vernan e Détienne (2008, p. 29) explicam que

A *métis* é uma potência de astúcia e de engano. Ela age por disfarce. Para ludibriar sua vítima, ela toma emprestada uma forma que mascara, em lugar de revelar seu ser verdadeiro. Nela a aparência e a realidade desdobradas opõem-se como duas formas contrárias, produzindo um efeito de ilusão, *apáte* que induz o adversário ao erro e deixa-o, em face de sua derrota, tão ofuscado quanto diante dos sortilégios de um mágico.

Essa capacidade de criar armadilhas, assim como múltiplas possibilidades em relação às ações do agora, configura traços inéditos que se expressam a partir de realidades que podem ser até mortais sob aparências seguras, como no trecho descrito da “gaita mágica”.

Retomaremos agora as características da *métis* junto ao universo grego, salientando *O Tratado de Pesca e o Tratado de Caça* (Opiano, 698-708 d.C.), explorado por Vernan e Détienne na obra em que nos apoiamos, para discorrer sobre quatro qualidades das artes da pesca e da caça, das quais é possível desmembrar mais ações da *métis*.

Agilidade, leveza, rapidez e a mobilidade são as primeiras qualidades tanto do pescador quanto do caçador para a concretização de seus anseios em cada um desses ofícios. Podemos verificar que tais qualidades correspondem a qualidades corporais, imprescindíveis a essas atividades. Dito de outra maneira, pescadores e caçadores, para

obterem êxito em suas tarefas, necessitam de mãos e pés ágeis, leves e rápidos, e dotados de capacidade de mobilidade, pois, distante desses preceitos, suas possibilidades diminuem e podem, portanto, se afastarem da razoável conquista.

Outra qualidade imprescindível aos ofícios da pesca e da caça é a dissimulação, a arte de ver sem ser visto, de estar à espreita, silencioso e atento para garantirem a conquista esperada. Além disso, o silêncio, aliado à capacidade de deslocar-se sem que outros percebam, ou, ainda, conseguir manter-se imóvel durante largo período, é outra qualidade que se alia à dissimulação. Por fim, a vigilância, que, junto com as demais qualidades acima descritas, proporciona maior destreza ao ofício. Essas qualidades, que conferem ao homem dotado da *métis* um caráter múltiplo, aliadas à capacidade singular de possuir tanto no plano mental como no corpóreo uma experiência que age no tempo de um relâmpago, assim como Zeus, o deus mais dotado de *métis* de todo Panteão, por ter engolido Méti, proporcionam astúcia ao indivíduo. Com isso, aquele que possui *métis*, como defendemos ser o caso mais elementar de João Grilo, comporta a encarnação dessa astúcia, capaz de uma reviravolta inesperada do curso dos acontecimentos, cuja eficácia é comprovada por meio de suas capacidades polivalentes de trazer novas possibilidades e flexionabilizar seu corpo e o fluxo de acontecimentos que a vida lhes impõe.

Para trazer como exemplo essa capacidade múltipla de João Grilo, transcrevemos a seguir um trecho no qual o protagonista mente a respeito das capacidades mentais do Padre, para assim despistar o coronel Antônio Morais e dissimular o caso do enterro do cachorro.

“Chicó: Não sei, não tenho nada a ver com isso. Você, que inventou a história e que gosta de embrulhada, que resolva.

João Grilo: Cale a boca, besta. Não diga uma palavra e deixe tudo por minha conta. (*Vendo Antônio Morais no limiar, a esquerda.*) Ora viva, seu major Antônio Morais, como vai Vossa Senhoria? Veio procurar o padre? (*Antônio Morais, silencioso e terrível, encaminha-se para a igreja, mas João toma-lhe a frente*) Se a Vossa Senhoria quer, eu vou chamá-lo. (*Antônio Morais afasta João do caminho com a bengala, encaminhando-se de novo para a igreja. João aflito dá a volta, tomando-lhe a frente e fala, como último recurso*). É que eu queria avisar para a Vossa Senhoria não ficar espantado: o padre está meio doido”

(SUASSUNA, 1997[1955], p. 40).

Com isso, revisitamos o conceito de *métis* para o localizarmos na figura de João Grilo, e observar essa capacidade de inteligência peculiar em todo desenrolar da trama, o que contribui também para assegurarmos o caráter trágico que também conferimos a esse personagem. Arriscamo-nos, portanto, a proximá-lo de uma certa capacidade soberana, tal qual identificada em Zeus, o deus dotado de *métis* por excelência. A respeito disso, Vernan e Détienne legitimam o argumento em relação à soberania de Zeus e ao equilíbrio necessário que sua nova ordem trouxe após Zeus ter se sobressaído na batalha contra Crono:

O novo soberano não tem o poder de imobilizar o tempo, de parar o curso dos nascimentos, de fixar o devir; mas ele deve achar um meio de, contrariamente ao seu pai, instituir uma ordem que garanta, com a permanência de seu reinado, a estabilidade do cosmos e que assegure às potências divinas (VERNAN E DÉTIENNE, 2008, p. 93).

Temos, então, a figura de João Grilo tanto como héroi trágico quanto como aquele dotado de *métis*, que segue o fluxo do *devir* afirmando a vida mesmo diante de circunstâncias infelizes, mas dispendo de uma materialidade corpórea que se destaca em relação aos outros homens, o que lhe assegura a sagacidade audaciosa e ao mesmo tempo executante num estágio muito avançado do que nos é comum. Aproximando ainda mais a compreensão de tal conceito com suas reverberações no plano do corpo e do movimento na trama em questão, podemos elencar uma série de dispositivos gestuais que lhe asseguram aderência.

A rapidez de mobilização de João Grilo, bem como a descontração de suas ações em meio a situações inesperadas, nos faz suscitar uma corporeidade desperta para a dança. Sua prontidão em relação a determinadas ideias fomenta uma disposição do corpo sempre em movimentos de criação e afirmação de vida, sendo essas disposições corpóreas importantes elementos encarnados por um *solista* em momentos de improviso, já anunciado aqui anteriormente. Para além dessas prerrogativas, essa capacidade de mobilização nos convoca ainda a integrar a *métis* nessa personagem intrigante como uma encarnação de astúcias e estratégias que vislumbram um corpo dançante repleto de riquezas e complexidades existenciais, revelando ainda uma superação, por assim dizer, de suas opressões de base, que ainda que se imponham inesperadamente, ao contrário de retraí-lo, o provocam a expandir esse corpo e suas expressões, por meio de uma linguagem que se dá no corpo e para o corpo. Esse corpo, então, configura-se como o solo

integrado das vontades em sua plasticidade polimorfa, ancorada sob a força de instintos virtuosos e nobres, tal como em outras épocas anunciaram os gregos.

Para ilustrar essa traquejo de João Grilo, a partir do qual verificamos haver correspondências entre suas falas e uma disposição corporal agil assentada no tempo presente e de alcances profundos, trazemos mais um diálogo do auto. Trata-se do momento da execução, no qual Severino, o chefe dos cangaceiros, está organizando os presentes dentro da igreja para o momento de suas mortes. João Grilo manifesta uma disposição atenta, no entanto, não abre mão de seguir com seu despojamento, bem como com a lealdade consigo mesmo, mostrando uma ação atuante e objetiva com tal acontecimento, brindando-nos com uma dose do humor trágico, calcado em sua dura condição de realidade. Segue o trecho:

“Severino: Não gosto de matar frade que dá azar. Vá embora. (*O Frade sai*) E chega agora a vez do excelentíssimo senhor padeiro desta cidade de Taperoá, que terá a súbita satisfação de morrer ao lado de sua excelentíssima mulher safada.

Padeiro: Antes de morrer, tenho um pedido a fazer.

Severino: Ai, ai, ai! O que é?

Padeiro: Quero que ela morra primeiro, para eu ver.

Severino: Concedido. Mata a mulher primeiro.

Mulher: Ah desgraçado!

Padeiro: Desgraçado é você que me desgraçava atesta sem eu saber. E se ao menos fosse com uma pessoa de respeito! Mas até Chicó!

Chicó: Até Chicó o que? Eu fui que corri perigo de ficar falado, andando com essa mulher pra cima e pra baixo.

Padeiro: Eu não digo! Você me desgraçou. Caminhe na frente! Faço questão de ver essa desgraça morrer!

Mulher: E então? Pensa que vou fazer cara feia? Está muito enganado, tenho mais coragem do que muito homem safado. Você sim, está aí em tempos de se acabar. Pensa que não vi as pernas de sua calça tremendo, desde que ele entrou? Frouxo, safado, não lhe dou o gosto de me queixar de jeito nenhum. (*Ao cangaceiro*). Está pronto?

Cangaceiro: Estou.

Mulher: Pois vamos. (*Sai firmemente, acompanhada pelo marido, que cambaleia*) Eu não disse? Segure aqui, que eu ajudo.

O padeiro se apóia na mulher e saem os dois abraçados.

João Grilo: E é assim que serão dois numa só carne.

Chicó: Não manguê não João. Mulher valente! Safada mais valente.

João Grilo: Você que diz isso é porque sabe.

Um só tiro. Ficam todos em expectativa e o Cangaceiro matador volta.

Severino: Que foi isso? Só matou um?

Cangaceiro: Não os dois.

Severino: Só ouvi um tiro.

Cangaceiro: Ia matar a mulher primeiro, como o senhor mandou, mas no momento em que ia puxar o gatilho, o homem correu, abraçou-se com a mulher e morreram juntos.

Severino: Muito bem. Como é o nome de Vossa Senhoria?

João Grilo: Minha Senhoria não tem nome nenhum, porque não existe. Pobre tem lá senhoria, só tem desgraça.

Severino: Diga então o nome de Vossa Desgracência.

João Grilo: João Grilo.”

(SUASSUNA, 1997[1955], p.118- 123).

Ampliando seu discurso em linguagem verbal, que nessa passagem se dá de maneira direta e objetiva, ousamos transpor o mesmo para as linguagens do corpo. Podemos perspectivar que suas palavras nos convocam a refletir que seu discurso não é apenas o resultado de uma potência de revirada qualquer, sua objetividade não resulta em insinuações de gestos premeditados, ou, para localizarmos mais precisamente junto à criação literária de Suassuna, em palavras ou respostas que poderíamos dizer mais alinhadas aos discursos moralizantes, reverberados, por exemplo, pelo linguajar do padeiro (que tenta, mas não dá conta de manter um status de homem valente). A consonância dessa inteligência encarnada em João Grilo, sob uma proposta de ação singular e objetiva, nos remete a uma disposição de corpo e movimento em construção de sentidos próprios, estes, por sua vez, referentes à própria natureza daqueles que dispõem da *métis*. A expressão de João Grilo nos sugere um corpo forte, seguro, corajoso e desapegado de resquícios morais que visam a certas limitações, assegurando ainda mais seu caráter trágico no enlace de disposições criativas com todos os acasos que a vida lhe dispõe.



Iluminogravura A morte – a moça Caetana, com tema de Deborah Brennan, Ariano Suassuna (1980)

3.5. Traição

Trataremos agora de uma temática intrigante que, na maioria das vezes, tanto na literatura como em análises da vida cotidiana, se sobressai quase que exclusivamente por meio do recorte da relação amorosa entre casais. Nosso atravessamento, no entanto, não se limitará a desvelar apenas esse tipo de causalidade, mas tem o intuito de extravasar essa fronteira e tratar o tema da Traição no desenrolar de algumas relações expostas na trama.

De antemão, compreendemos que a Traição, a grosso modo, simboliza o rompimento de um pacto e, portanto, o não cumprimento de um acordo que foi feito dentro de uma relação que pode conjugar duas ou mais pessoas.

Para além de fundamentos pautados sob a égide dos subterfúgios da moral cristã ou racionalista, a Traição enquanto ato faz emergir, por assim dizer, uma conduta existencial muito antiga, nos fazendo remeter ao poder de alcance que a *práxis* grega, por exemplo, elucida enquanto ação que se assevera sobre a noção de destino. Aqui cabe recorrer a um campo de considerações de que nos apropriamos para tratar daquilo que admitimos como ideia de destino, e então nos descolarmos um pouco das concepções sobre Traição que se localizam quase que exclusivamente no âmbito das relações de um sujeito com outros sujeitos, e não do sujeito consigo mesmo.

Conforme a escolha de nossa constelação epistemológica, buscamos na compreensão grega a asserção sobre a noção de destino, para melhor interpretar os desdobramentos da temática da Traição e, posteriormente, traçar horizontes sobre suas formulações. Estas, por sua vez, se veem integradas naquilo que levantamos como perspectiva das variadas configurações corporais, sendo tais configurações supremas revelações da *vontade e de suas representações*, como Schopenhauer (2000[1819]) posteriormente elaborou.

A ideia de fatalidade se inscreveu na cultura ocidental, em grande medida, por meio da tradição grega. Contra os desígnios dos deuses, o homem nada podia fazer a não ser contemplar impotente o que os deuses haviam destinado. Nesse contexto, tentar agir contra o destino era colocar-se contra uma certa ordem natural, inalterável, em princípio, e diante da qual restava ao homem revoltar-se inutilmente.

Mas, no seio da própria cultura grega, surge uma possibilidade de o homem se apropriar do próprio destino, assim, aos poucos, os grupos foram abandonando a ideia de um destino inalterável e passaram a reconhecer na ação – *práxis* – um meio de conduzir, ao menos em parte, o próprio destino.

Com base nos elementos da tragédia grega, buscaremos articular o tema da Traição como um campo de representações de imagens que vinculam ao corpo expressividades como: o medo, a incerteza, a dor, a dissimulação e a culpa; sendo estes espectros das noções de rompimento de pactos que a própria Traição discretamente faz ocultar. Sugerimos que a disposição da narrativa em *Auto da Compadecida* busca auferir uma compreensão de corpo que age na contramão da ideia de fatalidade inicialmente trazida pelos gregos e, então, para além de uma possível fatalidade, visa adquirir uma interpretação sobre as possibilidades do destino.

O destino, nessa perspectiva grega, é interpretado como um recurso humano constitutivo, a saber, um caráter, apresentado, por sua vez, como uma condição humana que incide por meio de uma estabilidade máxima que não se aprende, mas que é por si só inerente ao sujeito em sua esfera mais singular. Ora, a visão de caráter nessa esteira, além de dissipar a ideia de fatalidade, admite luminosos guias de condução para um destino do qual se pretende apropriar.

Ainda que reconheçamos a imponentia dos acasos, tal como da fraqueza de nossa ação mediante a força dos instintos, dos desejos, o caráter de um sujeito contribui para a construção ou não de certas fronteiras no plano da vida prática. A Traição, nesse viés, só se legitima para aqueles que delegam a uma esfera externa e ilusória suas representações daquilo que acreditam como verdade, tal como a religião, por exemplo, oferece. Sendo assim, para esses indivíduos ocorre como que um desapossamento em relação a suas vontades e, por conseguinte, há fissuras na delimitação de suas fronteiras. A Traição, então, tal como buscamos elucidar nesse primeiro ponto, ocorre inicialmente no interior das disposições pessoais do sujeito, revelando-se em seus gestos, nas dinâmicas corriqueiras, nos traços de seu caráter, que evidenciam no corpo seu fracasso ou valentia.

Localizamos, no auto de Ariano Suassuna, situações interessantes que contribuem para nos evidenciar as disposições de caráter e, ainda, de que maneira elas atuam, modulando, assim, esses corpos. Tais situações contribuem para que as perspectivas de anunciação dos corpos dos personagens reverberem, portanto, como subterfúgio da ação traiçoeira. Entretanto, isso ocorre de forma oculta sob a proteção dos antigos pactos que “simbolizam” não uma condição genuína resultante de vontades e seus desdobramentos (se aliando a uma ideia de destino em construção), mas sim a Traição posta enquanto negação de si. Isso atrela ao destino uma condição mais fatalista e covarde, que de certa maneira lhes impõe os sentimentos de punição e culpa.

As marcas desses sentimentos são fáceis de se revelarem nos corpos que lhes conferem maior aderência. Podemos observar isso na relação do Padre e do Bispo, por exemplo, bem como no comportamento do Padeiro, contrariamente ao de sua Mulher, que o “traí” de acordo com a concepção dos pactos calcados sob o escopo das ilusões representativas, no caso, sob o vulgo dos acordos matrimoniais cristãos. Mas a Mulher do Padeiro tanto é fiel às suas vontades e instintos que, sob incursões variadas, assume tal rompimento e, nesse sentido, se aproxima do entendimento de destino trágico a que aqui nos afeiçoamos, leal às suas vontades mais animalescas.

Suassuna nos saúda com frases que colocam em xeque a altivez dos discursos que buscam concretizar como se fossem mais confiáveis e, portanto, fiéis: os pactos constituídos por intermédio dos territórios da moral cristã, mostrando que a insurgência dos instintos faz abalar esses mesmos “pactos”; escreve o autor do *Auto da Compadecida*: “O Casamento é uma invenção de Deus!” (SUASSUNA, 1997[1955], p.35) e “É máscara dele João. Como todo fariseu o diabo é muito apegado às formas exteriores. É um fariseu consumado” (SUASSUNA, 1997[1955], p.171). Assim, o autor transpõe a lógica da Traição, antes assentada sob o território da culpa e agora pulverizada sob a ordem da criação mundana, ou da responsabilidade daquilo que podemos escolher ou do que preferimos acreditar. Tal transposição contribui por alimentar nossa crença na ideia de destino enquanto interpretação de uma *práxis*, sendo esta a responsável pela revelação do caráter do sujeito atuante, assim como aquela que possibilita moldar o seu destino.

Traremos, para melhor localizarmos essa temática na obra analisada, trechos que expressam a Traição enquanto destino fatalista em contraponto à proposta do destino trágico, sendo esta última melhor apreendida pela dupla João Grilo e Chicó. A transvaloração, na esteira de Nietzsche, aponta críticas severas quanto aos valores que não se relacionam com as vontades do corpo. Observemos Nietzsche em *Assim Falou Zaratustra*, quando o autor discursa sobre o conhecimento, evidenciando o corpo e nossas experiências terrenas, como o sentido mais forte a nos guiar:

O vosso espírito convenceu-se de que deve menosprezar tudo quanto é terreno; mas não se convenceram as vossas entranhas. Elas são, todavia, o mais forte que há em vós. E agora o vosso espírito envergonha-se de obedecer às vossas entranhas, e segue caminhos escusos e ilusórios para se livrar de sua própria vergonha (NIETZSCHE, 2001a, p. 102).

Abaixo segue trecho do diálogo entre o Padre e o Bispo, quando este último foi até a Igreja tirar satisfações com o primeiro sobre sua postura “indelicada” com o Coronel Antônio Morais. De acordo com o relato do Coronel, o Padre o havia ofendido ao referir-

se com palavras de baixo valor moral à sua esposa e conseqüentemente a ele. Portanto, foi reclamar para o superior da Igreja – o Bispo –, para que este último tomasse uma providência quanto à conduta indelicada e desaprovada do Padre, já que o Padre é um servo do senhor e dos mandamentos sagrados do *Código Canônico*⁶. Tem-se, então, uma proximidade mais intensa com a ideia de um destino fatalista, pois o descumprimento de um código santo pode comprometer tal destino, ainda mais quando este remete a um padre. Segue o trecho:

“Palhaço: E agora afasto-me prudentemente, porque a vizinhança desses grandes administradores é sempre uma coisa perigosa e a própria Igreja ensina que o melhor é evitar as ocasiões. (*Ao Bispo*) Peço licença a Vossa Excelência Reverendíssima, mas tenho que me retirar.

Curvatura do Palhaço e do Bispo. O palhaço sai, e no mesmo instante, o Frade volta com o Padre.

Padre, *nervoso*: Não esperava Vossa Reverendíssima aqui agora, de modo que...

Bispo: Deixemos isso, *passons*, como dizem os franceses. Mas há coisas que não posso deixar de lado, com essa facilidade.

Padre: Não estou entendendo.

Bispo, *severo*: Pois entenderá já. Quando eu lhe disser que Antônio Morais falou comigo...

Padre, *sorridente*: Antônio Morais falou com o senhor!

Bispo: Falou sim, e foi para reclamar de seu procedimento para com ele.

Padre: Não entendo o que vossa Reverendíssima quer dizer.

Bispo: Não vejo dificuldade nenhuma em se entender isso, Padre João. Antônio Morais veio a mim se queixar de sua brutalidade para com ele.

Padre: Como é?

Bispo: Vamos deixar de brincadeira. O senhor sabe perfeitamente a que estou me referindo. Por que chamou a mulher dele de cachorra?

Padre: Eu?

Bispo: Sim, o senhor. Quer me levar ao ridículo é, Padre João?

Padre: Não, nunca, Deus me livre. Mas juro que não chamei a mulher dele de cachorra.

Bispo: Chamou, Padre João.

⁶ Simbologia metafórica que Suassuna traz como imagem de uma suposta materialidade que deve ser cumprida, já que os códigos representam leis que devem ser materializadas no plano da vida prática, do contrário serão punidos.

Padre: Não chamei, Senhor Bispo.

Bispo: Chamou, Padre João.

Padre: Não chamei, Senhor bispo.

Bispo, *elevando a voz*: Chamou, Padre João.

Padre *resignado*: Chamei, Senhor Bispo.

Bispo: Afinal, chamou ou não chamou?

Padre: Não chamei, mas se Vossa Reverendíssima diz que eu chamei é porque sabe mais do que eu.

(SUASSUNA, 1997[1955], p.74-77)

Eis aí uma postura do Padre que poderíamos apontar como sendo um desapossamento de si, revelando, então, um caráter duvidoso que ao final orienta sua decisão e, por conseguinte, deixa escapar traços de uma disposição de espírito ou, aproximando-a de nossa esteira, uma disposição corpórea de subserviência. Tal disposição revela, assim, uma atitude possivelmente em desacordo com sua vontade natural, deixando expostas marcas do que aqui elencamos como características da Traição, mais especificamente como Traição de si, executada, por sua vez, através de crenças fatalistas.

Na outra margem, temos João Grilo e Chicó, que nos brindam com uma manifestação de caráter que não está disposta a sujeitar-se a códigos externos, assim sendo, as atitudes dos personagens promovem provocações valiosas que colocam à prova as possibilidades quanto ao futuro, fazendo transparecer um caráter que se alia às suas convicções pessoais. Isto posto, nos cabe alocá-los a uma categoria de construtores de seus destinos, na medida em que, junto a essa disposição pessoal que prescrevemos acerca do caráter, este se constitui em consonância com o exercício da *métis* e com os variados acasos do tempo presente.

Cabe ainda explanar sobre a temática da Traição como um atravessamento que Suassuna propõe nas entrelinhas da construção de sua narrativa, possibilitando uma aproximação com a temática da Mentira (descrita anteriormente), como uma reflexão que tangencia as discussões sobre Ética, o que evidencia como esse território é borrado no que diz respeito a paradigmas de assentamento moral, como ocorre no caso da moral cristã.

Ainda que Suassuna, como ele mesmo retrata em diversas entrevistas, traga uma certa aproximação com a religiosidade cristã, esta se faz despojada de suas cátedras

aprisionantes, o que podemos também inferir pela escolha de seus enredos, como no caso do *Auto da Compadecida*. Nesta obra em particular, o autor reverencia em especial a simbologia contida na religiosidade cristã, que verifica a limitação do homem diante de algo não necessariamente maior, mas mais forte que o homem. Seguindo nossas incursões, poderíamos dizer que Suassuna, nesse ponto, se aproxima da noção de Schopenhauer, quando este discorre sobre a vastidão do mundo e sobre a essência da natureza, que, para além de incluir o humano, inclui todas as formas de vida presentes no cosmos, como podemos perceber no seguinte trecho de *O mundo como vontade e como representação* (2000[1818]):

(...) No entanto, para mim, ao considerar a vastidão do mundo, a mais importante coisa a salientar é que a essência em si – não importa o que ela seja –, cuja aparência é o mundo, não pode ter o seu si mesmo repartido e espalhado nesses moldes pelo espaço ilimitado, mas essa extensão infinita pertence exclusivamente à sua aparência; a essência em si em verdade, está presente no todo e indivisa em cada coisa da natureza, em cada ser vivo (...) (SCHOPENHAUER, 1819, p.118-126 In.: BARBOZA, 2015 p. 101).

A visão cristã tradicional simboliza essa força infinita na figura de Deus ou de Jesus Cristo. Já a cultura popular reconhece a força de Deus, mas não se contenta em concentrá-la em uma única figura, por isso amplia o repertório de forças, distribuindo-a entre outros Santos, e ainda integra tal força em boa parte de sua vida cotidiana, como se esses Santos contribuíssem por expandir ou, nas palavras de muitos deles, “fortalecer” seus percursos, potencializando suas próprias forças e aproximando-os do sagrado.

Talvez pudéssemos ainda dizer, pela familiaridade intensa e alargada de Suassuna com a cultura popular, que essas aproximações com tais simbologias se dão na medida em que a dinâmica proposta pelo catolicismo popular é transfigurada nos dispositivos estéticos de suas expressões, como no Maracatu, na Congada, na Folia de Reis, no Reisado, no Maracatu Rural, no Cavalo Marinho, no Divino Espírito Santo, entre outras manifestações da cultura popular brasileira. Tais expressões resultam de um exercício importante de construção de significados próprios e, portanto, construção e interpretação de destinos, que, aliados à arte e ao fazer artístico, aliviam suas condições socioeconômicas precárias e injustas. As manifestações da cultura popular comportam a aproximação com determinadas simbologias da Igreja Católica, no entanto, constroem, com a variedade de Santos, sincretismos e outros dispositivos estéticos, uma relação de forças com a ideia de divino que não se limita as bases clássicas da moral cristã, que versa

sobretudo ao monoteísmo, ao Deus único e absoluto. Nas expressões da cultura popular, tem-se inscrito traços marcantes de uma visão que arriscamos chamar aqui de politeísta – na esteira da mitologia grega – identificada não apenas pela variedade de Santos, que, em muitas das vezes, são tão ou mais importantes que Jesus Cristo, como no caso do próprio auto que aqui nos propomos a explicar, mas, ainda, na proximidade que os Santos têm com os humanos, uma vez que determinadas características dos Santos podem corresponder a características humanas.

A partir dessas considerações, retomamos o tema da Traição, propondo como segundo atravessamento a desconstrução da ideia de Traição que se concentra no rompimento de um pacto entre duas ou mais pessoas, e trazemos como contraponto, além das explanações acima prescritas, uma alegoria de que Suassuna se apropria, que é também muito presente nas construções de enredo da cultura popular, a saber: a dupla de palhaços. Os palhaços são figuras responsáveis por desconstruir muitos padrões e evidenciar altas críticas, por meio de recursos estéticos humorísticos. Costuram no interior de seus discursos reflexões que circunscrevem, por assim dizer, temáticas como: a Fome, a Loucura, a Mentira, a Traição, e, assim, promovem uma inversão de significados capaz de formular novas disposições éticas, ou simplesmente evidenciar o quanto as compreensões da moral se sobressaem às de uma ética que resguarde uma certa igualdade de possibilidades na vida pública.

Nesse horizonte, podemos dizer que João Grilo e Chicó realizam esse exercício como fazem os palhaços de nossa cultura popular brasileira e que tratam, por exemplo, da Traição sob o mesmo escopo que aqui pretendemos atravessar, isto é, a ideia de Traição não apenas como um evento de rompimento de pacto entre duas ou mais pessoas que compartilham dos mesmos valores éticos ou morais (no caso, a moral cristã), mas sim um evento que pode ocorrer no interior das disposições subjetivas de uma pessoa consigo mesma.

O palhaço apresenta os chistes, as caretas e caricaturas, que simbolizam o que há de ridículo em nossa sociedade. Ao fazer isso, percebe-se um modo de atuar que se transfigura em um exercício constante de disposições pessoais, juntamente com uma articulação com o que lhe é imposto pelos estímulos externos, produzindo, entre outras coisas, deslocamentos interessantes que fogem das propostas de condutas mais fixadas no campo ético-social.

A postura do palhaço revela, para além das muitas críticas mascaradas e bem construídas na estética do *risível* e do *cômico*, um determinado alinhamento com suas

disposições pessoais, elaborando, assim, uma ética de si, numa atitude ao mesmo tempo despojada e integrada em relação ao mundo. Nesse sentido, a Traição só é verdadeira quando nega suas disposições singulares e pessoais, já que o pacto mais importante se faz no interior de si mesmo.

À luz de Schopenhauer (2003[1819]), podemos dizer que os palhaços, por meio de uma disposição despojada de corpo, não apenas não operam de forma direta sobre o *princípio de razão*, mas, sobretudo, acentuam em um grau elevado a ação do corpo como coisa em si – *objetividade da vontade* –, o que significativamente os distancia da ideia de *representação*, ainda que não escape totalmente dela. Não obstante, para o filósofo alemão Schopenhauer, a *representação* pressupõe o envolvimento simultâneo das noções de sujeito e objeto. Para ele, a *representação*, dita de forma mais abrangente, é uma atividade bem elaborada de nosso sistema fisiológico que, ao longo do tempo, foi se sofisticando, culminando na construção de uma consciência de imagens que, por sua vez, nos traz tal noção de *representação*. Vejamos o que Jair Barboza, estudioso e tradutor de Schopenhauer, nos diz sobre isso:

A Representação do mundo material, exterior, é tudo aquilo que aparece como figura para o entendimento, ou seja, algo colocado diante de nós (...)

A representação nela mesma não revela a sua essência íntima, o seu núcleo, daí poder-se dizer que é ilusória, enganosa. Em termos estritamente empíricos, é pelos sentidos que os primeiros dados fornecidos pela experiência conduzem à representação. Porém, antes de termos a pose final da imagem, é necessário previamente todo um elaborado processo mental para construí-la. Em tal processo, o sujeito é ativo, é uma espécie de artesão que possui *a priori* três formas puras de conhecimento, todas inatas, presentes nele mesmo desde o nascimento e que possibilitam a apreensão do mundo circundante. Essas formas são o tempo, o espaço e a causalidade, espécie de “óculos intelectuais” para conhecer as coisas, vê-las tais quais aparecem, ou seja, de um exato jeito e não de outro, situadas num dado espaço, num dado tempo, envolvidas pela causalidade. Causalidade esta inexorável, que faz com que todo acontecimento possua um fundamento, uma razão de ser, a qual, por seu turno, também tem a sua razão, e assim por diante, numa regressão infinita, sem que nunca se atinja uma causa primeira e originária (BARBOZA, 2015, p.18).

Acerca disso, podemos concluir que a dupla de palhaços projetada na obra de Ariano por meio de João Grilo e Chicó dialoga com o conceito de *representação* tal como Schopenhauer o elaborou. Essa representação constitui-se especialmente por situações de aparências para que os personagens se mantivessem aceitos naquele contexto. Entretanto, a sensibilidade e receptividade de seus sentidos os alocam a uma posição privilegiada,

por assim dizer, no que tange a suas disposições de conhecimento que não se detêm ao *princípio de razão*, isto é, não se inserem na composição da razão junto ao entendimento que eles têm do corpo como ponto de partida do conhecimento, mesmo que atrelado às formas sistematizadas da causalidade, assim como das formas inatas do conhecimento – tempo e espaço. O nosso corpo em sua integralidade é na filosofia schopenhauriana “objeto imediato”, ou seja, um conjunto de sensações que se oferece como ponto de partida para o entendimento.

Portanto, no caso do arquétipo dos palhaços que acreditamos que Ariano desvela por meio da dupla João Grilo e Chicó, podemos dizer que a tessitura de suas aventuras se inscreve na faculdade bem articulada entre *representação* e *vontade* na esteira de Schopenhauer. A tensão entre as sensações imediatas do corpo e os produtos da razão constitui uma suprema afiguração em termos estéticos, assegurando-lhes uma trajetória de certa forma ordenada e bem concatenada. Isso se dá especialmente por meio da dissimulação e do riso, que, além de reconfigurar representações que lhes trazem vantagens e desvantagens, sobretudo, fazem fruir a necessidade metafísica do ser humano, dada nesse caso pelos percursos com arte ou, em outras palavras, por uma disposição artística de viver.

No que diz respeito a isso, podemos retomar a discussão sobre a Traição propondo que a alusão à dupla de palhaços, muito presente nos folguedos e enredos da cultura popular brasileira, e a qual discretamente Suassuna faz menção, procede de um caráter estético positivo e crítico, já que possui uma aguçada relação com o *princípio de razão*, mas, por outro lado, não se deixa capturar pelo mesmo, inscrevendo o corpo como protagonista dos sentidos e de sua interlocução com o mundo. Esse corpo, todavia, é iluminado por suas experiências anteriores da causalidade, que sem dúvida contribuíram para lhe garantir proposições sobre esse mesmo mundo com base em um conhecimento que se organiza de forma intuitiva e, por consequência – no caso dos palhaços –, faz demonstrar nesse corpo, por meio de seus gestos, a experiência que encontra autenticidade e dinamismo.

Assim sendo, a Traição, nesse sentido, não se desenha tal como a concebemos no senso comum, mas sim sob um escopo estético e provocativo, fazendo com que o próprio *princípio de razão*, manifestado como parte integrante dessa jornada, seja posto em cheque. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, anuncia-se a importância de tal princípio, já que, apropriando-nos de seu aspecto positivo, a razão é aquela que freia as paixões mais animalescas, sendo possível, de acordo com Schopenhauer, a partir do refreamento de

certas paixões, aproximarmo-nos da *sabedoria de vida*, desse ponto em diante, passamos a ter a razão como aliada e não o contrário. Sobre isso, Jair Barboza também nos auxilia a escavar ainda mais o pensamento de Schopenhauer, explicitando que os aspectos da dissimulação, do erro e da hipocrisia, presentes em diversas situações da vida humana, assumem a faculdade do juízo sob o julgo das representações, e, ainda, que tais acontecimentos, pautados sobre a hipocrisia, por exemplo, só encontram potencialidade autêntica quando expressos pelas vias da arte, nas palavras de Schopenhauer (2003[1819]) sob a *metafísica do belo*. Acrescenta Jair Barboza ainda sobre esse ponto:

Quando o fingimento não visa a fins artísticos (o que ocorre na maior parte das vezes), geralmente algo funesto acontece e fere os outros, como no caso das traições, que exigem dissimulação, fingimento; o traidor precisa representar o que não é e manter-se nesse estado (para não despertar desconfiança) até a efetivação do ato de trair.

Retomando o lado positivo: por possuir razão a pessoa pode ser comedida e, a partir de experiências anteriores, orientar-se empiricamente por entre os perigos da vida, prevenindo e evitando as consequências de acontecimentos nocivos. Por isso, segundo Schopenhauer, é que se diz “a razão ensina” ou “a razão freia as paixões”. É a sabedoria de vida. E quanto ao riso, uma exclusividade humana? Nasce de uma súbita quebra de expectativa que se choca com o efetivamente acontecido. O riso é uma incongruência entre uma representação abstrata (aquilo que se espera) e uma representação intuitiva (aquilo que acontece na realidade) (BARBOZA, 2015, p. 31 e 32).

Entretanto, podemos, ainda, retomar a temática da Traição trazendo sua disposição mais frequente, que é na relação entre casais. Na obra em questão, temos o casal Padeiro e Mulher do Padeiro, cuja relação é marcada por traições desta. No entanto, no momento de sua execução por Severino, o Cangaceiro, e também na cena do julgamento, ela assume o fato. Diante disso, compreendemos que Suassuna, ao contrário de defender esse tipo de Traição como um rompimento do pacto social, busca trazer à tona a fragilidade humana manifestada aqui sob o campo do desejo.

Schopenhauer anuncia tais disposições a partir do conceito de *vontade*, retomando a intensidade desta em relação ao conceito de *representação*. Trata-se da *objetividade da vontade*, na qual o corpo é tomado como concretude, isto é, o corpo é tido como núcleo íntimo de cada um, nas palavras do autor: “(...) todo ato imediato da vontade é, num só lance, ação do corpo; que aparece, por sua vez, toda ação sobre o corpo é, num só lance, ação sobre a vontade, chamando-se dor ou agrado” (Schopenhauer, 2003[1819], p.11). Entretanto, é em Freud (2019[1900]) que o desejo alcança uma formulação mais

definitiva enquanto força motriz que extrapola os campos da razão. O desejo nessa conceitualização se expressa potencialmente pelas vias do inconsciente. Em sua célebre obra *A Interpretação dos Sonhos* (2019[1900]), o autor elabora, entre outras teses, a de que é também no campo dos sonhos que o desejo se manifesta de forma bruta, muitas vezes alegórica e deturpada, e que seu desenvolvimento é condição constitutiva do sujeito desde a infância até os ciclos mais avançados da vida adulta. Diz Freud acerca disso:

Tão logo essa necessidade volta a se manifestar, ocorre, graças ao vínculo estabelecido, um impulso psíquico que procura investir novamente a imagem mnêmica de percepção e suscitar de novo a própria percepção, ou seja, reproduzir a situação da primeira satisfação. Um impulso desse tipo é o que chamamos desejo; o reaparecimento da percepção é a realização do desejo, e o pleno investimento da percepção, a partir da excitação de vida à necessidade, é o caminho mais curto para a realização do desejo. (...) A satisfação não ocorre, a necessidade persiste (...) (FREUD, 2019[1900], p. 617-618).

À vista disso, não acreditamos que Suassuna trate de defender o rompimento de um pacto social de maneira simplificada, já que determinados rompimentos podem vir a trazer prejuízos e perigos de ordens variadas para ambas as pessoas inseridas nesse contrato. Contudo, o que acreditamos que o autor evidencia é que o estímulo que levou a pessoa, no caso da trama a Mulher do Padeiro, a cometer a Traição em termos conjugais é um estímulo de ordem muito intensa vindo da esfera do desejo. Este desejo, por sua vez, é um marcador importante para nos dizer que sua atuação é vigorosa demais, escapando dos domínios éticos formulados nos contratos sociais. Essa Traição no sentido conjugal, realizada pela Mulher do Padeiro, explicita ainda mais o rompimento do contrato, visto que ela não se materializa de forma usual (já que, na maioria dos casos, a traição é realizada pelo marido e não pela esposa). Isso faz com que essa estrutura se torne ainda mais complexa, possibilitando a compreensão de que o autor, de maneira muito sutil, revela nas entrelinhas que a Mulher do Padeiro é mesmo acometida por um forte desejo e, para além do rompimento do contrato social e da legitimação desse seu desejo, coloca em xeque um sistema de caráter machista e o papel patriarcal decadente do marido, fazendo, assim, movimentar reflexões interessantes que o campo do desejo faz emergir.

“Tenho duas armas para lutar contra o desespero, a tristeza e até a morte: o riso a cavalo e o galope do sonho. É com isso que enfrento essa dura e fascinante tarefa de viver”

(SUASSUNA. *O riso a cavalo e o galope do sonho* [s.d.])

CAPÍTULO 4: A COMPADECIDA: AGIR COM PAIXÃO

Trataremos agora do tema da compaixão, que nos remete ao final do auto de Suassuna, evidenciando, entre outros fatores, a grandiosidade desse autor em trabalhar com um tema tão fundamental à condição humana. De maneira alegre e vivaz, Suassuna nos brinda com reflexões profundas no que diz respeito às acepções mundanas nas quais a compaixão enquanto temática pode surgir, dito de outra maneira, o autor do *Auto da Compadecida* a mobiliza desde o início da trama, abordando nas entrelinhas essa temática. Todavia, é a partir da cena do julgamento e da entrada da Compadecida que Suassuna, de maneira mais direta, nos faz questionarmos sobre como nos relacionamos como essa qualidade.

Para discorrer sobre esse ponto, propomos a seguinte reflexão: como agir com compaixão diante da inconstância humana, já que carregamos o fardo da incompletude de nossas satisfações, do medo, bem como da finitude de nossos corpos?

Tendo mais uma vez Schopenhauer como chave de leitura a nos inspirar, buscaremos explicar essa temática traçando um campo de intersubjetividade que acreditamos contribuir para o esclarecimento de nossa premissa sobre esse ponto, a saber: a ação compassiva nessa seara está acoplada de forma uníssona ao exercício das forças mentais e sensitivas provenientes do corpo. Este, por sua vez, remete ao “claro olho cósmico do mundo” (Schopenhauer, 2003[1819]), essência imediata da natureza, manifestada em todas as formas de vida, e tendo no homem a possibilidade de expressar, por meio da Beleza, camadas que, ao menos temporariamente, possam suspender a própria miséria humana enquanto condição do incompleto e ao mesmo tempo finito. A *metafísica do belo*, para Arthur Schopenhauer, é a condição de suspensão temporária de nossa própria miséria, que percorre as vias da *vontade* e da *representação* – atreladas à dura condição do tédio e sofrimento em maior escala –, e agir com *Ágape*⁷ – o amor compassivo, o amor com-paixão – nos propicia um sentimento que nega passageiramente nossa *vontade*, elevando nossas condições de partilha e doação de maneira espontânea e potente. Os indivíduos que atuam sob as forças *Ágapes* possuem, na visão desse filósofo, um caráter elevado e autêntico.

⁷ *Ágape*: do grego, o amor que se doa, o amor incondicional, o amor que se entrega; agapismo: termo empregado por Pierce para designar a “lei do amor evolutivo”, em virtude da qual a evolução cósmica tenderia a um incremento do amor fraterno entre os homens (Dicionário De Filosofia Nicola Abbagnano, 2007, p. 21).

Na trama em questão, a representante maior desse atributo é a *Compadecida*. Uma figura feminina que comporta, dentre outras qualidades, esse *amor com-paixão*, dado de forma contígua, simples e visceral. Essa personagem celebra a condição criativa da espécie humana, bem como evidencia as muitas dificuldades que o mesmo ser humano tem ao lidar com as infinitas situações de sofrimento ao longo de sua vida. Suponhamos com isso que Suassuna tenha elegido a *Compadecida* por diversos motivos, dentre os quais podemos apontar o deslocamento de um olhar patriarcal, machista e em grande medida com características mais autoritárias, para uma postura e um olhar matriarcal, mais sensível e aberto ao diálogo. Para além disso, verificamos na cultura popular de maneira geral a presença de características femininas expressas com maior vigor e saudadas de modo peculiar e distinto das relações dadas a partir da cultura do patriarcado, ou o que poderíamos chamar de uma cultura mais masculina, tal como é a base da cultura ocidental. Muitos estudiosos e artistas brasileiros salientam essa questão, dizendo que as bases de ramificações das expressões da cultura popular possuem um caráter feminino. Este, por sua vez, remete à preocupação com a noção de cuidado, com a riqueza de detalhes, que, por sua vez, evidenciam no corpo uma polivalência de sentidos. Acerca disso, transcrevemos um trecho de uma entrevista com Antonio Nóbrega, músico, artista e grande estudioso da cultura popular brasileira. No trecho que segue, Nóbrega acentua a presença do caráter feminino nas expressões de nossa cultura popular brasileira. Assim, ele diz:

A cultura ocidental contemporânea [em] que a gente vive é fruto da civilização europeia em sua essência, que é uma civilização de base masculina. É uma civilização construída (...), desenvolvida pelo que se poderia chamar d[e] princípio masculino.

A cultura popular brasileira, ou essa cultura que ficou à deriva, ela não dá prevalência tão acentuada dentro da simbólica, dentro da sua maneira de ser ao primário do masculino. É uma cultura até certo ponto mais feminina (...) a dimensão do masculino é rebaixada. (...)

O que é o feminino?

É a cultura mais líquida, cultura sinuosa, é a cultura mais parceira. É a cultura que brinca, é a cultura do lúdico (...), é a cultura do Garrincha, é a cultura da ginga (...) (PROVOCAÇÕES, TV Cultura, 2014, bloco 1).

Desse modo, compreendemos que essa qualidade feminina presente em todos os indivíduos, quando evidenciada, e com maior disposição de espraiamento, aponta vetores nos quais o corpóreo e subjetivo se apresentam com maior facilidade. A partir disso, a chave de entendimento sobre o mundo e nossas representações se amplia a uma

corporeidade em contraposição às abstrações, que outrora (nas vias apegadas ao *princípio de razão*, que, em nossa leitura da cultura popular, são as vias de base pautadas no masculino) se apresentavam com maior presença e nos fazem, segundo Schopenhauer, nos enganarmos.

Esmiuçando um pouco mais essa singularidade da cultura popular brasileira, cujos atributos maiores se debruçam sobre feminino, podemos salientar ainda mais características que nos apontam para esse reconhecimento. Trata-se de qualidades que, na esteira de Freud (2019[1900]), podemos chamar de impulsos anímicos que remetem a tradições aportadas numa certa síntese comum, isto é, esse caráter do feminino se expressa nas diversas linguagens da cultura popular como um armazém bem-humorado, generoso e lúcido. Fruto de uma observação aguçada sobre o dia a dia, é trivial para a dinâmica do masculino, que, por sua vez, opera mais diretamente sobre a técnica, o objetivo, os porquês.

O caráter atencioso para o cotidiano, a elaboração sucessiva e infinita sobre as diversas formas que o cuidado pode auferir ao indivíduo que o tem em seu horizonte, corroboram para a construção de qualidades que extravasam o princípio de razão. Tais características apontam para uma lógica do agir em movimento, ou seja, de um querer natural que por si só desperta o movimento. É a ideia corporificada em ação, é o gesto nobre do amor *Ágape* junto à condição que se manifesta no cotidiano. Poderíamos dizer, então, que tal caráter feminino tão acentuado na cultura popular brasileira tem como referência um querer, uma vontade, aliada ao conhecimento, ainda que curiosamente não esteja apegado às próprias vontades individuais. A *Compadecida*, nesse sentido, é o centro e a referência de uma consciência alargada que se encontra consigo mesma e com os outros. Ela é uma espécie de ponto de encontro, em termos subjetivos, da consciência de uma vida mundana, bem como de uma vida que essencialmente se mobiliza pelo desejo.

Recorremos a Jair Barboza, que discute sobre a via corpóreo-subjetiva como característica da *vontade* enquanto núcleo mais íntimo de cada ser, junto à filosofia de Schopenhauer:

A via tradicional, exclusivamente objetiva, sempre nos remete para outros corpos, ao infinito, sem nunca ir além das meras relações de causa e efeito estabelecidas pelo princípio de razão; diferentemente, a vida corpóreo-subjetiva, pensa Schopenhauer, é a que nos conduzirá ao núcleo dos outros corpos em geral, os quais, semelhantes ao nosso, podem também ter por núcleo aquilo que aparece na consciência de si

de cada um como vontade, que é sentida como o mais íntimo do corpo e se manifesta nas exteriorizações de nossas ações (...) (BARBOZA, 2015, p.37).

Assim, compreendemos que essa consciência de si, manifestada em ato e compartilhada entre seus pares, traduz o que Schopenhauer chamou de *agir com-paixão*. Citemos agora um trecho da cena do julgamento no qual João Grilo faz o chamado à Compadecida.

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

Encourado: É isso que eu quero ver.

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

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

Manuel: Quem é?

João Grilo: A mãe da justiça.

Encourado, *rindo*: Ah, a mãe da justiça! Quem é essa?

Manuel: Não ria, porque ela existe.

Bispo: E quem é?

Manuel: A misericórdia.

Severino: Foi uma coisa que nunca conheci. Onde mora? E como chamá-la?

João Grilo: Ah isso é comigo. Vou fazer um chamado especial em verso. Garanto que ela vem, querem ver? (*Recitando.*)

Valha-me Nossa Senhora,

Mãe de Deus de Nazaré!

A vaca mansa dá leite,

A brava dá quando quer.

A mansa dá sossegada,

A braba levanta o pé.

Já fui barco, fui navio

Mas hoje sou escaler.

Já fui menino, fui homem,

Só me falta ser mulher.

Encourado: Vá vendo a falta de respeito, viu?

João Grilo: Falta de respeito nada rapaz! Isso é o versinho de Canário Pardo que minha mãe cantava para eu dormir. Isso tem nada de falta de respeito.

Já fui barco, fui navio, (...)

Só me falta ser mulher.

Valha-me Nossa Senhora,

Mãe de Deus de Nazaré.

Cena igual à da aparição de nosso Senhor, e nossa Senhora, A Compadecida, entra.

Encourado, *com raiva surda*: Lá vem a Compadecida! Mulher em tudo se mete!

João Grilo: Falta de respeito foi isso agora, viu? A senhora se zangou com o verso que eu recitei?

A Compadecida: Não, João por que eu iria me zangar? Aquele é o versinho que Canário Pardo escreveu para mim e que eu agradeço. Não deixa de ser uma oração, uma invocação. Tem umas graças, mas isso até a torna alegre e foi coisa que eu sempre gostei. Quem gosta de tristeza é o diabo.

(...)

Encourado: Protesto

Manuel: Eu já sei que você protesta, mas não tenho o que fazer, meu velho. Discordar de minha mãe é que não vou.

Encourado: Grande coisa esse chamego que ela faz para salvar todo mundo! Termina desmoralizando tudo.

Severino: Você fala assim porque nunca teve mãe.

João Grilo: É mesmo, um sujeito ruim desse, só sendo filho de chocadeira!

A Compadecida: E para que foi que você me chamou, João?

João Grilo: É que esse filho de chocadeira quer levar a gente para o inferno. Eu só podia me pegar com a senhora mesmo.

Encourado: As acusações são graves. Seu filho mesmo disse que há tempo não via tanta coisa ruim junta.

A Compadecida: Ouvi as acusações.

Encourado: E então?

(...)

A Compadecida: Está bem, vou ver o que posso fazer.

João Grilo, *ao Encourado*: Está vendo? Isso aí é gente e gente boa, não é filha de chocadeira não! Gente como eu, pobre, filha de Joaquim e de Ana, casada com um carpinteiro, tudo gente boa.

Manuel: E eu João? Estou esquecido nesse meio?

João Grilo: Não é o que eu digo, Senhor? A distância entre nós e o senhor é muito grande. Não é por nada não, mas sua mãe é gente como eu, só que gente muito boa, enquanto que eu não valho nada. (*Ocorrendo-lhe a brincadeira.*) Mas com toda desgraça, acho que sou menos ruim do que o sacristão.

A Compadecida: Intercedo por esses pobres que não têm ninguém por eles, meu filho. Não os condene. (...). É verdade que não eram dos melhores, mas você 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 todas essas coisas turvas e mesquinhas. Quase tudo o que eles faziam era por medo. Eu conheço isso por que convivi com os homens: começam com medo, coitados, e terminam por fazer o que não presta, quase sem querer. É medo”.

(SUASSUNA, 1997[1955] p. 168-175).

Diante do exposto, acreditamos que Suassuna tenha elegido a Compadecida como representante maior daquilo que é reconhecido como um amor compassivo, ou o amor com-paixão. Para Schopenhauer, esse amor compassivo é o fundamento primordial, senão o único, da ética. Para este filósofo, trata-se de reconhecer nos seres carentes colocados diante de nós a própria natureza sofredora presente em todo ser vivente (homem ou animal). O outro é visto sob este aspecto, não por meio de uma lente de interesses no que diz respeito à nossa ação relacional, mas sim sob uma perspectiva deslocada da ação propriamente interessada a si mesmo. Ocorre um compadecimento no que diz respeito ao sofrimento alheio e, por isso, a mera possibilidade de sadismo para com sofrimento é descartada. O compassivo se desapossa de sua vontade individual, identificando-se com o ser sofredor, ocorrendo como que uma supressão da individualidade. Vejamos o que Jair Barboza, citando Schopenhauer, nos diz sobre esse ponto:

Ora, por conduzir a uma boa ação, a compaixão é considerada por Schopenhauer o único fundamento da ética: um agir é inquestionavelmente bom, caso seja impulsionado pela compaixão (...). Esta participação inteiramente imediata, sim, instintual no sofrimento estrangeiro, portanto, a compaixão é a única fonte de uma ação de *valor moral*, isto é, se é purificada de todo motivo egoístico (...).

Ágape nunca procura o gozo pessoal. Ao identificar as sensibilidades, almeja diminuir os sofrimentos do mundo. A existência do outro se torna a minha existência; não o considero mais uma aparência, um ser qualquer; não sou mais indiferente ao seu estado, mas, comungando-o, olho como se o outro fosse carne de minha carne, sangue de meu sangue. Para além de mim mesmo como pessoa, procuro ajudá-lo, nem que seja por meio do sacrifício, como no caso da figura de Jesus.

Na compaixão somos capazes de doar aquilo que nos é mais importante, o próprio eu; é o caso das fêmeas diante de seus pequenos filhos em perigo. (BARBOZA, 2015, p. 81 e 82).

Agir em *Ágape* é agir com autenticidade e reverência a um reconhecimento daquilo que se sabe ser comum à nossa condição de humano, nas palavras de Schopenhauer: “Todo amor autêntico é compaixão” (Citado por Jair Barboza, 2015, p. 80). Esse amor-com-paixão, de acordo com o mesmo filósofo, é também o sentimento que nos acomete diante da presença do belo, pois ele flui negando, passageiramente, a vontade, promovendo a fruição estética, tal como ocorre no campo da Beleza. De modo semelhante, pelo fundamento de sua *Ética*, Schopenhauer exalta o amor universal à espécie humana, aos animais, à natureza e ao belo, pois acredita que isso pode possibilitar uma proteção ao mundo e aos seus habitantes, na medida em que esse amor aconteça de maneira desinteressada e genuína. Para o filósofo, a unidade cósmica é comum a todos, portanto, todo ato expresso na vida é um ato primeiramente direcionado a si mesmo, então, tanto o amor como a violência, por exemplo, são gestos de autoamor ou autoagressão em primeira instância.

Seguindo pelo campo da estética, a compaixão permite ao ser humano penetrar na unidade do mundo. É a partir disso que Schopenhauer defende a importância da *ideia*, que antecede e se expõe por meio da Arte. Lembrando que a *ideia*, para esse autor, é a característica primeira e mais elaborada do *gênio*. A lacuna que separa o eu do não eu é eliminada, já que a diversidade do belo e o gesto compassivo dão vazão direta à unidade cósmica. “Nesse sentido, a base tanto da estética quanto da ética se encontra na unidade metafísica da vontade” (BARBOZA, 2015, p. 82).

Desse modo, entendemos que o sentimento da compaixão, compreendido de forma tão elaborada e nobre na filosofia de Schopenhauer, carrega tal importância por ser incomum a renúncia do ser humano diante de seu próprio eu. Ora, sabemos que todos somos egoístas e cruéis, inclusive os animais diante de seus instintos de sobrevivência, portanto, ultrapassar essa perspectiva não é tarefa fácil e, para ser ávido por *Ágape*, o filósofo crê que é necessária uma motivação grandiosa que ocorre por meio da visão do ente sofredor. Isso nos mantém nesse primeiro plano, juntos à realidade mundana, isto é, à *representação*, ligada ao *princípio de razão*. Para galgar a etapa elevada, que remete à compaixão, ao *Ágape*, o entendimento precisa ser usado para a percepção daquele que sofre. Vejamos o que Jair Barboza esclarece a nós sobre a transição para a ação em *Ágape*:

o entendimento precisa ser usado para a percepção do outro que sofre; a lei da causalidade, com a ajuda de espaço e tempo, opera nesse momento. Mas, quando a compaixão *irrompe*, entra em cena o desempenho da espontaneidade essencial da unidade do mundo. Há, assim, um ponto privilegiadíssimo de cruzamento entre necessidade e liberdade, ou seja, entre aparência e essência, que lança o indivíduo desde a pluralidade física até a unidade do querer, dando-se, ao mesmo tempo, a supressão momentânea deste (BARBOZA, 2015, p.83).

Dessa maneira, constatamos que a *Compadecida* manifesta suas ações, portanto suas ideias e gestos, em consonância com o amor *Ágape*, reforçando, contudo, uma base ética para uma ação no mundo. Isso nos leva a crer que, para Suassuna, assim como para Schopenhauer, é de extrema relevância um otimismo prático em termos relacional, já que todos somos essência cósmica una e indivisível. Ainda, podemos concluir que não é a morte que é propriamente real ou dolorosa, mas sim o sofrimento, e por isso: “Nascimento e morte são apenas aparências da vontade e se pertencem reciprocamente (...). A vida contém a morte, a morte contém a vida, e ambas são fenômenos de um mesmo querer” (BARBOZA, 2015, p. 84).

Vejamos na obra de Suassuna mais um trecho da parte final do julgamento que comprova tal compreensão:

“A *Compadecida*: 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, deixe João ir para o purgatório.

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 o mais para impressionar. A senhora pede o céu, porque aí o acordo fica mais fácil a respeito do purgatório.

A *Compadecida*: Isso dá certo lá no sertão, João! Aqui se passa tudo de outro jeito! Que é isso? Não confia mais na sua advogada?

João Grilo: Confio, Nossa Senhora, mas esse camarada termina enrolando nós dois.

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?

A *Compadecida*: Deixe João voltar.

Manuel: Você se dá por satisfeito?

João Grilo: Demais. Para mim é até melhor, porque daqui pra lá eu tomo cuidado para a hora de morrer e não passo nem pelo purgatório, para não dar gosto ao cão.

A Compadecida: Então fica satisfeito?

João Grilo: Eu fico. Quem deve estar danado é o filho de chocadeira.

O Encourado, furioso, volta-se para João, mas nesse momento, ou dá um grande grito e corre para o inferno, ou deita-se no chão e rasteja até onde está a virgem para que ela lhe ponha o pé sobre a nuca (cf. Gênesis, 3, 15), saindo após.

João Grilo: Que foi que ele teve, meu Deus?

A Compadecida: Na raiva, virou-se para você e me viu. (...)

Isto, João. Tenha coragem, não desanime, que estou aqui, torcendo por você. ”

(SUASSUNA 1997[1955], p. 184-187).

À vista disso, consideramos que Ariano acreditava na compaixão como um valor ético que contribui para defender a humanidade de atrocidades mais preocupantes, bem como frear o próprio impulso de autodestruição. Jair Barboza insiste nesse ponto quando evidencia, na filosofia de Schopenhauer, a preocupação ética e estética deste filósofo, admitindo que, se há uma razão para a moral existir, que seja essa exclusivamente restrita ao território do amor-com-paixão e nada mais. Mas melhor seria dizer que a compaixão deve ser o núcleo da ética entre os homens. Jair Barboza ainda discorre sobre tal ponto:

Contra a ilusão ameaçadora das massas padronizadas, contra o egoísmo e a crueldade das sociedades industriais e contra a perda total do valor individual em favor das mercadorias de consumo, vale resgatar a dignidade demasiado humana do indivíduo, colocando no núcleo da ética a compaixão. Esta, por uma pedagogia da compaixão, contribui para impedir um alastramento maior da alienação e do sofrimento humanos, e garante o nosso direito de sofrer menos (BARBOZA, 2015, p, 86).

Assim, concluímos que Suassuna, ao mobilizar a Compadecida como representante mais expressiva desse amor compassivo, dialoga com o horizonte schopenhauriano de um agir com-paixão, ou seja, do amor em *Ágape*. Portanto, a escolha por um personagem feminino, a maneira como ela se apresenta no auto, a significação e importância de sua figura na trama e no imaginário da cultura popular (legando, inclusive, o título dessa obra) nos leva a supor sua preocupação também ética e estética com a humanidade, aderindo ainda a aspectos como a simples espontaneidade.

Para ilustrarmos um pouco mais essa espontaneidade tão marcante no modo de vida popular e na estética da obra de Suassuna, transcrevemos parte do trecho final do auto, quando João Grilo é agraciado pela Compadecida, que lhe permite voltar à Terra e ter mais uma chance. Chicó, seu leal companheiro, vivo na velha cidade de Taperoá, estava realizando a cerimônia fúnebre para depois enterrar seu grande amigo. Vejamos o que acontece:

“A Compadecida: Até a vista, João.

João Grilo, *beijando a mão do Cristo*: Muito obrigado, (...) até a vista. (...)

Chicó: Ai, ai, nunca pensei que João fosse tão pesado!

Palhaço: Vamos descansar um pouco, que o cemitério é longe.

Deitam o corpo, dentro da rede, no chão e sentam-se um pouco, enxugando o suor.

Chicó: Quando eu penso que o pobre João não tem direito a um enterro em latim! Coitado, está mais abandonado do que o cachorro do padeiro. Pobre de João!

João Grilo, erguendo a cabeça para fora da rede: É, pobre de João agora, mas nesse instante vinha reclamando meu peso.

Chicó: Você ouviu alguma coisa?

Palhaço: Eu não.

Chicó: Pois eu ouvi direitinho a fala de João.

Palhaço: Ai, ai, ai você já começa com suas histórias!

João Grilo, com voz de alma: Um Padre-Nosso e uma Ave-Maria para essa alma que aqui pena!

Chicó: Ai!

Palhaço: Ai! Chicó, me acuda que é a alma de João!

Chicó: Valha-me Nossa Senhora! João, pelo amor de Deus, se lembre de que fui seu amigo!

João Grilo, saltando para fora da rede: Estou aqui, Chicó!

Chicó: Ai!

Palhaço: Ai! Corre Chicó!

Chicó: E eu posso? Acho que minhas pernas caíram!

Palhaço: Então vá-se danar, porque eu vou!

Sai correndo. Chicó ajoelha-se.

João Grilo, cruzando os braços: Tenha vergonha, Chicó! Um homem desse tamanho com medo de alma! Nem coragem para correr teve! (...)

Chicó: É alma e da ruim, daquela que diz que está viva. Ai, minha Nossa Senhora!

João Grilo, dando-lhe uma tapa: Levanta, Chicó. Não está vendo que sou eu? Estou vivo, rapaz!

Chicó: É possível?

João Grilo: Tanto é possível que estou aqui.

Chicó: Eu só acreditando vendo

João Grilo, *aproximando-se*

Pois então veja. (...)

Tenha coragem, homem, pegue!

Com a maior cautela Chicó toca-lhe o braço e enfim se convence.

Chicó: Meus Deus, é mesmo! João! (*Abraça-o*)

Como foi isso, João?

João Grilo: Sei não, Chicó, acho que a bala pegou de raspão. Fiquei com a vista escura e quando acordei estava na rede e vocês iam me enterrar. Mas tenho uma notícia horrível para você.

Chicó: João, você tendo escapado, é o que basta. O que é que há?

João Grilo: Perdi o dinheiro.

Chicó: Que dinheiro, rapaz?

João Grilo: O testamento do cachorro. Quando acordei, meti a mão no bolso e não achei nada.

Chicó: Pode ficar descansado, João, o dinheiro da sociedade está aqui. Eu tirei de seu bolso, antes de você se enterrar.

João Grilo: Ah, cabra safado, com pena de mim, mas não se esqueceu do dinheiro, heim!

Chicó: Homem, quer saber de uma coisa? Foi. Você já estava morto, esse dinheiro não ia mais lhe servir, achei que era mais seguro eu ficar com ele.

João Grilo: Fez bem, eu teria feito o mesmo. Quer dizer que estamos ricos?

Chicó: Estamos. Além do dinheiro do enterro, o que Severino tirou da padaria. Estamos ricos, João. Que acha de ficarmos com a padaria?

João Grilo: Grande idéia. (*Como quem vê a tabuleta*)

Padaria Miramar, João Grilo, Chicó & Cia. Que acha?

Chicó: Lindo. Mas João... Ai meu Deus, ai minha Nossa Senhora! Meu Deus, meu Deus! Meu Deus, meu Deus! Burro, burro!

João Grilo: Que é isso? Burro o quê? Burro é você!

Chicó: Sou eu mesmo, João, sou o maior burro que já apareceu por aqui. Ai meu Deus, ai minha Nossa Senhora!

João Grilo: O que é que há, rapaz?

Chicó: Coitado de mim, coitado de pobre de João! Era rico nesse instante e agora é pobre de novo!

João Grilo: Não me diga que perdeu o dinheiro!

Chicó: Perdi nada, está aqui! Ai meu Deus, ai minha Nossa Senhora!

João Grilo: E por que essa gritaria, homem de Deus?

Chicó: Eu pensei que você tinha morrido, João!

João Grilo: E o que é que tem isso, homem?

Chicó: Tem que eu, pensando que não tinha mais jeito, fiz uma promessa a Nossa Senhora para dar todo o dinheiro a ela, se você escapasse! (...)

João Grilo: Mas Chicó, como é que se faz uma promessa dessas?

Chicó: E eu sabia lá que você ia escapar, desgraça? Oh homem duro de morrer, meu Deus!

João Grilo: ah promessa desgraçada, ah promessa sem jeito, Chicó! (...)."

(SUASSUNA 1997[1955], p. 189, 190-198)

A Compaixão, portanto, enquanto ação ativa, não deixa de ser um ato individual e liberto de quem o exerce. Porém, há de se pontuar que tal característica – a compaixão –, recai sobre sujeitos cujo caráter individual é marcado por uma relação estreita entre a consideração fenomênica e o reconhecimento de sua ação sobre o mundo, bem como a implicação desta neste mesmo mundo. Nas palavras de Schopenhauer (2000[1819], p. 265): “(...) nossos atos individuais de modo algum são livres; contudo o caráter individual de cada um deve ser considerado seu ato livre”.

Assim, poderíamos dizer que a Compaixão na estética de Ariano Suassuna é mais do que uma temática, é, sobretudo, uma qualidade do humano a ser louvada e revelada nas entrelinhas dos pequenos e simples gestos cotidianos. Qualidade esta cada vez mais extinta nas sociedades modernizadas, mas não menos perceptível, por exemplo, nos desdobramentos da cultura popular brasileira. Poderíamos elencar uma série de situações que evidenciam um escopo um pouco mais detalhado do porquê existe no universo da cultura popular um arsenal tão interessante e expressivo sobre aspectos da natureza do amor em *Ágape*. Assim como poderíamos expor aqui elementos tão importantes que nos remetem à compaixão tal como salientamos acima, além de outras curiosidades desse vasto universo popular. Ficaremos, no entanto, com o simples, com o gesto diretivo que, por meio dos corpos, nos revela tais disposições. Isto é, com o despertar do corpo quente, com a rapidez da saudação ou da reclamação de uma surpresa irreverente, com a resposta

de uma fisicalidade que aponta com frequência para uma certa prontidão dos corpos, para um enlace, uma comunhão de vontades e representações que vão se alinhando em um exercício essencial de unidade, ainda que interpelados pelas variadas leis da causalidade. Eis os corpos que dançam numa espécie de misticismo prático do dia a dia!

Ave Musa incandescente
do deserto do Sertão!
Forje, no Sol do meu Sangue,
o Trono do meu clarão:
cante as Pedras encantadas
e a Catedral Soterrada,
Castelo deste meu Chão!

Nobres Damas e Senhores
ouçam meu Canto espantoso:
a doida Desventura
de Sinésio, O Alumioso,
o Cetro e sua centelha
na Bandeira aurivermelha
do meu Sonho perigoso!

(SUASSUNA. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A tecnologia é apenas uma ferramenta. O talento, este sim é tudo. Um gênio é ainda um pouco mais que tudo. Quanto à originalidade, é a mais perigosa das tentações; a de não parecer com nada. Sozinha, a originalidade é uma qualidade negativa, precisa de companhia para ter valor. É por isso que o gênio não é feito só de originalidade, mas, antes, de talento! Talento para exprimir o pensamento universal. Já a tecnologia, é apenas uma ferramenta por si só. É nada” Joaquim Nabuco.
(Declamado por Antônio Abujamra em Provocações TV Cultura, 2012)

Luminosos são os guias que entoam, sob o escopo da Beleza e por intercessão da intuição, a representação e/ou a vontade, no seu mais elevado grau. Tal representação, na esteira de Schopenhauer (2000[1819]), nada mais é do que aparência. Já a vontade, segue sendo *ímpeto cego*, ou a originalidade de uma moral singular e nunca de uma moral que mascara a submissão. Entretanto, a aparência intuída abriga camadas nas quais o conhecimento sobre o mundo se revela de modo inusitado e pouco ocasional. Juntamente com seu envolvimento simultâneo com as noções de sujeito e objeto, esse conhecimento peculiar, ainda que interceptado pela clivagem tempo e espaço, e pelas raias da vontade, pode fazer insurgir uma linguagem própria. Mas, para além de tamanha originalidade, essa linguagem só será funcional àquele que a entoa, e por consequência ao mundo, se for capaz de realizar a ponte, a comunicação para além de si. A este ser, sob a inspiração de Schopenhauer, chamamos gênio.

Assim, acreditamos que Ariano Suassuna e seu legado sejam esses luminosos guias, no que diz respeito à reflexão sobre certas características do humano, propostos ainda que nas entrelinhas de suas criações artísticas e de suas indagações filosóficas. Para tanto, nos pareceu fortuito aproximar suas predileções estéticas, e por desdobramento também uma de suas grandes obras *Auto da Compadecida*, a partir da leitura do que chamamos de *corrente vitalista*. Todavia, há de se pontuar que tal leitura ficou mais acentuada em Schopenhauer, visto que buscamos, com tal autor e seus conceitos de base – como *representação e vontade* –, dialogar com a obra referida de Suassuna, bem como evidenciar ou traçar características desse autor brasileiro que o aproximam do conceito de *gênio*, fonte interessante de reflexões às quais Schopenhauer também nos convida.

O corpo e o movimento na obra de Ariano não são assuntos tratados de maneira tão objetiva tanto pelo autor quanto por sua crítica ou pelos estudiosos da literatura, da dramaturgia e da cultura popular brasileira de forma geral. Contudo, após longo percurso de análise da obra referida, assim como de outras, podemos concluir que o corpo e o

movimento estiveram a serviço de suas criações. Isto é, são como que alicerces subjetivos de sua metafísica da Beleza, ou em suas palavras: “captação intuitiva do mundo” (Suassuna, 2004, p. 17). Assim sendo, o corpo é o veículo pelo qual nossa linguagem se constitui, linguagem esta entendida em sua forma mais alargada, ou seja, para além do *princípio de razão*. Esse corpo, o qual intuímos que Suassuna interpela em suas criações, além de ser, a priori, um ponto de partida para o conhecimento, é, por consequência, sua representação e sua vontade.

Nessa jornada de pesquisa, nos referindo mais propriamente ao texto escrito em forma de auto em 1955, com interesse em sua possível encenação, assumido pelo próprio Suassuna, foi possível dissecar, por meio das palavras escolhidas pelo autor, as preteridas imagens que os vários corpos apresentados na trama nos incitam. A relação bem elaborada entre sujeito e objeto, as nuances do cotiando, as várias metáforas contidas nos diálogos dos personagens, foram dispostas pelo autor de modo a nos convidar a uma certa corporificação de suas ideias, por meio de uma estética autêntica e até mesmo de certo saudosismo da cultura popular brasileira. Essas ideias, por sua vez, contribuem por legitimar nossa premissa inicial, na qual propusemos a *ideia* como alimento primordial do *gênio* (Schopenhauer, 2003[1819]), e evidenciar que o *gênio* é aquele que, partindo da ideia intuída pela contemplação objetiva, materializa, por meio da arte, um tipo de conhecimento muito especial. De acordo com Schopenhauer (2003[1819]), trata-se, sobretudo, de “uma faculdade estética no seu mais alto grau”. Vejamos, então, o que o filósofo tem a nos dizer sobre as qualidades dos artistas, em especial dos ditos geniais:

A imagem da obra de arte, por conseguinte, não pode estimular nossa vontade, mas fala puramente para nosso conhecimento, dirige-se exclusivamente a ele. Ao contrário, se devemos apreender a Idéia a partir da realidade efetiva da vida, temos de abstrair-nos de nosso querer e personalidade, elevar-nos por sobre eles, o que só pode acontecer mediante uma especial faculdade de arrebatamento. Daí, justamente, ser a concepção da Idéia a partir da efetividade uma coisa de gênio, o qual haure as Idéias da jazida inesgotável do mundo efetivo, as quais ele expõe na obra de arte, pelo que elas ainda se nos tornam mais facilmente apreensíveis. Ao gênio é possível essa apreensão das Idéias da vida mesma, e o necessário elevar-se completo por sobre a própria personalidade e seus interesses, exatamente porque o gênio, como mostrei, é um homem ao qual coube uma medida da faculdade de conhecimento que ultrapassa em muito aquela exigida para o serviço de uma vontade individual, excedente esse que, tornado livre, concebe objetivamente as coisas como puro sujeito do conhecer, livre de qualquer relação com a vontade própria. Embora as Idéias possam ser concebidas a partir da efetividade rude, sim, tenham de a partir daí ser originariamente concebidas pelo gênio; no entanto, a obra de arte é que

é um meio bastante poderoso de facilitação do conhecimento da Idéia. Isso ocorre, como já mencionado, de um lado devido ao fato de a Idéia ser exposta de maneira pura na obra de arte, o essencial é posto nitidamente diante dos olhos, separado do inessencial e perturbador, logo, no espelho da arte tudo se mostra nítido e mais característico. (SCHOPENHAUER, 2003[1819], p.86).

Cabe lembrar que, além da análise do *Auto da Compadecida*, foi utilizado também como base para esta pesquisa o livro do mesmo autor intitulado *Iniciação à Estética* (a 6ª edição, de 2004, e a mais recente, 15ª, de 2018). Partindo dessas obras de grande fôlego, buscamos escavar camadas que pudessem nos dar pistas sobre nossa premissa de equiparar Suassuna a um criador genial. Muitos conhecedores estudiosos dos assuntos sobre literatura, teatro e filosofia, compartilham conosco o entendimento de que Ariano fora sem dúvida um grande artista, intelectual e professor, e que, para além de nos brindar com um “manual”, como ele preferia dizer sobre seu livro acima apontado, não se limitou em nos trazer descrições sistematizadas sobre o campo da Estética e da Filosofia da Arte, mas foi além, nos trazendo nessas orientações contribuições originais e provocativas de cunho próprio, aludidas em um tom mais intimista, tal como fazia em suas aulas durante sua experiência enquanto docente da UFPE e nas várias “aulas espetáculos” que realizou Brasil afora. Acerca dessa contribuição, nos fala o professor Carlos Newton Junior no prefácio da última edição do livro *Iniciação à Estética*:

Suassuna foi um professor incomum, que aliava, ao indiscutível preparo intelectual, à humanidade e à generosidade dos grandes, uma visível paixão pela sala de aula; isso para não dizer da sua verve invejável e da sua imbatível capacidade de provocar o riso, qualidades reconhecidas por todos os que tiveram o privilégio de ouvi-lo em palestras e “aulas-espetáculos” realizadas Brasil afora (...).

Em outras palavras, trata-se, de fato, esta *Iniciação à Estética*, de um manual, mas um manual escrito por alguém que não se limitou a sistematizar as reflexões dos grandes pensadores que o precederam, mas procurou dar a sua contribuição, pessoal e criadora, para o debate dos problemas estéticos – problemas de ordem filosófica e, portanto, insilenciáveis, universais e necessários, para lembrarmos as palavras de Romano Galeffi. Mais ainda, alguém que, ao refletir sobre a Beleza e a Arte, fez dessa reflexão ponto de partida para a criação, no campo literário, de uma obra múltipla e de qualidade superior, formada por poemas, peças de teatro, romances, entre outras produções, obra que há de ficar entre as mais importantes já realizadas por escritor de língua portuguesa.

As reflexões estéticas do autor do *Auto da Compadecida* e do *Romance de Dom Pantero* não poderiam ser frias e puramente racionais. Pelo contrário, elas surgem ensolaradas, povoadas de imagens concretas, fortes, coloridas, brilhantes, às vezes cheias de graça, fazendo com que o leitor se identifique, de imediato, com esse ramo do conhecimento,

que é, talvez, um dos mais sedutores de toda Filosofia. Sem ter aquilo que ele próprio definia como “mania de originalidade inútil”, Suassuna não se apega a modismo estéreis, valorizando o que deve ser valorizado e somente discordando dos grandes pensadores quando se encontra ciente do chão firme em que pisa. (...)” (Newton Júnior no prefácio de SUASSUNA, 2018, p. 11, 13-14).

Apostamos, ainda, que no *Auto da Compadecida* há um esmero em trazer o tema da compaixão de modo lúdico, mas não trivial, pois, independente de resguardar sua crença no catolicismo popular, Suassuna jamais deixou de aportar suas críticas a respeito de aspectos preocupantes e massificadores que a Igreja Católica e sua moral cristã faz reportar. Compreendemos que, para Suassuna, a compaixão deve ser um exercício humanitário, e que o humor é um santo remédio para o alívio dos sofrimentos do dia a dia. Sendo assim, Ariano certifica, por meio de seus protagonistas, que a dignidade falseada por uma moralidade pautada na submissão de alguns não deve ser tomada como predicado. Ademais, compreendendo o corpo humano como frágil e volúvel, assim como sendo o homem um espírito limitado e de vontades pecaminosas em grande parte, essa tal dignidade seria melhor aplicada por meio do humor e de seu viés trágico, bem como da ironia, elementos advindos de inspirações de excertos clássicos como de William Shakespeare, James Joyce, Lawrence Durreall, entre outros. Eis aí a Arte, especialmente o humor e a tragédia, como alavanca para o escoamento da acepção de dignidade, tal como a reconhecia o autor.

Sendo assim, concluímos essa jornada de pesquisas sobre a estética de Suassuna compreendendo que, tendo o *gênio* a faculdade de intuir *ideias*, faz disso um desejo livre de submissões orientadas a partir do *princípio de razão*. As singularidades de suas escavações dão a esse *gênio* um excesso de brilhos intrigantes, que podemos identificar como alguém portador de um intelecto emancipado e de uma criatividade ímpar que também podemos nomear como talento. Na linguagem schopenhauriana, esse intelecto é “o ‘sol’ radiante que ilumina o seu mundo e permite a consideração pura das coisas, isto é, a apreensão da sua natureza própria, depois comunicada ao espectador (...)” (BARBOZA, 2015, p. 102). A obra de arte passa a ser, então, um empréstimo que o artista nos faz a partir de seus sentidos, um presente que nos agracia, incomoda e invade de maneira genuína e despretensiosa. Na obra de Ariano, suspende-se, contudo, os aspectos ilusórios das relações tão arraigadas ao mundo temporal e aparente, e abre-se as perspectivas da eternidade tão bem trabalhadas por meio da Arte. Seus alicerces são o solo fértil do campo da Beleza, verdadeiro antídoto para o alívio dos sofrimentos,

imantando os corpos ora com o embalo de cantigas ora com gracejos pitorescos, possibilitando libertar-nos por instantes de nossa difícil condição existencial dolorosa, mas não isenta de floreios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO. N. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

ARAÚJO, R. G. S.; Roble, J. O. *Introdução ao Grotresco nas Artes da Cena*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, v. 6, p. 148-159, 2016.

ANDRADE. M. *Danças Dramáticas do Brasil*. 1º e 3º Tomo. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. 3. ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.

AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes. Produções Globo Filmes. São Paulo-SP, 2000. 157 min. DVD vídeo, Português estéreo, Colorido, Formato: 17 mm.

BARBOZA. J. *Schopenhauer: A decifração do enigma do mundo*. São Paulo: Editora Paulus, 2015 (Coleção como ler filosofia).

BAUER. W.M.; GASKELL. G. *Pesquisa Qualitativa Com Texto, Imagem e Som: Um Manual Prático*. Tradução: Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis-RJ: EDITORA VOZES, 2002.

BELUZIO, I. H. P. A noção de gênio exposta por Schopenhauer no § 36 d' O mundo como vontade e representação. *Revista Filogênese*, v. 15, p. 44-57, 2021. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/a-nocao-de-genio-exposta-por-schopenhauer-no--36-do-mundo-como-vontade-e-representacao.pdf>

DÉTIENNE, M. VERNANT, J. P. *Métis. As astúcias da inteligência*. Tradução: Filomena Hirata. São Paulo: Editora ODYSSEUS, 2008.

DIMITROV, E. *O Brasil dos Espertos: Uma análise da construção social de Ariano Suassuna como “criador e criatura”*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 206. 2006. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-01102007-143308/pt-br.php>

FREUD, S. *Arte, Literatura e os Artistas*. Tradução: Ernani Chaves. 1ª edição; 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. (Obras Incompletas de Sigmund Freud).

FREUD, S. *O Mal-Estar na Cultura*. Tradução: Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.

FREUD, S. *Interpretação dos Sonhos*. Tradução: Paulo César de Souza. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2019[1900].

FREUD, S. (1992). *Pulsiones e destinos del pulsión*. In.: FREUD, S. Obras completas. Vol. 14. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992[1914].

GIACÓIA JR, O. *Labirintos da Alma – Nietzsche e a Auto Supressão da Moral*. Campinas: Editora Unicamp, 1997.

GIACÓIA JR, O. *Nietzsche como Psicólogo*. São Leopoldo-RS: Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2001.

GUZZO, M. S. L.; FEDERICI, C. A. G.; ROBLE, O. J.; TERRA, V. D. S. Dança é Política para a Cultura Corporal. *Pensar a Prática (Online)*, v. 18, p. 1-12, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/index.php/fef/article/view/27899>

LARROSA, J. *Nietzsche & a Educação*. 3ª edição. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009.

MARCONDES, D. *Textos Básicos de Ética: de Platão a Foucault*. Rio de Janeiro, 2007.

NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Tradução: Pietro Nassetti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2001a[1883].

NIETZSCHE, F. *A Gaia Ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2001b.

NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992[1872].

ROBLE, O. J. BONVINO, J. Possíveis Relações entre a Dança Contemporânea e o Conceito de Mimesis em Aristóteles. *MORINGA - Artes do Espetáculo*, v. 5, n. 1, 25 jun. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/19623>

SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do Belo*. Tradução: Jair Barboza. São Paulo. Editora Unesp, 2003[1819].

SCHOPENHAUER, A. *O Mundo como Vontade e como Representação (III Parte)*. Tradução: Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. Coleção Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000[1819].

SUASSUNA, A. *A Mulher Vestida de Sol*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Editora José Olympio. 2013.

SUASSUNA, A. *Auto Da Compadecida*. 31ª edição. Rio de Janeiro: Editora AGIR, 1997[1955].

SUASSUNA, A. *Iniciação à Estética*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2004.

SUASSUNA, A. *Iniciação à Estética*. Fixação de texto e prefácio de Carlos Newton Júnior. 15ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SUASSUNA, A. *Dez Sonetos com Mote Alheio*. Recife: edição manuscrita e iluminogravada pelo autor, 1980.

Vídeos:

ANTONIO Nóbrega – Ocupação Antonio Nóbrega. São Paulo: Itaú Cultural. 2013. 5 vídeos (48min.). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em: <https://youtu.be/bZsEW7NVAQQ>; <https://youtu.be/P0lc9I7empI>; <https://youtu.be/A0ISu5XsRUU>; <https://youtu.be/RN59KhON0nU>; https://youtu.be/fuxOs_ArmW4. Acesso em maio, julho e setembro de 2021.

ANTONIO Nóbrega. São Paulo: TV Cultura. 1 vídeo (79min.). 2014. Publicado pelo canal TV Cultura. Disponível em: <https://youtu.be/JrP2FFOcEOA>. Acesso em setembro de 2019 e em agosto e setembro de 2021.

ARIANO Suassuna fala da vida e suas obras. São Paulo: TV Cultura. 2011. 2 vídeos (26min.). Publicado pelo canal TV Cultura. Disponível em: <https://youtu.be/-S4KulWYLOI>; <https://youtu.be/Z5HxQzDKdBQ>. Acesso em outubro de 2021.

ARIANO Suassuna no Teatro Nacional. Brasília: TV Senado. 2013. 1 vídeo (100min.). Publicado pelo canal fabianoborges. Disponível em: <https://youtu.be/66K-3VER-YM>. Acesso em abril de 2019 e em julho e agosto de 2021.

ARIANO Suassuna • O riso a cavalo e o galope do sonho. [S.l.: s.n] 1 vídeo (70min.). Publicado pelo canal Território Conhecimento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WZFy19yGtR0>. Acesso em outubro de 2021.

AULA-ESPETÁCULO com Ariano Suassuna na íntegra. Suzano-SP: Ateliê de Imagens. 2008. 1 vídeo (98min.). Publicado pelo canal Ateliê de Imagens. Disponível em: <https://youtu.be/mhzzF-6KAUg>. Acesso em abril de 2019 e em julho e agosto de 2021. [indisponível a partir de dezembro de 2021].

ENTREVISTA com Ariano Suassuna. [S.l.: s.n]. 1 vídeo (54min.). Publicado pelo canal From the office of Frederich G. Williams. Disponível em: <https://youtu.be/bwASBXgOeQ4>. Acesso em maio de 2019 e em agosto e setembro de 2021.

HELENA Katz – Ocupação António Nóbrega. São Paulo: Itaú Cultural. 2013. 2 vídeos (19min.). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em:

<https://youtu.be/ciZON1Tk0cA>; <https://youtu.be/29v4lsVzcdY>. Acesso em agosto e setembro de 2021.

HOMO Brasilis | Antonio Nóbrega. São Paulo: Canal Arte 1 e Giros Produtora. 2017. 1 vídeo (28min.). Publicado pelo canal Antonio Nóbrega. Disponível em: <https://youtu.be/0vciLXBehuE>. Acesso em julho 2019.

O PENSAMENTO | Oswaldo Giacóia Jr. e Viviane Mosé. São Paulo: Café Filosófico CPFL. TV Cultura. 2018. 1 vídeo (45min.). Publicado pelo canal Café Filosófico CPFL. Disponível em: <https://youtu.be/-ocy1rLEmog>. Acesso em julho de 2019.

PALESTRA de Ariano Suassuna. São Paulo: SinproSP. 2011. 1 vídeo (105min.). Publicado pelo canal SINPROSP. Disponível em: <https://youtu.be/HuRc-UVxIbk>. Acesso em abril de 2019.

PERCURSOS da Arte na Educação – Antonio Nóbrega. São Paulo: Ação Educativa. 2015. 1 vídeo (21min.). Publicado pelo canal Ação Educativa. Disponível em: https://youtu.be/C_5ycib4ZWE. Acesso em setembro de 2019.

PROVOCAÇÕES 497 com Antônio Nóbrega. São Paulo: TV Cultura. 2012. 3 vídeos (24min.). Publicado pelo canal TV Cultura. Disponível em: <https://youtu.be/so4SMv5s9Iw>; <https://www.youtube.com/watch?v=LYmO5kgJxaE>; <https://youtu.be/QjEkMZYFeLw>. Acesso em outubro de 2020 e em julho e agosto de 2021.

RECORDAR é TV reverencia o talento de Ariano Suassuna. Brasília: TV Brasil. 2008. 1 vídeo (28min.). Publicado pelo canal tvbrasil. Disponível em: https://youtu.be/JYwkqT5LX_0. Acesso em abril de 2019.

RODA Viva | Ariano Suassuna. São Paulo: TV Cultura. 2002. 1 vídeo (85min.). Publicado pelo canal Roda Viva. Disponível em: <https://youtu.be/WUjcJNtSaqU>. Acesso em setembro de 2019 e em maio e setembro de 2021.

UMA APOSTA na coragem | Oswaldo Giacóia Jr. São Paulo: Café Filosófico CPFL. TV Cultura. 2018. 1 vídeo (48min.). Publicado pelo canal Café Filosófico CPFL. Disponível em: <https://youtu.be/z5whM1u43IA>. Acesso em outubro de 2019

Sites:

ARTE POPULAR DO BRASIL. Ariano Suassuna. [S.l.: s.d]. Disponível em: <http://artepopularbrasil.blogspot.com/2016/02/ariano-suassuna.html>. Acesso em novembro de 2021.

CULTURA GENIAL. 7 poemas sensacionais de Ariano Suassuna. [S.l.: s.d]. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/poemas-ariano-suassuna/>. Aceso em dezembro de 2019.

REVISTA PROSA VERSO E ARTE. Ariano Suassuna – poemas. Rio de Janeiro: Elfi Kürten. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoearte.com/ariano-suassuna-poemas/>. Acesso em dezembro de 2019.

TEMPLO CULTURAL DELFOS. Ariano Suassuna – o decifrador da brasilidade, ano XI, 2021. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2013/09/ariano-suassuna.html>. Acesso em outubro e novembro de 2021.

TODA MATÉRIA. Movimento Armorial. Artigo de Daniela Diana. [S.l.: s.d.]. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/movimento-armorial/>. Acesso em outubro e novembro de 2021.