

A mentira e o riso na obra *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna

Lies and laughter in the work *Auto da Compadecida*, from Ariano Suassuna

Michelle Barbosa Horovits (PG-UnB)

RESUMO: O presente trabalho é um estudo sobre a peça teatral *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, e a presença da mentira e do riso na obra. A análise dá especial atenção ao impacto da mentira na narrativa, o porquê da mentira ser contada e as consequências de seu uso. Para desenvolvermos essa análise, partimos da definição da mentira e da importância de seu uso na literatura e no teatro. Em seguida, analisamos o riso por meio da apresentação de um pequeno trecho de sua história dentro da literatura, e a mentira como geradora do riso dentro da peça.

Palavras-chave: Ariano Suassuna; *Auto da Compadecida*; Riso; Mentira; Peça brasileira

ABSTRACT: The present work investigates the play *Auto Compadecida* by Ariano Suassuna, and the presence of lies and laughter at his work. The analysis focus on the impact of the narrative lies and why the lie is told and the consequences of its use. To develop this research, we start from the definition of lying and the importance of its use in the literature. Then, we analyze the laughter by presenting a snippet of its story in literature, and the lie as a generator of the laughter inside the play.

KEYWORDS: Ariano Suassuna; *Auto da Compadecida*; lying; laugh; brazilian plays.

“Me engana que eu gosto”

De acordo com Richard Bauman, a verdade e a crença podem variar e estar sujeitas a negociações, dependendo da comunidade em que a história está sendo contada. Ele ainda acredita que “são necessárias investigações etnográficas de como a verdade e a mentira operam como critérios de contar histórias localmente relevantes dentro de contextos institucionais e situacionais em determinadas sociedades” (BAUMAN, 1986, p. 12).

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

É verdade que devo muito ao teatro grego (e a Homero e a Aristóteles), ao latino, ao italiano renascentista, ao elisabetano, ao francês barroco e sobretudo ao ibérico. É verdade que devo, ainda mais, aos ensaístas brasileiros que pesquisaram e publicaram as obras,

assim como salientaram a importância do Romanceiro Popular do Nordeste – principalmente a José de Alencar, Sílvio Romero, Leonardo Mota, Rodrigues de Carvalho, Euclides da Cunha, Gustavo Barroso e, mais modernamente, Luís Câmara Cascudo e Téo Brandão. Mas a influência decisiva, mesmo, em mim, é a do próprio Romanceiro Popular Nordestino, com o qual tive estreito contato desde a minha infância de menino criado no sertão do Cariri da Paraíba. (SUASSUNA, 2007, p. 30)

Muitos contadores se utilizam da mentira e do exagero para garantir o sucesso de suas histórias. Uma prova disso é uma canção vinda de Crato, município do interior do Ceará, chamada “ABC dos macacos”, citada no livro *Cancioneiro do Norte*. A história é baseada em um fazendeiro que fez um roçado de milho, porém um bando de macacos acabou com toda a plantação, deixando tudo quebrado. A história já começa com o contador, explicando como a história que se segue vai ser notável e até inacreditável: “Agora eu quero contar. Uma história bem notável, um sucesso admirável. Que custa se acreditar. Todos podem confirmar que comigo se passou” (CARVALHO, 1967, p. 322). Muitos cantadores promovem desafios, é como uma aposta na qual vale tudo para vencer e fazer a melhor rima.

Sócrates propõe para Adeimantos em *A República* que existem dois tipos de história, uma verdadeira e outra falsa (BAUMAN, 1967, p. 11). A afirmação tem o propósito de explorar o lugar da literatura e o verdadeiro valor da narrativa. Quando não conseguimos encontrar a solução de um problema, inventamos uma, encontramos saídas mágicas, contamos uma mentira, uma parábola, uma fábula. A mentira surge de uma necessidade criativa.

Muitos romancistas lançam a mentira sem saber se vai funcionar ou não, e se utilizam da estratégia, ou como Clark observa: “Quando executamos uma ação, prevemos e até pretendemos muitas de suas consequências, mas algumas outras consequências apenas emergem. Ou seja, as ações têm dois produtos principais: produtos previstos e produtos emergentes” (CLARK, 2000, p. 49).

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

No dia a dia, as pessoas são levadas a mentir pelos mais diferentes motivos. Existe uma espécie de contrato entre o mentiroso e o ouvinte, uma cumplicidade que reforça a forma como o mentiroso deve vencer e enganar quem o escuta. Ele precisa criar o ambiente propício para a mentira, onde ele não seja pego de surpresa por testemunhas que provem o contrário – tudo deve conspirar a seu favor. O capítulo leva o título “Me engana que eu gosto” para demonstrar que existe um acordo entre autor e leitor logo que a peça começa. O autor que incorpora um palhaço na peça divide o mundo da ficção e da realidade através do toque de um clarim. Assim o leitor sabe diferenciar os dois mundos e continua a leitura por escolher pela fantasia, um momento de “mentiras”, onde “gosta de ser enganado”, de viver algo não real. Assim podemos explorar os usos estratégicos que os personagens fazem da narrativa para a interação social dentro da obra.

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

No começo da história, Gepeto, pai de Pinóquio, chega a vender suas próprias roupas para o boneco que ele tem como filho poder estudar. O boneco de madeira revende a cartilha de estudo que Gepeto comprou, com o objetivo de ir ao teatro de marionetes. Por não obedecer a Gepeto e à fada, protetora do boneco (ou ao grilo que se apresenta na história como sua consciência), toda mentira que Pinóquio conta faz seu nariz crescer, como forma de castigo (COLLODI, 2002).

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

Utilizamos o exemplo de Pinóquio para mostrar que a mentira contada na obra tem efeitos sobre o leitor, um efeito de riso e muitas vezes moralizador, assim como no *Auto da Compadecida*. As mentiras de Chicó são inocentes e vemos que nada lhe

acontece, enquanto João Grilo é levado a julgamento pois suas mentiras prejudicaram outras pessoas. João Grilo não é condenado, mas também não é inocentado. Ele acaba recebendo uma segunda chance por conta da intercessão da Compadecida.

É no ambiente do homem necessitado do sertão que surgem dezenas de santos, como o Padre Cícero Romão e a Compadecida, canonizados pelo povo e representados em diversos folhetos, filmes, versos, canções, cordéis e preces como santos milagrosos. O sertanejo é um homem temente, daí os aspectos religiosos na peça apresentarem forte poder moralizante e catequético. O próprio palhaço da obra reafirma tal aspecto no começo do primeiro ato: “Auto da Compadecida! Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia”. Também vale lembrar que, como alega Geraldo da Costa:

é da metodologia pedagógica da igreja aproveitar o patrimônio popular para melhor difusão de sua doutrina. E, nisto segue os processos didáticos de Cristo que empregou constantemente a narrativa (parábolas) na sua pregação. Ele serviu-se, para tecê-las, de elementos conhecidos pelo povo. (MATOS, 1988, p. 47)

Suassuna parece querer representar como o riso e a mentira são a queda e a salvação do homem. A obra toda segue com os pecados dos homens, até eles serem devidamente julgados, mas com misericórdia, pois é como Chicó afirma: “Ele diz ‘misericórdia’, porque sabe que se fôssemos julgados pela justiça, toda a nação seria condenada” (SUASSUNA, 2005, p. 24). Suassuna admite que todos os homens são pecadores, tenta mostrar um caminho para a salvação e se vale do riso para ganhar leveza na obra. Como afirma Auerbach: “Cada peça do teatro medieval, surgido da liturgia, é parte de um contexto cujo começo é a criação do mundo e o pecado original e o ponto culminante é a encarnação, a paixão, o retorno de Cristo e o juízo final” (AUERBACH, 1997, p. 54).

A peça é dividida em várias camadas, sendo o julgamento final a última delas. O palhaço organiza a cena na qual entra Jesus Cristo e depois é chamada a Compadecida. É nesta camada que a verdade prevalece, pois Manuel (Cristo) afirma: “O tempo da mentira acabou!” (SUASSUNA, 2005, p. 24). Essa expressão e os próximos diálogos deixam claro que é o momento de falar a verdade, naquele ambiente não existe espaço para mentiras, elas não fazem mais efeito. Como Szesz afirma, “a contraposição entre dois personagens (Virgem Maria x demônio, vida x morte, bem x mal) é um dos pontos centrais do texto de Suassuna” (SZESZ, 2007, p. 195).

Essa didática pode ser relacionada com o teatro jesuíta, que tem como fim catequizar e com o teatro popular e sua “impertinência”, fundindo assim o extrato religioso com a sátira. O teatro medieval também trabalha a narrativa com simultaneidade dos planos, assim como o teatro vicentino apresenta a fusão dos mesmos. Percebemos que Suassuna transborda o teatro clássico, ou, como afirma Geraldo da Costa:

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

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

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

Mário de Andrade nos presenteou com o herói sem caráter Macunaíma, que mente sempre para conseguir “se dar bem” e nos lembra João Grilo, pois ambos possuem traços picarescos. Ricardo III, de Shakespeare, roubou um trono com suas mentiras e o pobre Conde de Monte Cristo, de Alexandre Dumas, teve sua vida destruída por uma denúncia mentirosa do homem que se apaixonou por sua noiva. A mentira aparece como motivo da trama em algumas obras, funcionando como um motor de combustão para outros acontecimentos. As mentiras geram uma série de situações, tornando a história mais complexa, onde é preciso contar mais mentiras para sustentar as outras. Esse é um traço da mentira que encontramos em todas as obras citadas acima e também no *Auto da Compadecida*.

Pinóquio diz uma mentira atrás da outra, tanto que cada mentira se torna um capítulo, e o leitor sabe que alguma situação engraçada e punitiva deve acontecer para ensinar o boneco o valor e importância da verdade. Collodi desenvolve diversas punições que sempre se atrelam ao capítulo seguinte. O mesmo acontece no *Auto da Compadecida*. A mentira também funciona como um tratado de paz social. É difícil

imaginar uma sociedade em que a mentira não exista, na qual toda a verdade é dita para todos em todas as situações. A mentira é um tema universal e é usada socialmente como uma maneira de o homem se adaptar ao seu meio. Os personagens do *Auto* deixam isso bem claro ao longo da trama. Adorno explica que assim também funciona a vida do homem em sociedade, pois a mentira se relaciona “...a um processo de adaptação forçada dos indivíduos ao meio. No centro de todo o seu raciocínio está o conceito de adaptação ou ajuste...” (ADORNO, , 1998, p. 80).

A mentira esteve a ponto de destruir a humanidade em diversas ocasiões, mas pode-se dizer que foi ela que trouxe a humanidade até aqui. Pelo menos é o que afirma o biólogo Alan Grafen, estudioso do comportamento humano. Grafen concentrou seus estudos no papel da mentira na evolução humana. Ele concluiu que a mentira social é sintoma de equilíbrio em uma sociedade avançada. Quanto mais interdependente for o convívio entre os pares, maior a necessidade da mentira. “Chamemos de alta diplomacia, mas no Vaticano e na Organização das Nações Unidas, por exemplo, a mentira é o amálgama que ajuda essas instituições a não se espatifarem nas crises”, declara Grafen (REVISTA VEJA, 2012). Dessa forma, é possível inferir que a mentira é necessária para estrutura social.

No homem, a arte do disfarce chega a seu ápice; aqui o engano, o lisonjear, o mentir e o ludibriar, o falar por trás das costas, o representar, o viver em glória de empréstimo, o mascarar-se, a convenção dissimulante, o jogo teatral diante de outros e diante de si mesmo, em suma, o constante bater as asas em torno dessa única chama que é a vaidade. (NIETZSCHE, 1987, p. 54)

Freud salienta que o processo de construções de verdades é dinâmico e possui uma enorme gama de variáveis sendo influenciados por aspectos cognitivos, percepções e recalques. Esse emaranhado de processos é o que possibilita que cada sujeito crie sua própria verdade (FREUD, 1969). A mentira pode vir a ser uma forma para entender os mecanismos sociais criados pelo homem.

Para analisar a “arte de mentir” é necessário conhecer a linhagem de famosos mentirosos que construíram a herança de João Grilo e Chicó: os contadores de histórias, bandidos, malandros e espertos. Esses tipos são universais e descendem de uma longa linhagem que até hoje resiste bravamente. Um exemplo desses contadores é Sherazade, que inventou mil e uma histórias para sobreviver aos caprichos de um rei cruel. Suas histórias estão na obra *As Mil e Uma Noites*. A heroína (contadora) mentia para sobreviver e foi tão bem-sucedida com suas histórias que o rei se apaixonou por ela. O

famoso boneco de madeira Pinóquio, o qual já citamos em capítulos anteriores, toda vez que mentia era punido pela fada, que fazia seu nariz crescer. Sebastião Messias Barbosa, meu avô, inventa mil e uma histórias para entreter os netos (chego a duvidar se elas são mesmo mentiras, de tão bem contadas que são). Também cito Zé Messias, meu bisavô, nascido em Guaxupé, o melhor contador de histórias.

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

Para escrever sua peça teatral, Ariano estudou a fundo os mais variados tipos de mentirosos. Suassuna trouxe à tona as histórias populares conhecidas, os cordelistas, os versos dos cantadores, conta o conto e aumenta um ponto único e só seu, consagrando a arte popular a um patamar erudito. “Os cantadores assim como faziam as fortalezas para os cangaceiros, construíram também, com palavras e a golpe de versos, castelos para eles próprios, onde os donos se isolam coroando-se reis” (SUASSUNA, 1976, p. 68).

Influenciado pela cultura da Idade Média, Suassuna nos presenteia com uma dupla de pícaros. Segundo Antonio Candido, em seu ensaio *Dialética da malandragem*, a palavra pícaro designa, a princípio, servos em condições as mais humildes, como ajudantes de cozinha esfarrapados e sujos (CANDIDO, 1993).

É importante destacar o trabalho do dramaturgo Hermilo Borba Filho, pois foi este mestre teatral um dos grandes defensores da cultura popular que influenciou a obra. Foi Hermilo um dos primeiros a querer levar o popular para um patamar elevado. Como Szesz afirma:

Temos preferência pelos textos nacionais, em geral, e nordestino em particular: é natural que o povo nordestino queira se reconhecer em seu teatro, numa purgação que lhe é oferecida através de peças forjadas, não só nos seus problemas, mas no total de seu mundo e de sua linguagem, devidamente transfigurado pela arte. (SZESZ, 2007).

Hermilo liderou um movimento artístico que tinha por objetivo valorizar a cultura popular nordestina. Através dessa experiência Suassuna passou a escrever suas

peças teatrais inspiradas na cultura popular. Ele mesmo admite ser um plagiário confesso em um artigo de 1957 do Diário da Noite: “Para falar a verdade e como o título deste artigo fala, não tenho dúvida em confessar que sou um plagiário consumado. Sempre fui o primeiro a dizer que o *Auto da Compadecida* era baseado em histórias populares anônimas do Nordeste” (SUASSUNA, 1957).

João Grilo, por exemplo, é um personagem famoso que pertence ao relato oral português de uma história intitulada *O grilo e o leão*. Na versão apresentada no livro organizado por Carlos de Oliveira, o grilo e o leão duelam. O leão prepara um exército de gatos para a luta com o grilo, que o enfrenta com um exército de mosquitos. No fim o exército de mosquitos do grilo acaba vencendo. O rei da selva, por sua vez, formou um exército de cães para ir tirar a desforra e o grilo novamente o venceu com um exército de moscas. Então, o leão preparou um exército de raposas para a batalha e o grilo soltou um exército de vespas amarelas que picaram as raposas. O leão furioso chamou seus amigos lobos e mandou-os para o monte de batalha com o grilo. Os lobos, com as unhas, desenterravam os grilos. Porém, um escapou e mandou chamar um exército de abelhões, que atacaram os lobos. Assim o rei leão perdeu todas as batalhas e é vencido pela inteligência de seu pequeno adversário (PEDROSO, 2000, p. 89).

No folheto *As proezas de João Grilo*, de João Ferreira de Lima, o personagem principal João se envolve em várias aventuras. Empoleirado em cima de uma árvore, João ouve os planos de um grupo de ladrões. Esperto, ele chega primeiro à capela, que é o ponto de encontro dos malfeitores. Disfarçado de morto, consegue assustá-los e fica com todo dinheiro. Perante a sua mãe justifica seu ato: “o ladrão que rouba outro tem cem anos de perdão” (LIMA, 1998, p. 16).

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

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

tracionais, Suassuna adota a mesma atitude apropriativa dos artistas medievais ou nordestinos.

Esses mentirosos, malandros e vagabundos aparecem de forma constante na cultura da mentira. Um dos mentirosos mais tradicionais da literatura ibérica foi Pedro Malazartes. O personagem engana os poderosos e utiliza de sua astúcia para triunfar sobre eles, levando à falência o fazendeiro para quem foi trabalhar. Ele defende os mais fracos e se vinga do patrão que era muito ruim para ele. Em uma das histórias de Malazarte, após tirar o couro de um fazendeiro, ele entrega o dinheiro que conseguiu a um trabalhador enganado por seu patrão, de quem também se vinga.

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

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

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

Quase sempre a pobreza se apresenta sob forma latente [...] Sua existência está ligada sobretudo às cidades, porque só as aglomerações humanas maiores podem garantir-lhes um modo de vida estável, sem as necessidades de incessantes peregrinações [...] O paupérrimo como fenômeno social é resultado dos processos de empobrecimento e rebaixamento de classe de vastos grupos da população. (GEREMEK, 1995, p. 20 e p. 142)

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

Geremek cita alguns exemplos das trapaças e mentiras que os pobres, miseráveis e vagabundos usam para sobreviver. As ordenações francesas do séc. XV são um dos exemplos, como os *foucandeurs*, mercadores ambulantes que vendiam produtos falsos ou proibidos. Outra classe que vale a pena destacar é a dos *belistres*, que, com truques enganosos, fingiam doenças. Existem muitas outras categorias que se utilizavam da mentira e de truques para conseguir esmolas e favores de acordo com Geremek, mas os tipos passaram a se fundir com os anos. Geremek (1995, p. 247) exemplifica isso com a figura shakesperiana de Autólitoco, o protagonista do *Conto de inverno*, de Shakespeare, que é um exemplo interessante, pois acumula os papéis de ladrão, vigarista, vagabundo, mas ao mesmo tempo é mascate, mensageiro, criado e cantor. Músicos ambulantes, malabaristas, atores e contadores de histórias se fundem na paisagem social da vagabundagem.

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

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

Para Antonio Candido, um malandro é um *trickster*, que pratica a astúcia pela astúcia (CANDIDO, 1993), ou, como João Grilo, afirma: “sou louco por uma embrulhada”. Como sua vida é cheia de privações, quando surge a oportunidade de tirar proveito de algo, ele se agarra a ela.

João Grilo – É difícil, quer dizer, sem jeito? Sem jeito! Por quê? Vocês são uns pamonhas, qualquer coisinha estão arriando. Não vê que tiveram tudo na terra? Se tivessem tido como aguentar o rojão de João Grilo, passando fome e comendo macambira na seca, garanto que tinham mais coragem. Quer ver eu dar um jeito nisso? (SUASSUNA, 2005, p. 142)

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

(...) desprovido dos laços matéris e dos comprometimentos da propriedade, o miserável expressa um conhecimento universal da verdade sobre a existência humana, esquecida por todos. E também portador da imagem e da “voz de baixo”, dos níveis inferiores da sociedade, da consciência e das culturas populares. (GEREMEK, 1995, p. 7)

Suassuna construiu seus personagens com o material vasto que coletou ao longo da sua vida. Ele também tem gambiarras metafísicas e, por isso, entende os mecanismos das mentiras contadas há gerações. Como Barthes revela em *Grau zero da escrita* “é sob a pressão da história e da tradição que se estabelecem as escrituras possíveis de determinado escritor” (GEREMEK, 1995, p. 7).

Suassuna sabe que o homem é diverso, plural e que por isso suas ideias também o são, seus pontos de vista e suas posições perante o mundo podem variar; o autor desenha o sertanejo com diversidade de detalhes, ou como Paul Zumthor citando Vico destaca, “a ciência consiste em colocar as coisas em uma ordem bela” (ZUMTHOR, 2000, p. 117). Com gostos e manias, estes personagens que ainda estão em formação, se constroem na miragem do outro, pois “é através da palavra que me defino em relação ao outro” (BAKHTIN, 2010, p. 113).

A intrincada arte de mentir

Contar uma boa história é uma arte. Paul Zumthor cita a afirmação de Pierre Janet que “o que criou a humanidade foi a narração” e “ninguém duvida de que a

capacidade de contar seja definidora da forma como os indivíduos se situam no meio” (ZUMTHOR, 2010, p. 52). É por meio do discurso que comunicamos nossos pensamentos e desejos. O discurso individual se constrói no contato com o mundo e esse mesmo processo acontece também com os contadores de história. Segundo Walter Benjamin “os contadores de história pegam o que contam da sua experiência – a deles ou a contada por outros – e a transformam na experiência de quem está escutando o ‘causo’” (BENJAMIN, 1968, p. 87).

Fazer o expectador acreditar é um processo de negociação que pode variar de comunidade e de acordo com a situação em que a história está sendo contada. Isso sugere, de acordo com Bauman, “que se estamos interessados no lugar da narrativa na vida social, é a dinâmica dessas variações e negociações que deve ser investigada... descobrir como a mentira e a verdade operam nas histórias locais” (BAUMAN, 1986, p. 11).

E quais são as mentiras que temos, quais são as histórias locais? Neste caso específico, coletamos os causos contados por dois personagens no *Auto*. Suassuna se apropria da experiência do outro, no caso a do sertanejo. Ele coleta como um etnógrafo as histórias contadas. Acredito que é da vontade de viver esses causos que o contador começa a criar no ouvinte a vontade de também contar aquele fato, como minha vó Helena costumava dizer “dito bom não fica em uma boca só”. Sobre isso, Isidore Okpewho afirma que “o sucesso artístico das histórias na tradição oral depende de como o narrador pode transformar aquilo em sua própria história” (OKPEWHO 2003, p. 216). Ou como Zumthor destaca, “a arte do poeta consiste não somente em puxar o fio da narrativa sem rompê-lo, mas também em adaptar a matéria e as nuances à expectativa do auditório” (ZUMTHOR, 2010, p. 42).

Essa adaptação e essa forma de contar a história podem ser chamadas de “performance”, que segundo Zumthor, é a ação pela qual uma mensagem é transmitida. Um exemplo ilustrado por Zumthor em seu livro *Performance, recepção e leitura* são as memórias da infância do autor, como lembranças de quando ele parava na rua para escutar um cantor em algum bairro parisiense. Ele se lembra que o que chamava sua atenção não era somente a canção, mas sim o contexto, “o espetáculo”, o fato de ser em Paris, de ser uma canção popular, “o fim da tarde, o riso das meninas, a rua em volta, os barulhos do mundo, o céu de Paris que no começo do inverno começava a se tornar violeta, tudo isso era parte da canção” (ZUMTHOR, 2000, p. 60). A forma como a

história é contada confere novo sentido a mesma. Exagerar, mentir, fazer rir, todos esses pontos são ferramentas que os bons contadores usam para chamar a atenção de seus ouvintes. Porém “esses diversos caracteres discursivos não existem em si próprios, mas em uma certa disposição de textos, na intenção dos autores, na percepção dos ouvintes, expectadores, leitores. O que me interessa é essa percepção e a reação que ela gera” (Ibid). Sobre isso Zumthor destaca os estudos de Iser, onde a forma como o leitor lê a obra é que lhe confere seu estatuto estético: “a leitura se define como absorção e criação” (Ibid).

Luciana Hartmann, em seu artigo sobre os causos e as mentiras contadas na fronteira Brasil-Uruguai, descreve a teoria da aprendizagem pela prática social, desenvolvida por Jean Lave, “onde o conhecimento não se constitui de forma abstrata, mas como um processo colaborativo que emerge de situações e contextos específicos... por meio da interação e observação, ou imitação” (HARTMANN, 2012, p. 139). De acordo com a autora, a mentira está sempre relacionada a uma estratégia narrativa, que “pode ser utilizada para provocar o riso e o prazer através de anedotas ou envolver um desafio entre contadores, aparecer justificada como estratégia de sobrevivência em situações específicas...ou se configurar como formas de aprendizagem específica” (Ibid).

No caso do *Auto da Compadecida*, encontramos a mentira como provocadora do riso e justificativa para sobrevivência, além de ser um excelente meio de ensinar que o homem ainda tem salvação. A busca pela salvação é o fio que conduz muitas das narrativas de Suassuna. No *Auto de João da Cruz*, João é um personagem ateu, mas se arrepende depois e busca ser salvo. De forma geral é sempre a superação da morte pela fé e pela salvação; tudo parece acontecer na trama para que os personagens se voltem para o que é divino. O dinheiro que João Grilo consegue do testamento do bicho acaba indo para a igreja no final da peça. Chicó promete para a Compadecida que se João Grilo se salvasse, daria todo o dinheiro para a Santa. Foi uma lição que o céu quis ensinar para o pecador e mentiroso João Grilo, que recebe uma segunda chance e volta para a Terra sem nem ver a cor do dinheiro de suas tramoias. Mas fica a dúvida: será que a Compadecida deixou João voltar para que a igreja ficasse com o dinheiro, ou foi só uma lição?

E com todos esses aspectos religiosos, o leitor também se dilui na cultura popular e compreende o ambiente que Ariano absorveu para construir sua obra. Os

elementos que fazem parte do conteúdo expresso nas mentiras oferecem um momento privilegiado para que se conheça o imaginário e os valores daqueles que mentem e de seu grupo.

Nas histórias de João Grilo e de Chicó, especialmente nas falas dos personagens, podemos ver que a mentira não é considerada por eles moralmente incorreta. Durante a análise, verificamos que essas mentiras poderiam ser tipificadas. Santo Agostinho, em seu livro *De mendacio e Contra mendacio* classificou as mentiras em oito categorias dependendo da gravidade: Mentiras no ensinamento religioso; mentiras que ferem outros sem ajudar ninguém; mentiras que ferem outros, mas ajudam alguém; mentiras contadas pelo prazer de mentir; mentiras contadas para agradar os outros em conversas casuais; mentiras que não ferem ninguém e ajudam alguém; mentiras que não ferem ninguém e salvam a vida de alguém; mentiras que não ferem ninguém e salvam a “pureza” de alguém.¹

Santo Agostinho sabia que as mentiras podiam se enquadrar dentro de um contexto e uma intenção pré-determinada.

Chicó está sempre em negociação para solidificar uma imagem diferente da que realmente representa e nem percebe que, na verdade, essa ação só solidifica cada vez mais o que ele é: um contador de histórias, um sonhador. “As narrativas que são usadas como instrumentos para estas negociações se entrelaçam em uma complexa rede contextual que deixa essas questões constantemente em dúvida, sempre abertas para manipulação estratégica” (BAUMAN, 1986, p. 12).

Tudo está envolvido ao desempenho do contador e aqui tentamos apresentar alguns dos principais ingredientes desta performance, como o ambiente, o contexto, os personagens e as próprias histórias. Esse caminho a ser desvendado é uma procura de um saber social em que a sociedade procura entender a si mesma. Zumthor acredita que “a sociedade espera dos pesquisadores a produção de um saber lúdico”(ZUMTHOR, 2000, p. 121). Ele ainda acrescenta que é na qualidade da narração que reside a relação do discurso com o lugar singular e sua dupla origem e que só assim é possível dar sentido e beleza para a obra.

Acima do riso e da mentira, neste trabalho está a necessidade do contador de se fazer ouvir, de ser visto, lembrado. Como bom narrador, ele deve usar tudo que está a

¹ SITE CATÓLICA DIGITAL. Seção *Comportamento*, matéria do dia 23 de novembro de 2009. Disponível em <http://www.catolicadigital.com.br>.

seu alcance para que sua história fique na memória. A Compadecida há de interceder por todos eles, pois sem nossos contadores, o que seria de nós, pobres ouvintes e espectadores?

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge de Almeida São Paulo: Editora Ática, 1998.
- ANÔNIMO do séc. XVI. *A vida de Lazarillo de Tormes*. Tradução de Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2005.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7ª edição. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- _____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5ª edição. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010
- _____. *Questões de Literatura e de Estética*. Tradução de Aurora F. Bernardini. São Paulo: Hucitec/Anablume, 2010.
- BARTHES, Roland. *Grau zero da escrita*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUMAN, Richard. *Story, performance and event: contextual studies of oral narrative*. Cambridge University Press, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Illuminations: essays and reflections*. Schocken Books. New York, 1968.
- BÍBLIA SAGRADA. *O Velho e o Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.
- CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CARVALHO, José Rodrigues de. *Cancioneiro do Norte*. 3ª edição. Rio de Janeiro. Instituto Nacional do Livro.
- CLARK, H. *O uso da linguagem*. Cadernos de Tradução, n.9, p. 49-71, jan./mar., 2000.
- COLLODI, Carlo. *As aventuras de Pinóquio*. Tradução Marina Colasanti. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. In: E.S.B. Vol.XII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- GEREMEK, Bronislaw. *Os Filhos de Caim: vagabundos e miseráveis na literatura européia*. Tradução Henryk Siewierski. Ed. Companhia das Letras, 1995.

GOMES, André Luis e MACIEL, Diógenes André Vieira. Orgs. *Penso Teatro: Dramaturgia, Crítica e Encenação*. Vinhedo, Editora Horizonte, 2012.

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

LIMA, João Ferreira de. *Proezas de João Grilo*. Fortaleza: Tupynanquim, 1998.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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