



**QUALIS
A2**



AUTO DA COMPADECIDA: DAS AÇÕES COTIDIANAS AO RISO¹

AUTO DA COMPADECIDA: FROM EVERYDAY ACTIONS TO LAUGHTER

Geuvana Vieira de Oliveira MAIA
Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES)
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC MINAS)
E-mail: geuvana.maia@unimontes.com
ORCID: <http://orcid.org/0009-0003-5305-1856>

Aléssia Silvina SILVA
Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES)
E-mail: alessiassr@hotmail.com
ORCID: <http://orcid.org/0009-0000-9721-511X>

284

RESUMO

O presente trabalho propõe um estudo do riso na peça *Auto da Compadecida*, do escritor Ariano Suassuna, uma vez que o teatro brasileiro ainda é um tema que carece de muitos estudos na área de literatura brasileira. A pesquisa realizada é de cunho teórico e bibliográfica com autores e críticos sobre o tema: Prado (1999, 2012); Aguiar (1984); Magaldi (1984); Rosenfeld (2002). Bergson (1983); Bakhtin (2010) e outros. A peça, por meio de desvios de caráter dos personagens e de situações propriamente humanas do cotidiano, causa o riso no leitor.

Palavras-chave: Riso. Situações cotidianas. Auto da Compadecida.

ABSTRACT

The present work proposes a study of laughter in the play *Auto da Compadecida*, by writer Ariano Suassuna, since Brazilian theater is still a subject that lacks many studies in the field of Brazilian literature. The research carried out is of a theoretical and bibliographic nature with authors and critics on the theme: Prado (1999, 2012); Aguiar (1984); Magaldi (1984); Rosenfeld (2002). Bergson (1983); Bakhtin (2010) and others. The play, by means of character deviations from the characters and from properly human situations in everyday, makes the reader laugh.

Keywords: Laugh. Everyday situations. Auto da Compadecida.

¹ COMO CITAR: (ABNT): MAIA, G. V. O.; SILVA, A. S. Auto da Compadecida: Das Ações Cotidianas ao Riso. **JNT Facit Business and Technology Journal**. Qualis A2. ISSN: 2526-4281, Mês de Junho de 2026 - Ed. 75. VOL. 02. Págs. 284-304. Disponível: <http://revistas.faculadefacit.edu.br>. Acesso em: __/__/__.

INTRODUÇÃO

Ariano Suassuna nasceu no ano de 1927, em João Pessoa, Paraíba, e faleceu no ano de 2014 em Recife, Pernambuco. Foi um grande amante do sertão e da cultura popular, tendo-os como norteadores de sua escrita. Escreveu diversos gêneros no decorrer de sua carreira, como teatro, romance e ensaio. Sua primeira peça teatral foi escrita em 1947, com o título *Uma mulher vestida de sol*, marcada pela briga entre duas famílias por questões territoriais e o amor proibido entre dois jovens sertanejos. “Pobreza, fome, seca, fadiga, o amor e o sangue, a possessão das terras, as lutas pelas cabras e pelos carneiros, a guerra e a morte, tudo o que é elementar no homem está presente nesta terra perdida.” (Suassuna, 2006, p. 40). Em 1971, escreveu *O Romance d’A Pedra do Reino* e o *Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* retratando um acontecimento do sertão no século XIX.

Segundo Adriana Victor e Juliana Lins (2007), em 1950, Ariano Suassuna recebeu o seu primeiro prêmio, o Prêmio Martins Pena pelo *Auto de João da Cruz* e, daí por diante, vários outros, como o Prêmio Nacional de Ficção, em 1973, e o prêmio da Fundação Conrado Wessel (FCW), em 2008. Com o *Auto da Compadecida*, ganhou medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais e recebeu o título de Doutor *Honoris Causa* pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Universidade Federal da Paraíba, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Universidade de Passo Fundo e Universidade Federal do Ceará.

Esse escritor foi professor de Estética na Universidade Federal de Pernambuco, nos anos de 1956 a 1994, e escreveu, no seu livro *Iniciação à estética*, diversas tentativas de definições do que é risível e cômico. Ariano Suassuna foi eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1989 e, em 1990, assumiu a cadeira de número trinta e dois.

O objetivo do presente trabalho é analisar de que forma o riso atua na sociedade por meio das ações representadas na peça em estudo. A hipótese é verificar de que modo o riso provoca um caráter crítico e reflexivo através de contextos e ações cotidianas presentes no livro *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna.

O problema desta pesquisa é analisar no texto literário, o riso através das ações e diálogo dos personagens que através de atitudes cotidianas a peça demonstra um caráter risível do início ao fim da peça. A Metodologia da pesquisa é bibliográfica analítica, em que consultou sobre o autor e sua escrita as obras de Décio de Almeida Prado (1999; 2012), Flávio Aguiar (1984), Sábato Magaldi (1984) e Anatol Rosenfeld (2002). A seguir, partiu-se para o estudo das concepções teóricas do riso, tendo como

base autores como Mikhail Bakhtin (2010), Henri Bergson (1983), Georges Minois (2003), Thomas Hobbes (2016) e Ariano Suassuna (2016). Prosseguido da análise do texto literário: com utilização de fragmentos do texto ficcional que provocam o riso no leitor por meio dos desvios de conduta de indivíduos presentes na sociedade, entendendo que só é risível aquilo que é humano. O personagem que mais se destaca em causar o riso através de sua voz é Joao Grilo, que explicita um dito que muitas pessoas não têm coragem de dizer.

O Teatro de Ariano Suassuna

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.

Ariano Suassuna

Ariano Suassuna, em 1955, escreveu o *Auto da Compadecida*, do gênero teatral, que fazia denúncias morais por meio das condutas de seus personagens, tendo como base os romances e histórias populares do Nordeste brasileiro. O circo era um grande encantamento de Ariano Suassuna, o qual amava assistir aos espetáculos e trouxe o palhaço para essa peça, que é quem narra e anuncia os atos do texto. Organizada em três atos, a peça resgata histórias do Romanceiro Popular nordestino, sendo o primeiro ato baseado no folheto de cordel *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros. O segundo ato teve como base o folheto *História do cavalo que defecava dinheiro*, registrado por Leonardo Mota; e o terceiro e último ato é baseado em *O castigo da soberba*, um auto popular anônimo.

A peça chegou à televisão como minissérie e ganhou os cinemas, tendo destaque não somente no Brasil, mas também foi traduzida em diversos idiomas. Em 1957, Suassuna escreveu *O Santo e a Porca*, uma recriação da comédia *Aulularia*, de Plauto. A estória se trata de um velho avarento que guardava seu dinheiro em uma porca e temia ser roubado.

Em entrevistas concedidas por Ariano Suassuna, ele relata qual é seu livro preferido, de acordo com Adriana Victor e Juliana Lins (2007): “se todos os seus livros fossem queimados e ele tivesse o direito de salvar apenas um deles, ficaria com *O Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*.”

Ainda segundo Adriana Victor e Juliana Lins (2007), Ariano Suassuna buscou no teatro medieval inspiração para o seu texto, como o caráter popular, cômico e moralizante, além da relação com os temas religiosos. O teatro medieval, originário dos ritos religiosos, sobretudo na representação dos acontecimentos documentados

em textos bíblicos, apresentava espetáculos de caráter popular e didático e misturava elementos do sublime com o burlesco, aumentando, assim, seu alcance moral para com o povo que o assistia, que eram, em sua maioria, pescadores e pessoas de camadas menos elevadas da sociedade.

A obra de Ariano Suassuna teve influências do teatro do escritor português Gil Vicente, que aparece no *Auto da Compadecida*. Os dois escritores revelam críticas aos costumes por meio dos personagens, conflito entre o bem e o mal, críticas à sociedade e o julgamento, em que o acusado, de acordo à sua conduta, ia para o céu ou para o inferno.

O teatro foi se consagrando com o público e o Recife por apresentar a brasilidade tal como ela é, com suas manifestações, representações e crenças, era um cenário privilegiado para se falar do teatro no Brasil. Segundo Francisco de Assis de Sousa (2009), a cidade do Recife apresentava um bom protagonismo artístico e abertura a novas tendências, que culminaram na renovação estética do teatro brasileiro. Dessa forma, na década de 50, do século XX, o Recife renovou seu modo de fazer teatro, passando a representar a vida cotidiana e os problemas e realidades que a cidade e o Nordeste passavam.

O teatro de Ariano Suassuna apresenta traços dessa mudança que ocorria naquele momento, uma vez que foi publicado na mesma época. Verifica-se em suas peças a preocupação pela encenação que projetasse ao público uma dramaturgia que representasse a realidade brasileira. Seu projeto buscava construir uma identidade nacional ao Nordeste, capaz de fazer com que as histórias vividas ali fossem transmitidas por meio de textos que refletissem o espaço e o próprio nordestino. Segundo Afrânio Coutinho (2004, p. 34), “Ariano Suassuna é o único destes escritores, que poderíamos chamar de deliberadamente regionalistas, a transcender por completo o regional, como também é o único cuja obra já alcançou ampla repercussão em todo país.”. As peças se tornaram originais por unirem à temática nordestina tradições ibéricas e medievais. Segundo Ariano Suassuna, em *O Movimento Armorial*:

Nenhum de nós pretende ser ‘primitivo’ – o que procuramos é mergulhar nessa fonte inesgotável, para unir nosso trabalho aos anseios e ao espírito do nosso povo, fazendo o nosso sangue pulsar em consonância com o dele, reorganizando nosso pulso ao contacto com aquilo que tais artes e espetáculos têm de festa – entendida no sentido latino-americano de celebração e sagração dionisiaca do Mundo (Suassuna, 1974, p. 68).

Na dramaturgia desse escritor, há uma criação de sua realidade em que reinventa o tema, fazendo com que o indivíduo nordestino tenha sua história relatada e suas manifestações materializadas. Segundo o crítico Sábato Magaldi (1984), Ariano

Suassuna funde, em seus trabalhos, duas tendências que se desenvolvem quase sempre isoladas em outros autores, e consegue assim um enriquecimento de sua escrita, aliando o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, a linguagem comum ao estilo denso. Desse modo, esse escritor torna-se representante da nova dramaturgia, inovando as cenas teatrais e integrando personagens que representam a cultura popular nordestina e sua realidade.

O Riso: Concepções Teóricas

O conceito de riso, de acordo com Henri Bergson (1983), é um processo psicológico no qual o corpo e a mente se articulam de determinada maneira ao reagirem a estímulos ou situações variadas. O caráter cômico, segundo ele, apresenta-se enraizado em situações espontâneas e ordinárias de humor, em que se pode encontrar as formas de fabricação do riso nas situações espontâneas.

Em seu ensaio, Henri Bergson (1983) não define o que é o Risível, mas apresenta a forma como ele se apresenta e suas causas. O riso, muitas vezes, vem como resposta a uma ação/situação do dia a dia ou, como ele afirma:

Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se, sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social. Digamo-lo desde já: essa será a ideia diretriz de todas as nossas reflexões. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social (Bergson, 1983, p. 09).

Dessa forma, o riso está presente na sociedade para que o indivíduo que fizer uso dele encontre graça naquilo que foge aos padrões considerados normais. Com isso, rompe com a rigidez de uma situação e a flexibiliza. Ainda segundo Bergson (1983, p. 9), “quanto maior for a causa, maior será o efeito cômico. Rimos do desvio que se nos apresenta como simples fato.” O riso se projeta naquilo que é simples, cotidiano, banal. Rir-se de uma história inventada, de uma promessa que se faz, de um modo típico de se falar em alguma região. Temos, por exemplo, o uso de palavras da região nordestina, que ganham vida no texto, e as histórias mirabolantes do personagem Chicó. Outra concepção de riso de acordo com Henri Bergson:

Passemos à sociedade. Vivendo nela, vivendo por ela, não podemos deixar de tratá-la como um ser vivo. Risível será, pois, a imagem que nos surgirá à ideia de uma sociedade e que se disfarce e, por assim dizer de um carnaval. Ora, essa ideia se forma a partir do momento em que percebamos o inerte, o já feito, o confeccionado, enfim, na superfície da sociedade viva. É da rigidez ainda que se trata, e que não se coaduna com a flexibilidade interior da vida. O aspecto cerimonioso da vida social deverá, portanto, encerrar certa comicidade latente, a qual só espera uma ocasião para exibir-se plenamente. Poderíamos dizer que as cerimônias são para o corpo social o que a roupa é para o corpo individual: devem a sua seriedade a se identificarem para nós com o objeto sério a que as liga o uso, e perdem essa

austeridade no momento em que nossa imaginação as isola dele (Bergson, 1983, p. 25).

Assim, pode-se perceber que nos entremeios da sociedade há diversos disfarces, e estes causam riso através da arte. No teatro de Ariano Suassuna, há diversos personagens que se disfarçam de pessoas íntegras e que vivem relações extraconjugais, que abusam de uma autoridade que lhe é conferida, que não têm empatia, solidariedade, etc. Tais disfarces aparecem e desaparecem como em uma cerimônia: é preciso uma ocasião para que o indivíduo se mostre. Em outra citação de Henri Bergson, observa-se:

A comicidade é aquele aspecto da pessoa pelo qual ela parece uma coisa, esse aspecto dos acontecimentos humanos que imita, por sua rigidez de um tipo particularíssimo, o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim, o movimento sem a vida. Ex-prime, pois, uma imperfeição individual ou coletiva que exige imediata correção. O riso é essa própria correção. O riso é certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos. (Bergson, 1983, p.43).

Dessa forma, as atitudes demonstradas pelos personagens conduzem o público e o leitor a corrigir suas condutas, e isso causa o riso por ter certa proximidade social com aquilo que é representado, com o que ocorre na realidade. Bergson (1983, p. 65) diz que “O riso é verdadeiramente uma espécie de trote social, sempre um tanto humilhante para quem é objeto dele.”. O riso pode ser caracterizado, do ponto de vista social, como uma espécie de castigo ou reprimenda que a sociedade impõe a alguma coisa que a ameaça, que ri daquilo que é humano, sejam expressões, manias ou modos de ser e viver de acordo com as definições de Henri Bergson. É o traço humano que apresenta, chama a atenção do público, além disso, não é a mudança brusca de atitude que causa o riso, mas o que há de involuntário na mudança, o desajeitamento provocado por ela. Bergson ainda diz que o cômico nem sempre é sinal de defeito, mas sempre será desfavorável para quem é objeto dele.

O riso quase sempre era associado a aspectos negativos da vida social. Desse modo, assuntos importantes, tanto em relação às atitudes dos indivíduos quanto às suas personalidades, não poderiam ser cômicos, porque perderiam a credibilidade, conforme Mikhail Bakhtin:

A atitude do século XVII e seguintes em relação ao riso pode ser caracterizada da seguinte maneira: o riso não pode ser uma forma universal de concepção do mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos parciais e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito (Bakhtin, 2010, p. 57).

Dessa forma, tudo aquilo que era cômico era menosprezado e considerado sem importância, sempre ligado às pessoas “menores” da sociedade, aquelas que não possuíam cargos de prestígio.

Com o passar do tempo, o riso passa a ter uma significação diferente daquela que sempre teve, conforme afirma Bakhtin (2010, p. 61): “[...] o riso tem uma significação apenas positiva, regeneradora, criadora, o que a diferencia nitidamente das teorias e filosofias do riso posteriores, inclusive a de Bergson, que acentuam de preferência suas funções denegridoras.”. Assim, o riso passa a ser apresentado também na sua forma positiva, de elevar o ser que ri, faz rir, indo contrário às teorias anteriores.

Na literatura, conforme Georges Minois (2003), o riso é mais sutil, e o único caso lícito de riso é aquele em que se ri dos inimigos. Ele não é mais usado na comédia para amedrontar, mas para afugentar o medo. Dessa maneira, o humor surge quando o homem se dá conta de que é estranho perante si mesmo.

Partindo da concepção de riso dada por Mikhail Bakhtin (2010), tem-se que o riso é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo num todo, sobre a história, o homem. Ainda segundo esse estudioso, é um ponto de vista que é particular e universal sobre o mundo. O riso não é instrumento de embrutecimento do povo, nem tampouco impõe alguma restrição. Acontece de forma espontânea e ligeira no cotidiano comum.

Ariano Suassuna (2016, p. 109), citando Aristóteles, afirma que “O ridículo (risível) é apenas certo defeito (desordem, desarmonia), certa torpeza (ou feiura) anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem expressão de dor”. Dessa forma, pode-se dizer que Aristóteles entendia o risível como a desarmonia de pequenas proporções, as quais, se não tivessem nenhuma consequência dolorosa, seria, portanto, algo indolor.

Para Thomas Hobbes (2016, p. 146), o riso era definido como uma “convulsão física [...] produzida pela visão imprevista de nossa superioridade sobre outra pessoa qualquer”. Assim, para esse autor, o risível apresenta duas características: a da surpresa, que é a que faz o público rir, já que experimenta uma sensação nova; e a da superioridade, que o zombador tem diante da pessoa que é alvo do riso. De acordo com Ariano Suassuna (2016, p. 147), em *Iniciação à estética*, essa definição de Hobbes ainda é insuficiente para explicar o riso em sua totalidade. Ainda segundo o autor, Stendhal também faz sua consideração, não fugindo muito do que já foi dito por Hobbes: “segundo ele, nós rimos quando uma inferioridade aparente nossa em relação a uma pessoa aparece, de repente, como uma superioridade real”. Embora

aquele que zomba exerça um papel superior, inferiorizando ainda mais quem é zombado ou mesmo a surpresa que se revela, não explica o contexto do riso em sua totalidade, pois nem toda ação risível irá inferiorizar o sujeito. Isso também acontece em situações de surpresa, pois não são todas que serão agradáveis ou estranhas ao ponto de fazer rir.

De acordo com Ariano Suassuna (2016, p. 148), novamente em *Iniciação à estética*, para Kant, “[...] o risível tem dois momentos essenciais: a tensa expectativa com que aguardamos alguma coisa ou acontecimento, e a surpresa de que somos assaltados ao se revelar o contraste existente entre aquilo que esperamos e aquilo que aparece”. Essa definição se sustenta quando se volta à mesma crítica que Henri Bergson (1983) faz às teorias do contraste, uma vez que o resultado da expectativa pode ser tanto doloroso, quanto risível.

Sobre o risível, na primeira fase de seus estudos, Sigmund Freud (Apud Suassuna, 2016, p. 148), faz a reflexão de que “o risível é a revelação repentina do sexual sob o simbólico. Quer dizer: nós rimos quando, de repente, descobrimos, escondido debaixo de um símbolo de aparência inocente, um sentido sexual ou obsceno oculto”. A reflexão freudiana também não faz muito sentido, uma vez que nem todos os tipos de riso provêm da revelação sexual daquilo que é simbólico. Com isso, pode-se pensar que nem tudo que causa o riso tem cunho sexual.

Para Ariano Suassuna (2016, p. 151), a teoria mais válida na tentativa de esclarecer o que é risível é a de Bergson, que se baseou nas ideias de Schelling e Hegel sobre a liberdade e a necessidade. O homem, quando nasce, vê-se “diante da necessidade brutal, mecanizada e cega do mundo que o cerca: eis a face primordial da necessidade”. Mas segundo Hegel, citado por Ariano Suassuna (2016, p. 152), no mesmo livro, a necessidade tem também outra face, que é a parte mais baixa e inferior do próprio homem, que pode se estender à sociedade, a cuja convivência ele é obrigado. Então, o risível surgiria, “quando o homem, fazendo da necessidade indiferente uma espécie de sujeito, assumisse os modos mecanizados da natureza, tomada como objeto”. Dessa forma, os atos inventivos e livres ocupam a parte humana e o domínio de acontecimentos mecânicos, que são aqueles que já acontecem sem grandes interferências, até mesmo humanas, são produzidos pela natureza.

O Riso na Peça *Auto da Compadecida*

O *Auto da Compadecida*, assim como outros textos de Ariano Suassuna, teve como cenário o sertão nordestino. E a apresentação é realizada pelo personagem palhaço, conforme se lê a seguir:

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, p. 23)

Verifica-se que o narrador critica os desvios da Igreja Católica, o poder do clero na sociedade e a fé popular de um povo que comete pecados, mas que se arrepende, temendo o juízo divino, que pode levá-lo ao céu ou ao inferno. A denúncia social sobre os habitantes e as mazelas do povo sertanejo, em especial do sertão nordestino é revelada, bem como o poder dos privilegiados.

A linguagem e ações populares são completamente próximas aos seus expectadores quando, por exemplo, João Grilo, na hora do seu julgamento, pede clemência a santa:

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 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!

[...]

Valha-me Nossa Senhora,

Mãe de Deus de Nazaré (Suassuna, 1997, pp. 169-170).

O texto literário revela uma cena de riso, pois João Grilo faz um versinho para chamar sua Grande Advogada, Nossa Senhora. O tom humorado consiste no fato de João fazer sua oração da forma não convencional, que era sua canção de ninar, ao invés de um chamamento todo respeitoso, com uma linguagem formal. Entretanto, a música denota simplicidade nas palavras, com frases usadas não para construir um sentido fervoroso, mas para rimar, presente no cotidiano comum do personagem.

Henri Bergson (1983), diz que o riso deve corresponder a certas exigências da vida humana; na peça, selecionou-se um trecho típico do cotidiano comum:

JOÃO GRILO

Que é isso, Chicó? (*Passa o dedo na garganta.*) 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 se eu tive mesmo o cavalo, meu filho, o que é que eu vou fazer? Vou mentir, dizer que não tive?

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 mais 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 corremos atrás de uma garrota, das seis da manhã até as seis da tarde, sem parar nem um momento, eu a 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... (Suassuna, 1997, pp. 26-27).

O personagem, Chicó usa a imaginação para ilustrar suas andanças pelo sertão, trazendo à tona uma estória que, segundo ele, aconteceu de fato. O riso surge quando ele mistura ficção da sua imaginação com a realidade que ele vive naquele momento em que conta, transformando o que era sério, por se tratar de um relato, em cômico, como ter o cavalo e “você pariu ele”. Além disso, a explicação das estórias contadas por ele sempre termina com a frase “Não sei, só sei que foi assim”, reforçando a ideia de excesso de imaginação do personagem e de um relato inacabado.

O trecho que a mulher não teve uma criança, mas teve um cavalo, também, pode causar riso. A crítica se configura na informação de que a mulher deu à luz a um cavalo ao invés de uma criança, prossegue afirmando que os custos no trato do animal são menores e é coisa que se pode vender e ter lucro a qualquer momento, ao contrário da criança, que exige comida e uma vida justa em meio aos sofrimentos daquela terra árida. Dessa forma, o texto faz uma denúncia da diferença social daquele contexto de vida, que pouco se tinha para viver, e que a vida humana não tinha qualquer importância naquele lugar. No *Auto da Compadecida*, percebe-se que o aspecto cômico está relacionado a personagens que eram menosprezadas naquela sociedade, Chicó e João Grilo, cujo humor nas cenas ia contra o que os indivíduos de classe prestigiada seguiam. Outra característica desse escritor é trazer para a discussão personagens marginalizados, o olhar para esses implica o local e o nacional.

A peça, ainda, marca outro episódio com o diálogo de João Grilo e Chicó sobre a relação com os patrões:

JOÃO GRILO

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 eu 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 vingo.

CHICÓ

João, deixe de ser vingativo que você se desgraça. Qualquer dia você inda se mete numa embrulhada séria.

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, p. 39).

O texto evidencia que o empregado não tem estima humana pelos patrões e compara o tratamento recebido com o animal. O riso se faz presente no fato de um simples cachorro receber bife passado na manteiga e um empregado, que dá o melhor de si todos os dias trabalhando para terceiros, não ter nem a dignidade de comer bem. O teatro daquela época fazia bastante uso de passagens que levassem ao riso, mas que denunciassem as más condições em que os seres humanos viviam. A denúncia social está bem explícita no trecho, mostrando a falta de humanidade com os humanos e animais como burro, e cachorro serem considerado em melhores condições do que as pessoas.

Segundo Georges Minois (1946), a função da comédia é permitir que o público esqueça por um tempo suas inquietudes e espante seus temores, em um universo em que a ordem sempre acaba sendo restabelecida. Sendo assim, pode-se notar que, por mais que os feitos dos personagens de Ariano Suassuna conduzam o enredo para o lado oposto da ordem, eles são surpreendidos por fatores que acabam levando-os para a restauração dessa ordem.

O cômico é produzido pela inversão de valores. Segundo Henri Bergson (1983), algo se torna cômico quando apresenta alguma semelhança humana:

JOÃO GRILO

Estou aqui dizendo que, se é desse jeito, vai ser difícil cumprir o testamento do cachorro, na parte do dinheiro que ele deixou para o padre e para o sacristão.

SACRISTÃO

Que é isso, que é isso? Cachorro com testamento?

JOÃO GRILO

Esse era um cachorro inteligente. Antes de morrer, olhava para a torre da igreja toda vez que o sino batia. Nesses últimos tempos, já doente para morrer, botava uns olhos bem compridos para os lados daqui, latindo na maior tristeza. Até que meu patrão entendeu, com a minha patroa, é claro, que ele queria ser abençoado pelo padre e morrer como cristão. Mas nem assim ele sossegou. Foi preciso que o patrão promettesse que vinha

encomendar a bênção e que, no caso de ele morrer, teria um enterro em latim. Que em troca do enterro acrescentaria no testamento dele dez contos de réis para o padre e três para o sacristão.

SACRISTÃO, *enxugando uma lágrima*

Que animal inteligente! Que sentimento nobre! (*Calculista*) e o testamento? Onde está?

(...)

JOÃO GRILO

E um cachorro desse ser comido pelos urubus! É a maior das injustiças.

PADRE

Comido, ele? De jeito nenhum. Um cachorro desse não pode ser comido pelos urubus.

Todos aplaudem, batendo palmas ritmadas e discretas e o Padre agradece, fazendo medidas. Mas de repente lembra-se do Bispo.

PADRE, *aflito*

Mas que jeito pode-se dar nisso? Estou com tanto medo do bispo! E tenho medo de cometer um sacrilégio!

SACRISTÃO

Que é isso, que é isso? Não se trata de nenhum sacrilégio. Vamos enterrar uma pessoa altamente estimável, nobre e generosa, satisfazendo, ao mesmo tempo, duas outras pessoas altamente estimáveis (*Aqui o padeiro e a mulher fazem uma curvatura a que o sacristão responde com outra igual.*), nobres (*Novas curvaturas.*) e, sobretudo, generosas. (*Novas curvaturas.*) Não vejo mal nenhum nisso

(Suassuna, 1997, pp. 63-64-68).

O fragmento destaca a revelação do suposto testamento deixado pelo cachorro, em que se constava certa quantia destinada para o padre e para o sacristão. Observa-se outra denúncia social, que também leva o leitor ao riso, dessa vez com o Padre, representante da Igreja Católica, que aceita realizar o enterro de um animal em latim sem muito hesitar, uma vez que ele receberia pela prática, que era proibida pela Igreja Católica, interessado no dinheiro que receberia por realizar tal ato, sem temer a consequência de sua ação. E, ainda, a crítica se faz em relação ao desapego às coisas mundanas e ao dinheiro e quando há a humanização de um animal. No Brasil, e no Nordeste, na seca, é comum ver fotos e manchetes de animais mortos e comidos pelos urubus, mas o enterro do animal proporciona outra configuração aos animais de privilégio social e simbólico.

O prestígio social se faz também com o major Antônio Moraes, de acordo com o que se verifica na peça:

PADRE

Como é que você veio me dizer que o cachorro de Antônio de Moraes estava doente, fazendo-me chamar a mulher dele de cachorra?

JOÃO GRILO

Ah, e a safadeza é essa? Isso é nada, Padre João! Muito pior é enterrar o cachorro em latim, como se ele fosse cristão, e nem por isso eu vou chamá-lo de safado.

PADRE, *enorme grito*

Ai!

BISPO

Que é isso?

PADRE

Uma dor que me deu de repente. Ai!

JOÃO GRILO

Coitado, não tem que ver o grito que minha patroa dava enquanto se fazia o enterro do cachorro (Suassuna, 1997, p. 68).

Nota-se certo tom risível quando o personagem faz com que o animal seja confundido com a filha de Antônio Morais, o que aumentou o conflito, pois se trata de major, homem de posses e de grande importância naquela sociedade. Assim, o Padre realizou o enterro coagido pela representação do major. Dessa maneira, há uma cumplicidade de favores entre o padre e o major, porque o privilégio alcança aqueles que possuem posses e poder.

Além disso, o *Auto da Compadecida* denuncia a acepção de pessoas realizada pelo representante da Igreja:

JOÃO GRILO

Ladrão é você, presidente da irmandade. Três dias passei em cima de uma cama, tremendo de febre. Mandava pedir socorro a ela e a você e nada. Até o padre que mandei pedir para me confessar não mandaram. E isso depois de passar seis anos trabalhando naquela desgraça! (Suassuna, 1997, p. 103).

O personagem João Grilo tem voz que é agressiva e faz um importante papel de denúncia, mais uma vez nota-se a omissão dos patrões, que não se solidarizam com o empregado. Também o padre não vai até o doente para receber sua confissão, posto que este não tinha o que oferecer à igreja e ajudá-la a manter suas despesas. O riso, nesse caso, provoca a indignação de ver que o pobre trabalhador tem menos privilégios que um animal. A voz de João Grilo é a voz dos que sofrem, dos que são marginalizados e excluídos pela sociedade que só visa ao acúmulo de riquezas. Outro episódio que gera riso é o momento em que Severino de Aracaju chega em Taperoá:

MULHER, *sedutora*

Então venha trabalhar comigo na padaria. Garanto que não se arrependeria.

SEVERINO, *severo*

Mostre a mão esquerda.

MULHER, *cariciosa*

Pois não, com muito gosto.

SEVERINO

É uma aliança?

MULHER

É, sou casada com essa desgraça aí, mas estou tão arrependida! Só gosto de homens valentes e esse é uma vergonha.

SEVERINO

Vergonha é uma mulher casada na igreja se oferecer desse jeito. Aliás já tinha ouvido falar que a senhora enganava seu marido com todo mundo.

PADEIRO

O quê? É possível?

JOÃO GRILO

Está aí Chicó que o diga (Suassuna, 1997, p. 111).

Verifica-se o cangaceiro representado como íntegro, que se recusa a trair um homem casado, e a mulher como sedutora. Outra vez, João Grilo fala do relacionamento desta com Chicó, – o empregado da família. A mulher, acusada pelos

homens e pelo marido, torna-se vítima neste momento, assim há o desmascaramento do casamento por aparências, tema bastante recorrente na literatura brasileira, inaceitável principalmente na sociedade tradicional nordestina.

Em outro trecho da peça, o bispo, ao ver a igreja sendo invadida por Severino, teve medo do que pudesse lhe acontecer e logo mostrou o anel, demonstrando sua autoridade naquele lugar.

SEVERINO

Um momento, ninguém corra. O primeiro que tentar fugir, morre. O que é isso que está deitado, é algum cônego?

BISPO, *abrindo os olhos, cioso do posto*

Bispo.

SEVERINO

Ótimo. Nunca tinha matado um bispo, o senhor vai ser o primeiro (Suassuna, 1997, p. 107).

A peça mostra a fragilidade do bispo com a tentativa de fuga, a figura do líder religioso que teme a morte pelo chefe do cangaço. O personagem demonstrou sua fraqueza e orgulho humano, ciente de que, mesmo estando em apuros, era alguém que tinha certa importância naquele meio. Dessa forma, o que leva ao cômico é o fato de o bispo ter se deitado, fingindo um desmaio para não ser morto e a falta de imposição, diálogo ou argumentação diante do cangaceiro.

O *Auto da Compadecida* pode ser comparado à peça de Gil Vicente, *Auto da Barca do Inferno*, mas a mudança ocorre no julgamento, em que a sentença final sucede após a análise de todo o contexto de vida e testemunho de obediência aos preceitos religiosos que a pessoa teve ao longo de sua vida terrena, conforme o fragmento:

MANUEL

Acuse Severino e o cabra dele.

ENCOURADO

E precisa? São dois cangaceiros conhecidos. Mataram mais de trinta.

MANUEL

É verdade?

SEVERINO

É. Matei, não vou negar.

ENCOURADO

Acho que basta. Inferno nele.

MANUEL

Espere, isso também não é assim de repente não! Davi fez coisa muito pior, traíndo o amigo com a mulher e mandando ainda por cima o pobre morrer na guerra e, no entanto, era meu avô e grande amigo meu, um santo de quem você não tem coragem nem de pronunciar o nome (Suassuna, 1997, pp. 158-159).

Dessa forma, o riso era um fenômeno social e humano, que ocorria em circunstâncias em que a sociedade se via ameaçada, principalmente àqueles que

estavam em cargos de prestígio na época, como representantes da Igreja Católica e da Aristocracia.

Partindo da concepção de que o riso castiga os costumes, como por exemplo, a punição que o escritor português Gil Vicente concede para os personagens no *Auto da Barca do Inferno* (1517) vem de acordo com os critérios religiosos da época, sendo o Anjo o encarregado de dar a sentença ao indivíduo: céu ou inferno. No entanto, Ariano Suassuna cria um texto mais apurado, com cenas que causam o riso, e não somente condena ou absolve as personagens. A figura da Compadecida, personagem que representa a Mãe de Jesus na peça, intercede pelo acusado e o livra da condenação: “Intercedo por esses pobres que não têm ninguém por eles, meu filho. Não os condene.” (Suassuna, 1997, p. 174).

O personagem Encourado, representando o diabo, figura da religião cristã, acusava o personagem João Grilo; a Compadecida alegava os motivos pelos quais viveram daquele modo. E, Manuel, dava a absolvição, o perdão vinha através desse personagem que representa Jesus. Os personagens mortos, se condenados, seguiam para o purgatório para a reparação dos pecados que cometeram na terra ou tinham uma nova oportunidade de viver, obedecendo aos preceitos religiosos e fugindo da vida que viveram no passado. O modelo da peça de julgamento é segundo os preceitos da religião católica.

É possível verificar que, em *O auto da Compadecida*, nas ações de cada personagem em seu cotidiano, verifica-se o riso, que Henri Bergson afirma: “O cômico é, pois, casual; permanece, por assim dizer, na superfície da pessoa.” (apud Suassuna, 1983, p. 10). Isso pode ser encontrado em conformidade com o que o Palhaço diz no final do segundo ato da peça:

Palhaço – Que bem precisada anda disso. Saia vá rezar lá fora. Muito bem, com toda essa gente morta, o espetáculo continua e terão oportunidade de assistir seu julgamento. Espero que todos os presentes aproveitem os ensinamentos desta peça e reformem suas vidas, se bem que eu tenha certeza de que todos os que estão aqui são verdadeiros santos, praticantes da virtude, do amor a Deus e ao próximo, sem maldade, sem mesquinhez, incapazes de julgar e de falar mal dos outros, generosos, sem avareza, ótimos patrões, excelentes empregados, sóbrios, castos e pacientes. E basta, se bem que seja pouco. Música (Suassuna, 1997, p. 137).

A voz do Palhaço está em voga no julgamento, em forma de diálogo com o expectador, propondo uma breve reflexão ao contextualizar os erros dos personagens que serão julgados. Pode-se perceber o aspecto moral do ponto de vista cristão, na voz de denúncia do personagem ao dizer o que é caridade, solidariedade e amor ao próximo, esses preceitos tão pregados pela sociedade nordestina e brasileira, porque, naquela época, grande parte era católica ou se dizia praticamente dessa religião.

O cômico

O riso cômico é a inversão de dimensões rígidas, que são adaptadas de uma série de vivências e comportamentos e trazidas na situação que causa ajuste ou desajuste no momento atual. Ariano Suassuna (2016), em seu texto ensaísta afirma que as situações cômicas mais importantes são a repetição, a inversão e a interferência, conforme o texto que se segue:

Na repetição, um acontecimento - ou uma série de acontecimentos - aparece, desaparece e reaparece, num ritmo mais ou menos regular, dando a ideia de uma espécie de “teimosia mecanizada”, de algo que, repelido, teima mecanicamente em voltar. Diz Bergson: “Numa repetição cômica de palavras, existem geralmente dois termos em presença um do outro, um sentimento comprimido que reage como uma mola e uma ideia que se diverte em comprimir de novo o sentimento.” (Ob. cit., p. 56.) Se, numa dada situação, um acontecimento, empurrado como uma mola, se volta contra o agente que o empurrou - o feitiço virando-se por cima do feiticeiro - temos a inversão. Ou, de acordo com Bergson: “Pode-se obter uma cena cômica fazendo com que a situação se volte e que os papéis sejam mutuamente trocados.” (Ob. cit. p. 72.) (Suassuna, 2016, pp. 163-164).

Em o *Auto da Compadecida*, pode-se pensar na questão da repetição quando Chicó, em diversas histórias narradas por ele, usa o jargão: “não sei, só sei que foi assim”, o que representa essa espécie de teimosia mecânica, pois, ao ser questionado de algum fato, o personagem não apresenta outra justificativa a não ser essa.

Na peça também é possível destacar momentos de inversão, em que a mentira de João Grilo acaba virando contra si mesmo:

PADEIRO

Ah, você está aí? (*Pega João pela camisa.*) O gato não descome dinheiro coisa nenhuma, descome o que todo gato descome. Mas você me paga!

JOÃO GRILLO

Que é isso? Que é isso? O senhor não tem vergonha de dizer essas coisas diante do bispo? Descome, não descome! Que conversa mais imoral! Que chamego é esse?

PADEIRO, *furioso*

Imoral é você, vendendo aquele gato!

JOÃO GRILLO

E eu tenho culpa de sua mulher só gostar de bicho? (Suassuna, 1997, p. 102).

A inversão nessa cena está aliada ao cômico quando João Grilo tenta sair da punição da culpa de vender o gato que descomia dinheiro, colocando a culpa na mulher que, sendo fraca, comprou o animal. O ato de o animal defecar dinheiro é a crítica à facilidade de enriquecer, de ser passado para trás por causa disso, à ociosidade e ao fato de haver essa facilidade de se ter dinheiro de maneira fácil, sem trabalho árduo. Esse episódio remete ao cordel regionalista “*O cavalo que defecava dinheiro*”, escrito por Leandro Gomes de Barros que foi uma inspiração para Ariano Suassuna e

até mesmo ao conto da literatura infantil, “*A galinha de ovos de ouro*”, escrito por Ruth Rocha e Cláudio Francisco Martins Teixeira.

Outro momento que causa o riso cômico é quando João Grilo estava prestes a ser morto pelo Rei do Cangaço:

JOÃO GRILO
Um momento. Antes de morrer, quero lhe fazer um grande favor.
SEVERINO
Qual é?
JOÃO GRILO
Dar-lhe esta 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.
SEVERINO
Que conversa é essa? Já ouvi falar de chocalho bento que cura mordida de cobra, mas de gaita que cura ferimento de rifle, é a primeira vez.
JOÃO GRILO
Mas cura. Essa gaita foi benzida por Padre Cícero, pouco antes de morrer.
[...]
JOÃO GRILO
Homem, atire 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.
JOÃO GRILO, impedindo-o
Não, deixe para tocar depois! Deixe pobre de Severino conversar mais um pedaço com Padre Cícero! Essas ocasiões são poucas, é preciso aproveitar.
CANGACEIRO
Não, já deu tempo de ele ver o padre. *(Toca na gaita e nada.)* Capitão! *(Empurra Severino com o pé.)* Está morto!
JOÃO GRILO
Toque na gaita!
CANGACEIRO, depois de tocar
Capitão! Ah, Grilo amaldiçoado, você matou o capitão (Suassuna, 1997, pp. 121-122, 128).

O texto teatral evidencia a facilidade com que o rei do Cangaço é enganado, a crítica ao Padre Cícero como figura religiosa temida pelos nordestinos. Está presente a falta de racionalidade do personagem por acreditar que morrer e viver está no poder de um mortal, em contradição ao personagem que é temido matador e que não tem piedade em suas atitudes. Mas, o capitão vinga a morte do amigo e atira em João Grilo, conforme o texto a seguir:

CHICÓ
Ai, minha Nossa Senhora, será que você vai morrer, João?
JOÃO GRILO

Acho que vou, Chicó, estou ficando com a vista escura. Ai, meu Deus, pobre de João Grilo vai morrer!

JOÃO GRILO

Deixe de latomia, Chicó, parece que nunca viu um homem morrer! Nisso tudo eu só lamento é perder o testamento do cachorro.

Morre (Suassuna, 1997, p. 133).

A peça quebra a expectativa do leitor, que se depara com a morte do cangaceiro, mas, também de João Grilo. A astúcia esteve sempre presente na trajetória do personagem, que contava com ela para sobreviver naquele contexto. O nome João, existem vários Joãos, e Grilo, aquele que canta e incomoda. A voz do personagem é bastante voraz e fala com muito destaque na peça, que ainda induz ao riso cômico a figura de Jesus:

JOÃO GRILO

Mas, espere, o senhor é que é Jesus?

MANUEL

Sou.

JOÃO GRILO

Aquele Jesus a quem chamavam Cristo?

JESUS

A quem chamavam, não, que era o Cristo. Sou, por quê?

JOÃO GRILO

Porque... não é lhe faltando com o respeito não, mas eu pensava que o senhor era muito menos queimado (Suassuna, 1997, pp. 147-148).

O leitor é surpreendido com o personagem Jesus negro, o que causou estranheza nos personagens, haja vista que a maioria das imagens e pinturas em representação a Ele é branca, de acordo com modelos europeus. O preconceito arraigado nos personagens só é exposto por João Grilo. Ainda com esse personagem, a situação do riso cômico é após sua ressuscitação:

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

Ai meu Deus, ai minha Nossa Senhora!

CHICÓ

Ai meu Deus, ai minha Nossa Senhora!

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 GRILLO

Ah promessa desgraçada, ah promessa sem jeito, Chicó!

CHICÓ

Agora é tarde para me dizer isso (Suassuna, 1997, pp. 196-198).

O elemento causador do riso cômico é o dinheiro, uma vez que a promessa a Nossa Senhora é uma atitude e crença de que não se podem fazer promessas e não as pagar, ao mesmo tempo, é a verdadeira amizade dos dois, que prometeu dar o dinheiro a santa. O personagem cumpre a devoção e é fiel à santa, mesmo se para isso tivesse que abrir mão do dinheiro. De certa forma, esse trecho, também, compactua com as mesmas convicções religiosas do catolicismo, praticada pelos nordestinos. Essa realidade brasileira está tão arraigada que essa peça revela a seriedade religiosa e a convicção em seus ritos por meio da atitude particular de João Grilo e Chicó ao cumprirem a promessa e ficarem sem nenhum dinheiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização desta pesquisa proporcionou conhecer a trajetória de Ariano Suassuna, por meio de seu reconhecimento no âmbito literário, assim como pesquisador que, nas entrevistas e escrita ensaística, aborda o tema cômico em seu texto teatral. O objetivo deste estudo foi analisar o riso na peça *Auto da Compadecida*, do escritor Ariano Suassuna e visou identificar as diversas ações cotidianas retratadas no texto, que levam o leitor ao riso, seja ele de forma moralizante, seja de forma a castigar os costumes, partindo do pressuposto de que o riso é propriamente humano e que tem uma função social.

A escrita permitiu conhecer que a peça teatral para ser encenada difere da sua sobrevivência como texto literário, que perpetua com concepção estética e temática. As concepções teóricas sobre o riso, de alguns autores que abordam essa temática, proporcionaram instigar um estudo inicial com tais teorias para realizar uma relação entre teoria e texto.

A análise da peça *Auto da Compadecida*, por meio de ações dos personagens que denotaram que o riso está relacionado às ações humanas. Nessa peça, o riso surge nas ações cotidianas dos personagens, bem como nas denúncias sociais apresentadas na trama. O personagem João Grilo é o personagem central, engana a todos, mas, através do caráter risível do texto literário, denuncia as más condutas dos personagens e faz reflexões dos papéis deles na sociedade.

Com base neste estudo, é possível perceber que o riso ajuda o indivíduo a fugir da rigidez da vida, encontrando graça naquilo que foge aos padrões sérios de uma sociedade. Os leitores, por meio das ações dos personagens, são levados a uma reflexão da própria vida e a conhecer, por meio da arte, condutas ficcionais, mas que podem coincidentemente ser analisadas no contexto atual, já que o autor usou situações típicas do cotidiano para compor a peça.

Além disso, essas representações, tanto privadas quanto públicas, do local da peça, com a inversão dos papéis e contrastes, mostram a personalidade em tratar e representar instituições. E, ainda representa o cangaceiro como figura que diverge da lei pessoal realizada por quem faz justiça à divisão de bens a sua maneira, porque o sistema social e político e até religioso não olha nem se solidariza com a sociedade menos favorecida e mais precária.

Acredita-se que esta pesquisa seja relevante para a fortuna crítica do autor e para a peça *Auto da Compadecida*, seja para consulta ou para estímulo de leitores de literatura que apaixonem pela escrita ficcional e que trilhe muitos caminhos desconhecidos ampliando o repertório, ou tornando pesquisador de literatura. Para que a arte sobreviva, e o escritor Arino Suassuna tenha sempre admiradores que sejam instigados a analisar e realizar pesquisas críticas de sua obra.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio. O teatro e a ideologia da nacionalidade. In: Aguiar, Flávio. **A comédia nacional no teatro de José de Alencar**. São Paulo: Ática, 1984.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Tradução: Maria Afriana Camargo Capello. São Paulo: Edipro, 2018.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Vol. VI, 7ed. São Paulo: Global, 2004.

HOBBS, Thomas. **Leviatã**: ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil. Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1984.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: Edusp, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro jesuítico**. Capítulo em FARIA, João Roberto (Org.). **História do teatro brasileiro – Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2012.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 1997.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial**. Recife, PE: EDUFPE, 1974.

SUASSUNA, Ariano. **Uma mulher vestida de sol**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

VICENTE, Gil. Auto da barca do inferno. *In*: SPINA, Segismundo. **Obras-primas do teatro vicentino**. São Paulo: Difel: Edusp, 1970.