



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE HUMANIDADES  
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA

**O RISO QUE MOLDA O DIZER: ESTÉTICA CÔMICA RABELAISIANA  
NAS OBRAS DE ARIANO SUASSUNA**

HIANNY RENALLY NASCIMENTO SILVA

CAMPINA GRANDE

12/2019.

# **O RISO QUE MOLDA O DIZER: ESTÉTICA CÔMICA RABELAISIANA NAS OBRAS DE ARIANO SUASSUNA**

HIANNNY RENALLY NASCIMENTO SILVA

Monografia apresentada ao curso de  
Licenciatura em História, do Centro de  
Humanidades da Universidade Federal de  
Campina Grande, como requisito parcial para  
obtenção do título de Licenciado em História.

Orientador (a): Prof. Dr<sup>a</sup>. Marinalva Vilar de Lima.

Campina Grande

2019



Biblioteca Setorial do CDSA. Maio de 2025.

Sumé - PB

HIANY RENALLY NASCIMENTO SILVA

**O RISO QUE MOLDA O DIZER: ESTÉTICA CÔMICA RABELAISIANA  
NAS OBRAS DE ARIANO SUASSUNA**

Monografia Avaliada em \_\_/\_\_/\_\_ com o conceito \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador (a):

Prof. Dr.<sup>a</sup> Marinalva Vilar de Lima.

---

Examinador (a):

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Michelly Pereira de Sousa Cordão

---

Examinador (a):

Me. Robson Victor da Silva Araújo



## AGRADECIMENTOS

O percurso durante a graduação é, por vezes, extremamente doloroso, se vive em uma constante montanha russa, subimos e despencamos, e em ambos ficamos frenéticos, sem ar, ansiosos pelo que está por vir. Mas há um momento em que faz tudo valer a pena, e não a conclusão desta etapa, mas instantes em que mesmo despencando nos sentimos leves.

A leveza é fruto da relação com as pessoas que nos rodeia, que tiram os pesos, nos fazendo abrir os olhos para contemplar o passeio. Estas pessoas representam memórias, emoções que foram deixando vestígios e tornaram-se alicerces, em minha jornada. A estes, só me resta agradecer, por ter marcado meus dias, os fazendo se tornarem mais suaves, mesmo em momentos turbulentos. Agradeço, então:

A minha família pelo acolhimento e suporte durante minha jornada, que por vezes, mesmo sem compreender minhas escolhas sempre estiveram presentes.

A meus amigos, que partilharam a meu lado esta viagem, desesperos e alegrias, me impulsionando a fazer coisas, que acreditei não ser capaz de fazer. Agradeço especialmente a Amanda e Raniel, pela paciência e cumplicidade, encaramos juntos muitas aventuras e dificuldades.

A quem foi meu maior confidente e porto seguro, Rodrigo, que atendia meus chamados de socorro, não importando a hora, agradeço por sua fé incondicional em minhas potencialidades, por sua serenidade e afeto ao me amparar.

A minha orientadora, Marinalva Vilar de Lima, que me serviu de inspiração, me guiando e ajudando a construir a pessoa que sou hoje, serei eternamente grata pelas experiências compartilhadas, que vão muito além do campo acadêmico.

*Na verdade, toda vida dos mortais não é senão uma comédia,  
na qual cada um anda com sua máscara e desempenha seu papel,  
até que o corego os tira de cena.  
(Erasmus de Roterdã, Elogio da Loucura)*

## RESUMO

A proposta deste trabalho é analisar como a comicidade, na produção de Ariano Suassuna possui um lugar privilegiado. Por meio do cômico podemos observar os mecanismos desenvolvidos para alcançar sua reformulação artística, na caracterização do sertão encantado, para compor uma identidade do Brasil. A metodologia utilizada por Suassuna se faz presente em estruturas e metodologias de traços medievais, estabelecendo diálogos com obras do autor francês François Rabelais. O desenvolvimento da pesquisa contará com análises das obras de Ariano Suassuna, "Farsa da Boa Preguiça" e "Auto da Compadecida", estabelecendo um diálogo com François Rabelais em "Gargantua". Movimento que é realizado a partir de uma compreensão que as toma enquanto obras que estão temporal e espacialmente distantes e, por isso mesmo, dizem respeito a distintos contextos históricos. Portanto, compreendendo que os exercícios de apropriação se dão a partir de escolhas realizadas por quem os praticam, conscientemente ou não, nosso enfoque se coloca em observar como Suassuna faz usos da carnavalização comportamental, em meio a um realismo grotesco de inversão ao trágico e rebaixamento corporal e material, presentes em Rabelais. Dito isto, observamos distanciamentos, aproximações e reformulações, no que diz respeito ao riso e a sátira ao cotidiano. Pesquisa que é desenvolvida pelo viés da história cultural, trabalhando com alguns dos conceitos propostos por Certeau e Chartier, a exemplo de apropriação e representação.

**Palavras-Chave:** Poética Suassuniana, Risível, Apropriação, Rabelais.

## SUMÁRIO

|                                  |       |
|----------------------------------|-------|
| INTRODUÇÃO.....                  | p.07  |
| I CAPÍTULO.....                  | p.13  |
| II CAPÍTULO.....                 | p. 31 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS.....        | p.49  |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ..... | p.52  |

## INTRODUÇÃO

---

A comicidade é colocada no âmbito contemporâneo como sendo quase que onipresente nos meios de comunicação, o cotidiano é coberto de publicidades, jornais, programas televisivos e *posts* na internet, na qual o rir é entendido, muitas das vezes, como uma atividade fisiológica, desprovida de significações.

O cômico, idealizado por quem o professa, legitima um discurso, só possível de ser atingido por intermédio da propriedade do riso de apresentar uma noção, para além das fronteiras da razão. Nossa reflexão sobre e com o riso, busca observar a função que desempenha nas obras analisadas de Ariano Suassuna, uma vez que ele ordena suas tramas, fazendo usos de uma estética cômica, que se apresenta para além do fazer rir, uma vez que vincula sua execução a composição de um *locus* identitário para o sertanejo e para o Nordeste.

Embora já existam inúmeros trabalhos dedicados a refletir sobre a produção de Ariano Suassuna, são muito incipientes os que tratam da vertente cômica, que aqui nos dedicamos a analisar. Nas pesquisas, que acessamos a comicidade é pouco historicizada, pois as indagações a respeito do riso, quando observada no campo literário, se restringem à análises dos métodos de escrita, não buscando observar qual impacto que o cômico pode acarretar no mundo social, e seu percurso histórico.

Suassuna recupera as tradições da mundividência do sertão nordestino, por meio dos folhetos e compõe sua poética. Indo de acordo com Hartog (2011) repensar uma tradição, promove legitimidade e poder para se fincar sobre os sujeitos novos pontos de referência. Com a tradição Suassuna compõe um quadro interpretativo particular de pensar o nordeste, em seu espírito tradicional, contudo, assim como revela Araújo (2012) constrói este regional desligado do pitoresco, uma vez que o conecta a partir da arte, com o universal, que por sua vez é visualizado a partir das incursões propostas por intermédio do cômico.

A pesquisa foi desenvolvida a partir das produções de Suassuna “Auto da compadecida”, e “Farsa da boa preguiça”, em que observamos os movimentos de

apropriação, da comicidade propostos por François Rabelais, em sua obra *Gargantua* (1534). Atividade realizada por meio do entendimento de que tanto as obras, quanto os autores estão temporal e espacialmente afastados, e por este motivo se relacionam a distintos contextos históricos.

Não se trata de um exercício analítico que envolve a busca pela originalidade da perspectiva cômica, utilizada por Suassuna, mas sim, a partir desta buscar perceber as possibilidades que este uso pode proporcionar ao autor, procurando focar nas motivações do autor, com seu projeto com o Movimento Armorial, na composição identitária do Brasil.

Ariano Suassuna, dramaturgo nascido em João Pessoa no ano de 1927, teve sua existência marcada por dois aspectos fundamentais, um é seu vínculo com sua terra de origem, e o outro é sua ligação com a arte. A memória da morte de seu pai, João Suassuna, em 1930 no Rio de Janeiro, deixou vestígios na sua percepção das relações sociais entre litoral e sertão; enquanto artista expressa esta visão, se colocando a favor da nação brasileira presente no sertão.

Defendendo a singularidade brasileira, tendo como referencial o Nordeste, Suassuna propõe um novo traço a este espaço. O drama, a tragédia não vem a ser o traço definidor deste ambiente, mas sua glória e força em resistir, uma vez ligado a arte desde muito jovem, faz desta seu veículo de elevação e defesa do seu *locus* de origem. Movimento este desempenhado pelo autor por meio de uma compreensão dual do Brasil, em que o litoral se vincula a uma onda modernista, que viria a invadir e falsificar o sertão, que possui a mais verdadeira e profunda representação da tradição e do eu brasileiro.

*Auto da Compadecida* (2016) é uma das obras mais famosas do autor, idealizada no formato de espetáculo teatral, chegando a ganhar adaptações para a televisão, com sua minissérie em 1999, que posteriormente foi moldada no formato de filme, nos anos 2000. Nosso trabalho vai se restringir no estudo da obra no formato de livro, no qual nele vemos o desenvolvimento da narrativa em volta das aventuras terrenas e celeste do personagem João Grilo, que toma sobre

as vestes do anti-herói “sabido”, um verdadeiro *trickster*<sup>1</sup>, que busca meios de sobreviver às desigualdades do sertão Nordeste caracterizado por Suassuna.

Na obra *Farsa da Boa Preguiça* (2013), Suassuna vem organizar sua narrativa a partir da caracterização do ócio criador do poeta, que gira em volta do personagem Simão. É organizada em três atos, em que se observa uma sobreposição do terreno, divino e do mundo inferior, marcados pela sátira, em que o autor revela percepções sobre o trabalho capitalista, em contraste a preguiça que produz.

A partir de uma leitura das práticas de leitura foi que desenvolvemos nosso trabalho, historicizando os sentidos que estão inscritos nas obras de Ariano Suassuna. Sendo assim, a trajetória de nossa pesquisa vai ser ordenada a partir da reflexão de como é apresentado em Suassuna um processo de recepção e apropriação de Rabelais, bem como buscamos observar quais as representações que resultam deste processo de re(criação).

François Rabelais foi um franciscano, francês, que viveu no final do século XVI e mesmo vinculado à ordem nutria uma forte relação com o helenismo. A posição de Rabelais era questionada pelos franciscanos, que eram avessos ao desenvolvimento da cultura intelectual, no fim da Idade Média, em prol de uma vida ligada estritamente ao cristianismo. Estas perseguições, provavelmente, serviram de motivo para que ele se afastasse da ordem e ingressasse na Faculdade de Medicina<sup>2</sup>.

No momento em que Rabelais se aproxima da medicina, também passa a se dedicar à escrita, criando as obras das aventuras dos gigantes Gargântua e Pantagrue. Seu trabalho carrega evidências dos movimentos históricos, experienciados pelo autor, principalmente a relação conflituosa entre um universo que era hegemonicamente marcado pelo catolicismo, mas que se

---

<sup>1</sup> Termologia derivada do inglês *trick*, que em português significa trapaça, truque, palavra que faz relação com atitudes comportamentais que desviam das normas de conduta, em que se utiliza da inteligência, astúcia, para quebrar regras e conseguir atingir seus objetivos.

<sup>2</sup> Informações contidas no livro: RABELAIS, François. *O terceiro livro dos fatos e ditos históricos do bom Pantagrue*; tradução, introdução notas e comentários Élide Valarini Oliver. - Cotia, Sp: Ateliê Editorial; Campinas, sp: Editora da Unicamp, 2006.



mostrava em decadência, em virtude do alargamento das formas de perceber o mundo, provenientes do desenvolvimento científico.

Na obra, *Gargântua*, Rabelais vai narrar à vida e as aventuras do gigante Gargantua, desde seu nascimento, no qual acompanhamos o desenvolvimento do personagem em meio a uma carnavalização que atinge tudo a sua volta. Por meio da gargalhada ensurdecadora que se constata o contraste, e revela a mudança de atmosfera entre o humanismo do renascimento, com o ascetismo presente na camada elitizada do medievo.

O cômico proposto por Rabelais vai fazer uma síntese, assim como afirma Minois (1945), entre o cômico presente na esfera popular medieval, que tem como base uma dimensão corporal, e o cômico humanista, que possui um eixo intelectual. Com isto, observa-se que o riso proposto por Rabelais vem dialogar não só entre uma ambivalência carnavalesca, típica do cômico dito enquanto popular do medievo, como afirma Bakhtin (1987), mas também entre a ambiguidade da zombaria moderna. Rabelais propõe um mundo marcado pelo otimismo, e pela liberdade humana, de seguir seus impulsos e desejos.

O trabalho é desenvolvido em dois capítulos. O primeiro é intitulado: “Além dos Limites da Seriedade: O narrar por intermédio do cômico” e o segundo tem como título: “O Natural e Sobrenatural Carnavalizados: Universo Cômico Rabelaisiano nas Obras de Ariano Suassuna”.

No primeiro capítulo refletiremos sobre o riso, observando suas interpretações no decorrer da história, e como por meio do cômico podemos analisar a poética de Ariano Suassuna.

O segundo capítulo, dedicamos a analisar os movimentos de apropriação do cômico rabelaisiano, em que a comicidade vem assim propor um novo sistema interpretativo para o sertão nordestino, neste temos uma consagração e elevação do espaço, no trânsito entre o sagrado e o profano. O capítulo foi dividido em duas partes, no qual fazemos dialogo observando as aproximações e distanciamentos entre as obras dos autores. Mesmo tendo como objeto central a

*Farsa da Boa Preguiça* e *Auto da Compadecida* de Ariano, e *Gargântua* de Rabelais, no decorrer do capítulo chamamos outras produções dos autores para evidenciar e esclarecer melhor a problemática analisada.

**CAPÍTULO I**  
**ALÉM DOS LIMITES DA SERIEDADE: O NARRAR POR**  
**INTREMÉDIO DO CÔMICO**

---

Para que possamos enveredar pelos caminhos que conduzem ao desfecho desta pesquisa, se faz necessário, antes de tudo, buscar refletir sobre o fio que irá nos servir de guia, o risível. Objeto camaleônico, o riso, enquanto prática social carrega os signos dos períodos em que é expresso. Rir é trazer a tona significados que se estabelecem sobre e para o ambiente histórico. Signos que são estruturados em formas interpretativas, caracterizando aquilo que é vivenciado. Pensar o riso e a comicidade é se deparar com uma polifonia de vozes, que buscaram, desde a Antiguidade, dar significado aos mesmos.

É recorrente nas reflexões sobre o riso a frase idealizada por Aristóteles, que o Homem é o único animal que rir, então, muitas observações, no que diz respeito ao riso, partem de ponderações introspectivas, tanto no que diz respeito à forma com que o indivíduo se enxerga, quanto à forma como entende suas práticas cotidianas, que carregam elementos risíveis.

Fazendo uma passagem pela Antiguidade observamos, com os filósofos gregos, a partir das interpretações de Verena Alberti<sup>3</sup> e George Minois<sup>4</sup>, que, sumariamente, os estudos do riso podem ser vinculados a quatro caminhos: a uma análise envolta do espírito da comicidade que estrutura a comédia; nas reflexões vinculadas a filosofia, nos seus usos com a retórica, e a outra face das interpretações sobre a temática, que são carregadas pela ironia sarcástica.

No que diz respeito ao envolvimento do cômico no riso provocado pelo gênero comédia, temos grandes contribuições de Aristóteles, na Poética. Nesta o tratamento despreza a temática cômica e a coloca em relação a outras expressões artísticas, vinculadas à representação de ações humanas, como a tragédia e a epopeia. Neste sentido, Aristóteles apresenta o cômico da comédia enquanto uma deformidade, retratando, assim, na esfera das reflexões ocidentais sobre o riso, sua relação com o grotesco, que não necessariamente resulta em destruição. A caracterização do risível, neste universo representacional, parte da expressão de

---

<sup>3</sup> ALBERTI, VERENA. *O riso e o Risível na História do Pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.:FGV, 1999.

<sup>4</sup> MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. – São Paulo: Editora UNESP, 2003.

homens em ações baixas, ao contrário do que se dá na tragédia e na epopeia, que a dimensão do riso é carregada por atos notáveis; mesmo a comédia sendo disforme não exprime dor. Nesta direção observamos que Henri Bergson<sup>5</sup>, em *O Riso*, se apropria desta perspectiva, quando apresenta sua definição para o cômico e a comicidade, quando traz que o maior adversário do riso é a sensibilidade, para que apresenta a seguinte afirmação:

O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade.<sup>6</sup>

Neste sentido, para fazer ecoar o riso, é necessário uma inversão, uma anestesia momentânea do que poderia nos causar empatia, este aspecto é fundamental quando se pensa a modalidade de cômico vinculada ao trágico, que faz rir com o que provoca sofrimento. A virtude cômica, só poderá ser desenvolvida e apreciada no momento em que o autor do cômico desenvolva meios de impedir a comoção dos apreciadores.

Voltando para a Antiguidade, Platão vem caracterizar o riso como sendo um vício, que se opõe a advertência de Delfos, de “conhece a tí mesmo”, um prazer falso, pois só pela reflexão filosófica que poderia se experimentar o prazer puro. O desconhecimento de si causa o risível. Na sua perspectiva de Platão, quanto mais nos distanciamos de nós mesmos, mais caricato seria o que nos rodeia. Neste aspecto observa-se que, quanto mais o personagem cômico se apresentar desconectado de uma autorreflexão sobre suas reais condições, mais risível ele se tornará, sua existência se apresentará de forma independente da condição que o cerca.

O lugar do riso em meio à retórica foi observado por Marco Túlio Cícero. Em suas incursões uma de suas perguntas que mais nos chama atenção, é sua reflexão em volta das motivações do orador em utilizar o risível. O riso está conectado diretamente a propósitos sérios, visto como um meio útil de atingir os

<sup>5</sup> BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução: Nathanael C. Caixeiro. , 2ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1983.

<sup>6</sup> Ibidem. p.7.

seus fins, que no caso da reflexão proposta por Cícero é direcionado ao discurso de defesa do cliente.

Para Alberti utilizar o riso de forma correta pode tornar o ouvinte benevolente. O comportamento do bufão, para Cícero, era representado por aquele que provoca um riso sem razão e constante, por mais cômico e divertido que seja não é característica de um bom orador. A utilidade e motivo do riso, seguindo esta perspectiva, se relacionam com uma métrica, para causar um efeito proveitoso, vinculado à retórica.

De encontro ao que é apresentado por Cícero, na forma de tratar o cômico, Luciano de Samósta<sup>7</sup>, vem trazer em sua obra “Diálogos dos Mortos”, uma gargalhada agressiva, que faz rir dos grandes intelectuais gregos, assim como do mundo divino. É justamente pela ironia e pelo riso sarcástico que se vê o valor da comicidade, em que o riso carrega elementos de destruição, que não representa negatividade, uma vez que, por meio dela faz com que se chegue a um estado de lucidez, quebrando as falsas verdades que vendam os seres humanos.

A concepção de Luciano, que percebe a possibilidade de atingir verdades por meio do cômico, vai ser explorada por muitos pensadores no século XX, no qual o riso é alocado enquanto sendo uma forma de redenção do pensamento. Refletindo sobre estas questões, Verena Alberti nos apresenta a seguinte compreensão, em sua análise de Joachim Ritter:

Para Ritter, o riso é o movimento positivo e infinito que põe em xeque as exclusões efetuadas pela razão e que mantém o nada na existência. Assim, segundo ele, o riso está diretamente ligado aos caminhos seguidos pelo homem para encontrar e explicar o mundo. (...) o filósofo, diz Ritter, “coloca o boné de bufão” para se instalar no único refúgio de onde ele ainda pode apreender a essência do mundo.<sup>8</sup>

Os limites das verdades oferecidas pela razão são alargados pelo riso, uma vez que ele pode atuar em campos para além da norma e da ordem. Nesta interpretação vemos que o riso é colocado como uma forma interpretativa que não

<sup>7</sup> LUCIANO. *Diálogos dos Mortos*. Introdução, versão do grego e notas de Américo da Costa Ramalho. – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. 100p.

<sup>8</sup> ALBERTI, VERENA. *O riso e o Risível na História do Pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.:FGV, 1999. p.12

se mantêm aprisionada, por estas características que é evidenciada a natureza transgressora do riso, transgressão esta que faz o riso ser vigiado, durante parte do medievo. No decorrer da história do riso, vemos que os lugares que ele ocupa são os mais diversos, chegando a ocupar a salvação e grandeza dos homens, a sua condenação, dependendo da forma com que a sociedade a experiência.

No medievo a experiência cotidiana ligada do cristianismo faz, assim como chama a atenção Alberti, o riso se tornar estranho ao homem cristão, uma vez que a seriedade é a marca da doutrina cristã, na alta idade média. O riso passa a ser a marca da decadência humana, chegando a ser encarado como possessão demoníaca, um pecado, uma vez que é diretamente ligado ao prazer terreno; contudo, logo o riso é colocado sobre o maniqueísmo característico do período. Existia um riso bom e mal, assim como analisa George Minois, as considerações de São Jerônimo:

De fato, ele distingue entre dois risos: o riso excessivo e sonoro, aquele que sacode o corpo, riso dos judeus, dos estudantes, dos bêbados, dos bárbaros, e dos espectadores de comédias, que é condenável, e o riso moderado cujo exercício pode ser tolerado para a educação da juventude cristã.<sup>9</sup>

Mesmo em um cenário de vigilância, o riso ocupa espaços em meio ao ascetismo cristão, contrastando com todo sofrimento e arrependimento pregado pela doutrina, por meio da crença no pecado original. Fundamentado pela patrística, o riso se insere em meio aos sermões do século XII, que o objetivo é propor a educação dos fiéis.

Esse tipo de cômico, não é contemplado, assim como chama atenção Minois, a partir daquilo que traz Mikhail Bakhtine, em seu livro *Cultura Popular na Idade Média: o Contexto de François Rabelais*. Nesta obra o autor retrata a comicidade do medievo enquanto estando restrita ao âmbito popular, transitando em meio à praça, festas e carnavais. Apresenta, assim, uma perspectiva dualista do mundo medieval, no qual de um lado estaria à seriedade e do outro a comicidade.

---

<sup>9</sup> MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. – São Paulo: Editora UNESP, 2003. p.128



Logo se observa que, na obra o esquema interpretativo, proposto por Bakhtine não é suficiente para contemplar o riso contraditório do medieval, pois provoca um reducionismo das expressões culturais.

Dadas às devidas ressalvas, a interpretação de Bakhtine é de grande importância para a nossa pesquisa, uma vez que traz em sua leitura o estrondo causado pelo riso proposto por Rabelais, que se conduz entre a ambivalência carnavalesca e a zombaria renascentista. Traz consigo uma forma de compreensão da comicidade para além dos limites do sério, concretizada no trato cômico rabelaisiano, uma vez que o ascetismo e os limites do risível são invertidos. Rabelais, a partir do realismo grotesco, vem ridicularizar os rituais sagrados, no qual, segundo Bakhtine, é um ridículo que regenera, não tendo função destruidora. Rabelais faz, assim como apresenta Minois, uma síntese entre o risível medieval, de essência corporal, e o cômico humanista com seu princípio intelectual. Então vejamos:

Esse riso humanista é profundamente ambíguo. Mais além da bufonaria de superfície, Rabelais prenuncia a era do absurdo, a nossa, e se ele toma partido do rir dela é porque não adianta chorar dela. É a marca de todos os ridentes sérios dos tempos modernos.<sup>10</sup>

Esta comicidade observada em Rabelais, para além das características regeneradoras, possui uma força criadora que purifica o sério, indo de acordo com as concepções de redenção do pensamento a partir do riso, dando voz a um mundo onde nada é impossível.

A sátira, assim como apresenta Vladimir Propp em sua obra *Comicidade e riso*, vem ser um gênero da comicidade, um riso que carrega significados; sendo por meio desses que Rabelais, com seu humor supremo, fará rir com o que deveria chorar, sem carregar negatividade, com seu realismo grotesco no qual cômico e trágico se misturam.

Apresentar este vasto campo reflexivo em que o riso se insere, mesmo que de forma seletiva e incompleta, se faz necessário em nosso estudo, uma vez que, o utilizamos enquanto um mecanismo de interpretar a poética de Ariano

---

<sup>10</sup> Ibidem P.274



Suassuna, em que se percebe uma vasta historicidade que se conecta, intrinsecamente, ao risível. Vamos, no decorrer da pesquisa, observar como se efetua a chamada “comicidade profissional” de Bergson, em que:

O riso tem por função precisamente reprimir as tendências separatistas. O seu papel é corrigir a rigidez convertendo-a em maleabilidade, reajustar cada um a todos, enfim, abrandar as angulosidades. Teremos, pois, aqui uma espécie de comicidade cujas variedades poderiam ser determinadas de antemão.<sup>11</sup>

Esta comicidade, que é produzida pelo autor do cômico, possui um objetivo traçado por seu criador, legitima uma percepção, que só é possível de ser alcançada, quando se coloca sobre o riso suas propriedades de agrupar e apresentar uma ideia, para além dos limites da seriedade.

Nossa reflexão sobre e com o riso, busca observar a função que este desempenha nas obras de Suassuna, aqui analisadas, uma vez que ele seleciona e ordena sua trama, fazendo usos de uma estética cômica, que se mostra para além do fazer rir.

O riso de Suassuna é um riso histórico, carregado de processos de *apropriação*, que seguindo o proposto por Roger Chartier<sup>12</sup> se liga, diretamente, a forma plural de se ler determinado objeto. Daí tem-se que sua instrumentalização, realizada por meio dos processos de construção de sentido, revela a forma com que o leitor apreende o mundo. Movimento que se dá tanto no meio em que se insere nos seus ciclos sociais e culturais, como na forma particular com que produz sentido, interpretações estas que são apresentadas seguindo a descontinuidade das trajetórias históricas.

As interpretações feitas por Suassuna a partir da arte, com sua dramaturgia e romanceiro, nos palcos e nas folhas de seus livros busca apresentar uma visão, não apenas para a arte brasileira, mas também para seu projeto de Brasil, uma vez que localiza as origens nacionais enquanto conservadas nas expressões, signos e costumes que observa como fundadas na existência do sertão nordestino.

<sup>11</sup> BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução: Nathanael C. Caixeiro. , 2ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1983. p.83

<sup>12</sup> CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*; tradução: Maria Manuela Gargallo. 2 ed. Memória e sociedade Difiel. Aiges, Portugal, 2002. p.26-27

A arte, assim como apresenta Bergson<sup>13</sup>, possui a propriedade de nos colocar de frente a uma visão direta da realidade; sendo esta produto das *representações*<sup>14</sup> daquele que as fabrica. As percepções, por sua vez, não são neutras, colocadas em meio ao campo social marcado por competições, que no discurso tem como objetivo produzir e legitimar determinado projeto.

Suassuna se insere em meio a uma luta de representações, uma vez que disputa ao lado de muitos intelectuais com objetivo de construir uma identidade para nação.

Maria Thereza Didier<sup>15</sup> considera que esta formação definiu a brasilidade perante contrastes com outros projetos de nação, pensados entre Europa e Estados Unidos. Para Suassuna este “outro” se mostra no sudoeste brasileiro, uma vez que localiza a originalidade do país no sertão, cuja seiva nacional se desloca das influências estrangeiras.

Didier, em sua compreensão a respeito da nação moderna, a partir de Benedict Anderson apresenta a seguinte leitura daquilo que advoga Suassuna:

(...) entende a nação como uma “comunidade política imaginada- e imaginada como implicitamente limitada e soberana” -, porém por ser imaginada não significa que seja falsa, posto que “as comunidades não devem ser distinguidas por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas”, e fazem parte dessa imaginação a maneira de narrá-las. (...) O autor sugere compreender o nacionalismo, que aparece na Europa nos fins do século XVII, em contraste com os sistemas culturais de referência que o precede, como a comunidade religiosa e o reino dinástico. Não é que o nacionalismo tenha “substituído” as comunidades religiosas e os reinos dinásticos, mas o abalo a legitimidade desses sistemas culturais, já apontava, segundo o autor, para mudanças no modo de se pensar e representar o mundo.<sup>16</sup>

A nação vai ser pensada agora por uma nova ótica de pertencimento, em que a nacionalidade vai ser organizada a partir de dos modelos que são colocados sobre nós. De acordo com o proposto por Michel de Certeau, em *Invenção do*

<sup>13</sup>BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução:Nathanael C.Caixaieiro. , 2ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores.1983.p.75

<sup>14</sup> Entendemos representação, assim como o apresentado por Chartier, em História Cultural: entre práticas e representações, como sendo uma forma de compreender as operações intelectuais de apreensão do mundo, assim como o funcionamento social, que são produzidas a partir da relação entre um objeto presente, o signo visível, e outro ausente, a partir de seu referencial. Sendo o signo visível capaz de produzir “figuras de sentido” pelas quais o meio em que se relaciona adquire sentido.

<sup>15</sup> DIDIER, Maria Tereza. *Miragens Peregrinas: Sertão e Nação em Euclides da Cunha e Ariano Suassuna*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo,2012.

<sup>16</sup> Idem. P. 19

*Cotidiano: Artes de Fazer*, estes arquétipos são organizados via crença. Entende-se crença como sendo não o objeto do crer, mas o investimento humano, que funciona enquanto uma modalidade de afirmação.

A crença, segundo o que apresenta Certeau, passa a ser fabricada e legitimada a falar em nome do real, assegurada por organizações políticas, amparados pelo cientificismo, ligados aos aparelhos midiáticos. Processo que se originou a partir de uma deterioração do poder eclesiástico, no qual as crenças foram cooptadas e controladas pelas instituições políticas.

Por meio do falar, que vai ser disseminado e produzido artefatos de credos, este funciona a partir do momento de que se coloca visível, por meio da sua correlação com outras esferas de discursos. A relação estabelecida produz um elo, que certifica sua fiabilidade da crença. O sistema de fabricação de crença passa a ser cada vez mais bem estruturado uma vez que, segundo Certeau, vivemos em uma sociedade recitada, em que:

Desde a manhã até a noite, sem pausa, histórias povoam as ruas e os prédios. Articulam nossas existências ensinando-nos o que elas devem ser. (...), o ouvinte anda o dia inteiro pela floresta de narratividades, jornalísticas, publicitárias, televisionadas, que, de noite, ainda introduzem as suas últimas mensagens sob as portas do sono. Mais que o Deus narrado antigamente pelos teólogos, essas histórias desempenham um papel de predestinação: elas organizam de antemão nossos trabalhos, nossas festas e até nossos sonhos.<sup>17</sup>

Os mecanismos de fazer crer introduzem no indivíduo a pensar sua vida social. Comportamentos e gestos, sendo formados de acordo com o que se apresenta pelos modelos narrativos, uma vez que estes discursos rodeiam a experiência dos indivíduos. Quando Suassuna se propõe a narrar um Brasil, ele ocupa um lugar de propor e levar o brasileiro a crer, no que se dispõe a caracterizar enquanto dizível de brasilidade. Isto por sua vez, gira em torno da suposta singularidade da cultura brasileira, que tem sua gênese e essência na tradição e na “cultura popular” nordestina, colocando o sertão enquanto o Brasil real, lugar de encantamentos do sagrado, e do belo. Assim, como analisado por Didier, temos que:

---

<sup>17</sup> CERTEAU, MICHEL DE. *A Invenção do Cotidiano*: 1 Artes de Fazer; tradução de Ephraim Ferreira Alves . 22 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p.260

Nos anos iniciais da década de 1960 era comum a reflexão sobre o entrelaçamento da arte com a política e muitos projetos nacionalistas baseavam-se no “povo” e na “cultura popular”. Artistas e intelectuais de todo o país colocavam-se em posição de vanguarda e se preocupavam intensamente em conscientizar ou politizar o “povo brasileiro”, e assim poder transformar a “realidade brasileira” rumo a uma autonomia econômica e política, garantindo dessa maneira uma cultura também autônoma.<sup>18</sup>

Este processo se materializa nas mãos de Suassuna quando funda e dirige o Movimento Armorial, que busca estabelecer uma nova relação com a memória do povo brasileiro, ao propor uma reformulação artística. Com o movimento Suassuna reúne músicos, escritores, ceramistas, pintores, poetas, para realizar uma arte erudita brasileira amparada na “cultura popular”; na qual não a utiliza enquanto elemento de inspiração, mas sim como fonte para a sua reelaboração artística. O Movimento Armorial, compõe sua identidade artística a partir do resgate da imagem e da incorporação de elementos, que se acredita serem pertencente à tradição e a identidade brasileira, que, por conseguinte, possuiria seu caráter acentuado no sertão, buscando adequar sua estética a cultura erudita.

A confluência entre a cultura erudita e popular, presentes na arte armorialista podem ser visualizados nas palavras de Suassuna no *Manifesto Armorial*, ao delimitar espaços para a sua produção teatral:

Não aceito a fragmentação exagerada da ação, pois nisso, como no uso do poético e do maravilhoso, dos tipos, dos cantos, das danças, das máscaras, sou herdeiro é do Teatro Antigo, assim como, principalmente, dos espetáculos nordestinos. Mantenho a distinção entre Epopéia e Teatro. [...] Sempre preferi a Tragédia e a Comédia, formas mais preferidas pelo povo, mais próximas do espírito do nosso romancista. Pode-se dizer, portanto, que, assim como a Gravura Armorial parte das Xilogravuras populares dos folhetos, o Teatro Armorial parte dos romances, das histórias trágicas ou picarescas da Literatura de Cordel, assim como dos espetáculos populares do nordeste, e tem, no campo da arte erudita, um espírito muito semelhante ao deles.<sup>19</sup>

O Movimento Armorial segue entendendo cultura enquanto um território dicotômico, uma vez que a cultura passa a ser dividida por uma “elite”, em que Suassuna e os membros do movimento armorial se inserem, e um popular, que é

<sup>18</sup> DIDIER, Maria Tereza. *Miragens Peregrinas: Sertão e Nação em Euclides da Cunha e Ariano Suassuna*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p.55.

<sup>19</sup> SUASSUNA, Ariano. *Manifesto do movimento armorial*, Recife: UFPE, 1970, (datilografado). p.11

o que define a nação, no qual a qualidade artística, a beleza, só poderia ser alcançada a partir da “elevação” desta “arte popular”. Mesmo Suassuna dando ênfase às produções artísticas, vinculadas ao popular, vemos que não há de fato, em sua proposta, uma apreciação da mesma, e sim uma reformulação. O belo, no fim seria protagonizado por estética, resultante das apropriações feitas, durante o processo de criação. Produzindo um efeito reducionista, para a criação, e expressão artística.

Seguindo o proposto por Roger Chartier, em a *História Cultural: entre práticas e representação*, observamos que se deve questionar as chamadas “delimitações essenciais” (erudito/popular, criação/consumo, real/ ficção), pois elas provocam uma apreensão do mundo social de forma delimitada, uma vez que, este olhar direcionado provoca um apagamento de muitas outras práticas culturais. A cultura deve ser encarada e estudada a partir dos intercursos, empréstimos e intercâmbios, deixadas nas inscrições das trajetórias sociais que promovem múltiplas práticas culturais, vivenciadas pelos mais distintos grupos sociais que a evocam.

No processo de criação Suassuna dá grande ênfase a literatura de cordel, uma vez que o folheto, segundo Idelette dos Santos<sup>20</sup>, propõe a convergência dos três seguimentos artísticos que Suassuna buscava atingir, o literário, por meio dos versos que remontam as vias teatrais contidas nas narrativas dos cordéis; das artes plásticas, evidenciada na xilogravura; e a musical, pela forma com que é recitado. De acordo com Lígia Vassalo, Suassuna:

Considera o Armorial uma espécie de enciclopédia de todas as nossas artes e ciências, porque traz à tona os valores subjacentes às nossas manifestações artísticas mais autenticamente brasileiras, que alcançam raízes muito mais antigas do que a história do Brasil.<sup>21</sup>

O romanceiro proposto por Suassuna, que inspira o Movimento Armorial, por mais que evidencie um sistema de crenças que pense o regional e a “cultura popular” como matéria para sua (re)criação artística, do que seria a “alma nacional”. O que se observa, para, além disto, é um vínculo direto com a cultura

<sup>20</sup> SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. 2ª ed. ver. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009. p.36

<sup>21</sup> VASSALO, Lygia. *O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. p.28



européia; em particular, com as experiências desenvolvidas no âmbito da praça e dos carnavais no medievo e renascimento, a exemplo das expressões analisadas por Bakhtin, no qual a comicidade tem um papel fundamental nas relações cotidianas.

A partir das interpretações de Bakhtin, ao analisar a obra de Rabelais e seu contexto, entende-se que a manifestação cômica popular tem suas expressões conectadas ao espetáculo do carnaval. Por intermédio desta festividade é que são quebradas as barreiras que limitam a experiência do indivíduo, carregando elementos de abandono dos costumeiros moldes que marcam o cotidiano dos homens no medievo, a exemplo das normas de etiqueta, decência e das desigualdades. Nas palavras de Bakhtin:

o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, [...], das alternâncias e renovações.<sup>22</sup>

O riso no meio festivo, em particular o vinculado à experiência carnavalesca, tem a possibilidade de atingir, de forma universal, todas as esferas da existência, em que o mundo é coberto por um riso generalizado, e coletivo, servindo enquanto elemento libertário das regras da vida social. O que possibilita esta particularidade é seu caráter ambivalente, por meio deste que, assim como chama atenção Minois, “o divertimento carnavalesco inscreve-se em uma lógica de aceitação do código social estabelecido”<sup>23</sup>, que circula entre a negação e afirmação, degradação e renascimento.

Cenários carnavalescos se fazem presentes na literatura, em que concebem suas narrativas amparadas na universalidade e ambivalência, propostas pelo cômico festivo dos carnavais. François Rabelais, a partir da interpretação de Bakhtin, foi um dos grandes autores a carregar o riso carnavalesco, popular, para a literatura mundial, no século XVI. Rabelais propõe uma concepção de mundo dinâmico, material e otimista, sem que haja dogmatismos, trazendo uma renúncia

<sup>22</sup> BAKHTIN, Mikhail Mikhaïloviitch, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. 1987. Tradução, Yara Franteschi Vieira – São Paulo:HUCUTEC; [Brasília] : Editora da Universidade de Brasília, 1987.p.8.

<sup>23</sup> MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. – São Paulo: Editora UNESP,2003. p.167.

das diferenças, propondo uma renovação global, anunciada pelo movimento renascentista. Concebendo a vida sobre um constante estado carnavalesco, entre gargalhadas, perante um riso grotesco, que se caracteriza pela aproximação do mundo ao homem, em uma vida material e corporal, em um ambiente festivo, de exageros.

O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades.<sup>24</sup>

O risível, sobre a ótica do carnaval presente em Rabelais, é dotado de propriedades que possibilitam a formação de novos esquemas interpretativos, conseguindo assim propor uma reconfiguração, perante os princípios que regem a existência. No contexto histórico vivido por Rabelais, de fim da Idade Média, vinculado a vivência da Reforma Protestante, esta redistribuição de ideias vincula-se a introdução do riso, aos questionamentos das verdades absolutas que conduzia o medievo. A comicidade proposta por Rabelais vem abalar a religião e o clero, em uma leitura de mundo vinculada muito mais a ambiguidade, do que a consumação de leis mundiais, que gerem a experiência humana, propondo assim uma experiência festiva, carnavalesca, em que a vida se apresenta de forma parodiada, transfigurada, para além de valores e tabus, conectando com os prazeres e a satisfação das necessidades do corpo.

As características apresentadas a respeito do carnaval são muito significativas na configuração poética de Ariano Suassuna. Isso promovido em virtude de seu lugar em torno do dizer Brasil, a partir do Nordeste. Uma vez vivendo sobre uma perspectiva que o mundo dever-se-ia seguir a esteira modernizante, orientada pelos moldes europeus, de desenvolvimento urbano e rejeição ao tradicional, como meio de se alcançar o progresso. Suassuna vem propor justamente uma inversão desta ótica, na qual o retorno à tradição se faz fundamental para que possa definir de fato o ser brasileiro.

<sup>24</sup> BAKHTIN, Mikhail Mikhailoviitch, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. 1987. Tradução, Yara Franteschi Vieira – São Paulo:HUCUTEC; [Brasília] : Editora da Universidade de Brasília, 1987.p.43.

O princípio do carnaval em Suassuna também é vinculado ao ar festivo, no qual propõe sua configuração do sertão nordestino, enquanto sendo glorioso e encantado.

Suassuna, invertendo concepções acerca do território que é marcado por uma constante narrativa de degradação da região, assim como apresenta Rosa Maria Godoy Silveira, em *O Regionalismo Nordestino*, observando as discursões que se articula em nome da região enquanto um “espaço doente”. Portanto, a nosso ver, para que possamos compreender o movimento de inversão, proposto por Ariano Suassuna se faz necessário, que busquemos observar a forma com que foi sendo concebida a região nordestina. Nesta perspectiva Silveira comenta:

A ideologia regionalista, tal como surge, é [...], a representação da crise na organização do espaço do grupo que a elabora. Uma fração açucareira da classe dominante brasileira, em vias de subordinação a uma outra hegemonia (comercial-cafeeira) se percebe no seu *locus* de produção, de forma predominante aquele da fração hegemônica.<sup>25</sup>

O espaço em que são circunscritas as concepções sobre o Nordeste, tem seu estreitamento, assim como chama atenção Silveira, no século XIX, em que ha passagem para um novo sistema de produção, fazendo o Brasil se inserir no sistema econômico mundial capitalista. Movimento econômico que promove a representação do Nordeste enquanto um espaço que se conecta crise, marcada pelo contraste, e com a ascensão do sudeste do país. Sendo o valor do espaço ordenado por intermédio das relações econômicas que são neste engendradas, e sua representação promovida pela classe dominante, em conjunto com os intelectuais.

As delimitações que marcam o dizer Nordeste giram em torno de dois elementos: o primeiro, enquanto região que deixou suas marcas como agroexportadora de cana-de-açúcar e algodão, indicando a sua distinção e hegemonia dentre os outros espaços, mas que tem como segundo elemento ordenador os discursos desenvolvidos após a “grande seca”<sup>26</sup>; que estabelece

<sup>25</sup> SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. *O Regionalismo Nordestino: existência e consciência da desigualdade regional*. São Paulo: Ed. Moderna, 1984. p.17

<sup>26</sup> Este quadro produziu o que chamamos da “indústria da seca”, que é marcada pelo investimento das oligarquias locais em reorganizar o domínio político e lucrar com a seca, utilizando realidade natural como meio de sensibilizar e impactar, com objetivo de fazer com



traços para a região a partir do sofrimento, ocasionados pelo flagelo da seca e da fome.

O espaço regional como um todo, internamente indiferenciado, é encarado como uma vítima, ou melhor, um paciente dos acontecimentos, cujas causas lhe fogem, pairam acima de seu controle, ora sendo muito vagas – o infortúnio –, ora sendo de origem natural – a seca- ou ainda, concretas, porem esvaziadas de sua casualidade, remetidas a mão providencial – a fome e novamente a seca.<sup>27</sup>

Esta dimensão da patologia relacionada ao natural, com a seca, assim como a crítica à falta de auxílio externo podem ser observadas claramente na obra de Euclides da Cunha, *Os sertões*. Ao narrar à experiência de Canudos, Euclides, elabora uma narrativa sobre o sertão e o sertanejo, em que se apropria do cientificismo iluminista do século XIX, em particular o discurso naturalista, associando as marcas deixadas pela geografia ambiental nos indivíduos que lá habitam.

O sertão iria provocar no sertanejo, dois tipos de características basilares, o sol, a dureza que viver entre a seca, iria o deixar “antes de tudo, um forte”, mas também iria fazer com que esta dureza se transportasse para suas relações, para seus instintos. O sertanejo seria reflexo e moldado pelo meio em que habita, fazendo com que se tornasse um bárbaro, fanático incompreensivo, um homem primitivo.

Euclides coloca o sertanejo como sendo uma sub-raça, um homem intermediário, fadado à pulverização em virtude dos novos ares da modernidade. O autor concebe o mundo enquanto um constante processo evolutivo, sendo esta marcha que iria dizimar o sertanejo. Sendo por este destino que, Euclides, não acreditava que os habitantes de Canudos poderiam ser uma ameaça a República, assim como nos chama a atenção Didier:

O texto de Euclides da Cunha mostra sua dúvida na possibilidade de o Brasil, com sua população mestiça vir a ser um país civilizado. Em várias passagens, o autor deixa clara a adesão às leituras de sua época que afirmam a inferioridade dos mestiços. A admiração ambígua pelo

---

que recursos cheguem. O suposto altruísmo da elite local, preocupados com a condição da região é direcionado a eles mesmos, uma vez que estão em crise, devido à queda do açúcar no século XIX. Para mais informações, indicamos a obra: Ferreira, Lúcia de Fátima Guerra. *Raízes da indústria da seca: o caso da Paraíba* / Lúcia de Fátima Guerra Ferreira. - João Pessoa: Ed.Universitária/UFPB, 1993.

<sup>27</sup> Ibidem. p.163-164.

sertão se deve justamente ao fato de Euclides desconsiderar as condições mesológicas desse espaço como “um isolador étnico e um isolador histórico”. Em contraposição à “degenerescência progressiva” do litoral, os mesmos índios e os mesmos brancos formavam uma população estável no sertão.<sup>28</sup>

Seguindo a concepção de Euclides o progresso, associado às práticas desenvolvidas na vida urbana, iria rejeitar este indivíduo mestiço, que circulava no Sertão, e por meio deste movimento é que iria consumir a nação brasileira. O sertão passa a ser o outro nacional, em que as marcas da diferença são anunciadas ao caracterizá-lo enquanto primitivo, bárbaro, que deveria se inserir no moderno Brasil.

Ariano Suassuna, se fazendo valer destas enunciações, a respeito do nordeste e de seu sertão, vem utilizar do princípio da inversão carnavalesca, em que utiliza o mesmo esquema interpretativo, do dizer Nordeste, mas de forma reconfigurada, invertida. Pelas vicissitudes do natural que vemos a composição da identidade brasileira, contudo para Suassuna, o meio e as marcas que ele deixa no homem sertanejo, não devem ser suplantados pela modernização.

Retrata uma narrativa ambientada na seca, a violência, da desigualdade, mas este não é um traço degradante, que diminua a terra e o sujeito que lá habita. Pelas vicissitudes do natural que vemos a composição da identidade brasileira, no qual para Suassuna, o meio e as marcas que ele deixa no homem sertanejo, não devem ser suplantados pela modernização.

Para Suassuna o sertão e seus habitantes não eram frutos de um espaço doente, mas sim sagrado, mesmo a seca provocando malefícios é por meio dela em que há a elevação do sertanejo, que os fortalece e os deixam ao lado da vida.

Se Rabelais vem propor uma reabilitação da carne, questionando o ascetismo medieval, Suassuna em sua experiência histórica, vem propor uma reabilitação do Sertão nordestino e do sertanejo. O riso festivo, evidenciado pela carnavalização, produz o efeito universal, em que tudo se parece cômico, sendo que nestes espaços vemos a alegria tomar propriedades de burla.

<sup>28</sup> DIDIER, Maria Tereza. *Miragens Peregrinas: Sertão e Nação em Euclides da Cunha e Ariano Suassuna*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p.39-40.

Um dos elementos mais recorrentes na poética de Ariano Suassuna, que evoca os percursos apropriados pelo autor na criação de suas obras, é a tradição popular católica do país; este aspecto é evidenciado, tanto pela forma com que se conecta com a experiência nordestina, quanto pelo estado com que se relaciona a vivência de Suassuna, vinculada ao catolicismo. Nas obras analisadas, *Auto da Compadecida e Farsa da Boa Preguiça*, vemos Suassuna narrando sua trama partindo de uma ótica cristã, que ordena o cotidiano de seus personagens.

Suassuna vem utilizar elementos que pairam sobre o cotidiano religioso nordestino, como a relação entre fiéis e santos; apropria-se de uma estética presente na baixa idade média, e na época dos descobrimentos, evidenciada pelo o caráter cômico em meio ao sagrado. A religião, neste processo, passa a ser uma expressão que vem a compor a imagem do sertão que Suassuna quer trazer com o movimento armorial; principalmente no que diz respeito à desvinculação deste como sendo um ambiente morto, fragilizado. O autor traz, assim, a religião e a trabalha em torno da comicidade e sua proximidade com os homens para evidenciar e dar legitimidade a origem do Brasil no sertão nordestino.

Observamos este movimento através da sátira posta pelo autor, que mescla o sagrado e o profano, trazendo atributos da farsa, em que ridiculariza e edifica traços religiosos, por intermédio do realismo grotesco, o aproximando da metodologia usada por Rabelais na composição cômica que gera sua obra. Segundo Bakhtin, o realismo grotesco seria uma inserção do risível, de forma que:

No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente *positivo*, [...]. *O princípio material e corporal* é percebido como *universal e popular*, e como tal opõe-se a toda *separação das raízes materiais e corporal do mundo*, a todo *isolamento confinante em si mesmo*, a todo caráter ideal abstrato a toda *presentação* e, si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda *presentação de significação descarada e independente da terra e do corpo*.<sup>29</sup>

Esta dimensão do grotesco se relaciona com a perspectiva do cômico carnavalesco, no qual o objeto do risível, mesmo quando direcionado ao âmbito

<sup>29</sup> BAKHTIN, Mikhail Mikhailoviitch, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. 1987. Tradução, Yara Franteschi Vieira – São Paulo:HUCUTEC; [Brasília] : Editora da Universidade de Brasília, 1987.p. 17.

das divindades, não propõe a degradação da mesma, mas sim apresenta uma forma diferente de concebê-las. Tendo como função:

Libertar o homem das formas de necessidades inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado. [...] o riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação unilateral libertam a consciência, o pensamento e a imaginação humana.<sup>30</sup>

Pela quebra da seriedade unilateral, e pela ambivalência, que vai gerir as relações desenvolvidas nas obras dos autores, podemos observar: o elevado e o fútil, o excepcional e o comum, o divino e o terreno, que compõem os elementos que desencadeiam a narrativa.

Suassuna, ao fazer usos de esquemas cômicos, presentes nas obras de Rabelais, vem propor uma quebra no espaço, ao colocar lado a lado, o humano e o divino. Desta forma, se faz com que evidencie e promova efeitos de consagração ao Sertão, que, mesmo transitando entre o sagrado e o profano, por intermédio da ambivalência, promove uma revelação do caráter encantado, que Suassuna busca evidenciar nestas terras.

---

<sup>30</sup> Ibidem, p.43.

## CAPÍTULO II

O NATURAL E SOBRENATURAL CARNAVALIZADOS: UNIVERSO  
CÔMICO RABELAISIANO NAS OBRAS DE ARIANO SUASSUNA

---

A literatura nos oferece dimensões variadas da realidade que compõe a experiência humana, da qual se observa uma operação da vida, com feições artísticas, pela mediação da criatividade do escritor. A percepção do espaço e do tempo na poética de Ariano Suassuna pode ser compreendido por duas questões centrais, a mística, em uma consagração do espaço nordestino, e suas feições apresentadas sobre o signo do cômico.

Seguindo a concepção de Mircea Eliade<sup>31</sup>, o sagrado se manifesta como sendo uma realidade inteiramente distinta do natural, em que uma das percepções primordiais do sagrado é que se dá em oposição ao profano, em que:

[...] sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da história. [...] os modos de ser sagrado e profano dependem das diferentes posições que o homem conquistou no cosmo.<sup>32</sup>

Contudo, a experiência religiosa apresentada, tanto em Suassuna, quanto em Rabelais, se mantém em meio terreno, sendo assim próxima ao natural. Por intermédio do cômico, proposto pela carnavalização com seu realismo grotesco, ver-se a religiosidade no plano terrestre, no qual o sagrado e o profano não se opõem como apresenta Eliade, mas se complementam. A partir da ambivalência, que é provocada pelo risível, próxima se uma dimensão profana, sem fazer com que se perca a crença.

A comicidade possibilita o trânsito entre o sagrado e o profano em Rabelais, se apresenta vinculada diretamente ao lugar que o autor ocupa no Renascimento. A concepção da religiosidade, apresentada pelo autor, não se insere diretamente em âmbito de combate da crença católica, nem na profissão da fé. Toda a dimensão dogmática do catolicismo se apresenta de forma estranha para Rabelais, em que, assim como não há afirmações concretas, também não existe uma negação de fato.

<sup>31</sup> ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*: a essência das religiões. Tradução: Rogério Fernandes. - 4ª. Ed. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

<sup>32</sup> Idem. p.20.

Quando se insere o cômico proposto por Rabelais no contexto da Reforma Protestante, assim como apresenta Minois<sup>33</sup>, observamos a possibilidade de mais significados circularem entre o riso rabelaisiano, podendo ser encarado como uma forte blasfêmia. A imagem cômica retratada em Rabelais é muito marcada pela experiência renascentista, na qual a verdadeira natureza da vida são suas marcas contraditórias, propondo assim uma liberação do homem das ideias dominantes.

O crer se faz presente, ainda que de forma profana, pois é ele que vai ordenar o território que vai compor a trama dos autores analisados. No caso de Suassuna esta dimensão é de extrema relevância, uma vez que é pela experiência religiosa que vai “fundar” um novo mundo, onde o sagrado se exprime em todo espaço. O sertão nordestino, que antes era caracterizado por grande parcela da intelectualidade brasileira, como sendo uma terra de sofrimentos, é narrado por Suassuna como um lugar privilegiado, que se mantém conectado com o mundo celeste.

### **Um mundo cômico habitado por seres sobrenaturais.**

Para o *homo religiosus*, seguindo as considerações de Eliade, o mundo sagrado se ordena a partir da estruturação do mundo, ou seja, por intermédio de sua organização, contudo se vive em um espaço não homogêneo, marcado pelo conflito entre o sagrado e o profano, que está em sua volta. A experiência religiosa passa, assim, a ser relacionada com inserção em espaços sagrados.

O “Mundo” (quer dizer, “o nosso mundo”) é um universo no interior do qual o sagrado já se manifestou e onde, por consequência, a rotura dos níveis tornou-se possível e se pode repetir. É fácil compreender porque o momento religioso implica o “momento cosmogônico”: o sagrado revela a realidade absoluta e, ao mesmo tempo, torna possível a orientação – portanto funda um mundo, no sentido de que fixa os limites, e assim, estabelecem a ordem cosmogônica.<sup>34</sup>

Os templos, em especial, pensamos aqui a Igreja, remonta um espaço diferente das ordenações humanas no espaço, uma vez que se mostra como um

<sup>33</sup> MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. – São Paulo: Editora UNESP, 2003. p.276.

<sup>34</sup> ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. Tradução: Rogério Fernandes. - 4ª. Ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018. p.33



recinto sagrado, em que o profano se mostra de forma transcendental. É neste ambiente em que é possível estabelecer comunicações com o sagrado, funcionando como um portal, um “alto”, que liga a experiência mundana e divina.

A consagração de um espaço sagrado é marcada pela abertura e comunicação de três níveis cósmicos, a terra, o céu e as regiões inferiores. Sendo assim, podemos observar que, como revelado a partir de nossas considerações em torno do cômico, o espaço representado nas obras de Suassuna, assim como o de Rabelais, são espaços sagrados.

Mesmo sendo um espaço santificado, o que constatamos é que ele é vivido pelos personagens em um tempo profano, ordinário, que se funde com o sagrado, em um constante estado de consagração do espaço. Este elemento é evidenciado pelo constante estado festivo que é evidenciado nas obras, no qual observamos que a festa em seu âmbito religioso vem caracterizar um retorno a um tempo mítico.

Ambiente festivo, já sinalizado em nossa análise, que é colocado sobre signo do cômico, em um universo carnavalesco, fazendo com que mesmo um espaço sacralizado seja revestido de elementos profanos. Espaço em constante comunicação com seres que estão além do natural, em que temos santos, anjos e demônios, rondando os personagens e gerindo a trama na qual suas aventuras são concretizadas.

As narrativas propostas por Suassuna tratam de temas e modelos que são tipicamente encontrados no século XVI, que, por sua vez, possuíam características medievais, como um modelo particular de parodia.

Uma leitura minuciosa da obra de Suassuna comprova que os temas e estruturas advindos do romancelheiro remontam a material europeu – em especial francês – até mesmo oriental – de mouros, judeus e ciganos –, legados à cultura nordestina através da ibérica. Esta, por sua vez, devido

a circunstâncias históricas, já vinculava, à época do descobrimento das Américas, elementos de diversa procedência na área do mediterrâneo.<sup>35</sup>

Esta se configura com características duais, assim, na medida em que a sátira é posta se observa uma constante destruição de ideias ou práticas, entretanto a degradação não é algo negativo, pois se trata também de uma reconstrução destas posições.

A ambiguidade, em meio a uma carnavalização de extremos se faz presente em diversas obras de Suassuna, principalmente nas obras aqui analisadas, assim como, na associação com o sagrado/profano, trágico/cômico. Evidenciados por uma carnavalização por meio do exagero, caracterizando elementos do realismo grotesco, exteriorizado na sátira ao cotidiano, estética cômica muito presente em Rabelais.

Com a *Farsa da Boa Preguiça* temos um ambiente formado por dicotomias, o primeiro mais evidente é entre o urbano e o rural, exteriorizado pelos casais, Joaquim Simão, com sua esposa Nevinha, mais ligado ao rural, e o conectado à urbanidade, Aderaldo e Clarabela. O segundo contraste é entre o celeste e o infernal, que são apresentados em meio à carnavalização, em que as vidas dos casais são ordenadas pelas reviravoltas da fortuna, e das interferências de seres sobrenaturais.

No decorrer da composição discursiva, que Suassuna lança mão na obra, podemos evidenciar elementos que se organizam por meio do *baixo corporal e material*<sup>36</sup>. Conceitos trabalhados por Bakhtin, por meio deles podem compreender a esfera do realismo grotesco, evidenciado pela ambivalência, assim como uma contraposição, por meio da sátira, de comportamentos tidos como corretos socialmente, burlando as formas de limitações de ideias que gerem o mundo.

<sup>35</sup> VASSALO, Lygia. *O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. p.18.

<sup>36</sup> O princípio do rebaixamento que é tratado em "A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais" como sendo um traço do realismo grotesco, uma vez que o material e o corporal é posto de forma dual, propondo uma reaproximação da terra. Sendo integrados ao homem, em que o "baixo" toma posse do "alto" revestido pela sátira (sendo esse "alto" e "baixo" uma delimitação do que são terreno e o que não é, os sentidos absolutos são rebaixados, ou seja, absorvidos e postos próximos a terra).

O rebaixamento pode ser percebido na relação entre céu, terra e inferno, em *Farsa da Boa Preguiça*, visto que se estabelece uma relação íntima entre santos, anjos, homens e demônios. Seres extraordinários, tidos como “altos”, segundo a tradição cristã, mesmo que carregados com o teor moralizador, se revelam carregados de elementos que remetem ao princípio do rebaixamento. Os rebaixamentos são percebidos, em grande medida, pela penetração do sagrado com o terreno profano, por meio da licenciosidade verbal, como por exemplo, nas ironias e contestações protagonizadas por Simão Pedro (São Pedro), observadas nos trechos:

Miguel Arcanjo: Eu quero lhe contar o que há, Senhor!/ O senhor sabe: como anjo,/ não posso ser mentiroso!/ O tal do Joaquim Simão/ é um poeta preguiçoso,/ que, detestando o trabalho,/ vive atolado e ainda tem coragem/ de se exibir alegre e animoso!

Simão Pedro: Você detesta a preguiça/ mas é porque nunca trabalhou/ Sempre foi Anjo! Assim é bom! <sup>37</sup>

Simão Pedro: Que brincadeira mais besta!/ Essa história de galo já está me enchendo!/ Neguei o cristo mesmo, e daí?/ a situação estava apertada, eu caí fora!/ Mas depois, quando chegou a minha vez,/ eu não venci o medo e não estava lá, na hora? <sup>38</sup>

Simão Pedro: Nosso Povo não se esquece:/ “A quem muito se agacha,/ o fiofó lhe aparece.”<sup>39</sup>

O vocabulário utilizado pelo personagem, que faz parte do meio santificado da obra, se conecta com a dimensão da praça pública apresentada por Bakhtin, presente no teatro medieval, que são colocados sobre o jogo do carnaval. Observa-se uma inversão comportamental, em que no lugar de mostrar respeito com a hierarquia, uma vez que com o primeiro diálogo acima temos um fragmento de conversa com o Arcanjo Miguel, o que constatamos é o questionamento e confronto entre os personagens. Com Simão Pedro temos uma profanação do sagrado, por meio da linguagem que usa, e a forma em que ele nos apresenta o meio celestial, marcada por conflitos e linguagem grosseira.

O mote com que é apresentado a trama da *Farsa da boa preguiça* gira em torno desta relação, céu, terra e níveis inferiores, revelando assim, que Suassuna busca compor uma sacralização do espaço sertanejo. Em todos os três atos, que

<sup>37</sup> SUASSUNA, Ariano. *Farsa da Boa Preguiça*; ilustração Zélia Suassuna. 1. Ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. Recurso digital. p. 30-31. Disponível em : <http://lelivros.org/book/download-farsa-da-boa-preguica-ariano-suassuna-em-epub-mobi-e-pdf/> Acesso em: 30/11/2017

<sup>38</sup> Idem. p.103.

<sup>39</sup> Idem. p.178.

compõem a obra, há uma confluência entre estes espaços, que no fim vem a ser uma forma de reafirmação do espaço enquanto glorificado. Vale a pena salientar, que este meio celestial se mostra rebaixado, sendo que é colocado quase que no mesmo nível com os seres inferiores. As atitudes dos demônios na obra se mostram em harmonia, com as discursões dos seres sagrados.

Nossas considerações, neste momento serão direcionadas para discorrer sobre como é apresentada a figura do Arcanjo Miguel. No decorrer da trama vemos a discussão dos seres celestes em volta de Joaquim Simão e sua preguiça, em diversas passagens vemos Miguel se colocando como um anjo, puro e limpo, e que com isto é extremamente contra a preguiça de Simão.

Na extrema aversão a preguiça vemos que, em vez de Miguel auxiliar Simão em seu percurso humano, a uma aproximação a Deus parece buscar meios de propor sua condenação. Miguel a todo o momento elogia as práticas de Aderaldo, personagem que constantemente se mostra em busca de riqueza se mantendo em constante trabalho. Mesmo Aderaldo tendo diversas práticas contrárias à doutrina cristã, como a avareza, luxúria e soberba ele se apresenta um protegido do Arcanjo Miguel. O anjo só se revolta contra Aderaldo, no momento que se sente diretamente atingido por suas práticas; como podemos observar no diálogo do terceiro ato, em que Miguel se veste de mendigo com objetivo de expor ainda mais a preguiça de Simão:

MIGUEL :Sou um velho cego! Tenho um olho furado,/ estou no fim da vida, e peço uma esmola, pelo amor de Deus![...]

SIMÃO: Mas Dom Aderaldo, é um velhinho, cego, que está pedindo uma esmola!

ADERALDO: Dou nada, oxente! [...]fui eu que furei? Diga a ele que não estou! Não, tem melhor: diga a ele que venha aqui para eu furar o outro olho, que aí eu fico devendo alguma coisa a ele e dou! [...]

SIMÃO: Meu velho, não posso lhe dar esmola não, que vai desequilibrar o orçamento do patrão! Olhe, eu sou somente empregado: foi o patrão quem disse, não sou eu não! Eu só fiz foi trazer o recado!

MIGUEL: Como é? [...] Vá ver que foi você, mesmo, quem inventou, com preguiça de ir lá dentro perguntar se tinha esmola!

SIMÃO: Foi não, velhinho, foi ele! Eu ia lá inventar uma história dessa! Ele não dá esmola a ninguém e não visita a casa da Mãe que é para ela não visitar a dele! Só você vendo, pra saber quem é aquela peça!

MIGUEL: Ah, é assim? Pois então esse peste vai perder quem ainda lutava por ele! O Diabo do inferno que persiga esse miserável, na comida, na bebida, no estudo, na dormida, de noite, de dia e no pino do meio-dia!<sup>40</sup>

Ao refletir sobre a composição da obra, em torno do elogio a preguiça, e uma crítica aos modos de vida voltados ao trabalho, podemos observar o rebaixamento do Arcanjo Miguel, no momento em que ele se apresenta ao lado de Aderaldo. Miguel se mostra ao lado de uma riqueza desonrada, e tem seu rebaixamento e humanização concretizado justamente por se ligar diretamente a quem só busca prazeres carnavais, propondo assim uma inversão à pureza típica dos seres angelicais.

A inversão contida na obra de Suassuna se aproxima a forma como Rabelais vem propor o risível com o “mundo às avessas”, isto se faz claro no capítulo quarenta e seis do *Quarto Livro dos Fatos e Ditos Heroicos do Bom Pantagruel*, em que vemos os diabos serem vítimas de ironias, assim como tratados com cordialidade. Então vejamos no trecho:

Chegado o meio de Julho, o Diabo se reapresentou no Lugar, acompanhado de um esquadrão de pequenos Diabinhos e coro. Lá reencontrando o lavrador, lhe disse:

- E então camponês, como foi que se comportou desde a minha partida? Traga para cá nossa partilha.

- Está certo (disse o lavrador).

Então começou o lavrador com sua gente a ceifar o trigo. Os diabinhos eles mesmos, puxavam para fora da terra os restolhos. O lavrador bateu o trigo no ar, joeirou, ensacou e começou a vender seus restolhos. O lavrador vendeu muito bem seu trigo e de dinheiro encheu a velha meia que trazia na cintura. Os Diabos não venderam nada; pelo contrário, os camponeses, em pleno mercado zombaram deles.

Acabando o mercado disse o Diabo ao lavrador:

- Campônio, dessa vez você me enganou. Da próxima, não me enganará.

- Senhor Diabo (respondeu o lavrador), como o teria eu enganado sendo que você escolheu primeiro? [...]

- Ah (disse o Diabo) você é um camponês de bem! Semeie muitos rabanetes. Vou protegê-los da tempestade e não farei gear mais. [...] Trabalhe, lavrador, trabalhe! Vou atentar os heréticos: são almas apetitosas enquanto grelhadas; o senhor Lúçifer esta com cólicas e isto o servirá de aperitivo.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> SUASSUNA, Ariano. *Farsa da Boa Preguiça*; ilustração Zélia Suassuna. 1. Ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.p. 244- 247.

<sup>41</sup> RABELAIS, François. *O quarto livro dos fatos e ditos históricos do bom Pantagruel*; tradução, introdução notas e comentários Élide Valarini Oliver; ilustrações Gustave Doré - Cotia, Sp: Ateliê Editorial; Campinas, sp: Editora da Unicamp, 2015. p.307-309.



Esta perspectiva propõe uma inversão da imagem do Lúcifer temível da tradição cristã, que se vincula muito mais as representações carnalizadas em que vemos uma ambiguidade na composição do personagem. Mesmo se mantendo como ser supremo de grande poder e que merece respeito, podemos observar uma humanização, sofrendo de enfermidades que atinge os homens, como a cólica, e sendo alvo de ridicularizações.

Os movimentos desempenhados por Rabelais fazem com que se exteriorize a perspectiva do riso e da comicidade vinculada ao humano, que por sua vez dialoga com a concepção do Renascimento, em que a apreensão do mundo se apresenta sobre o homem.

Pode-se observar que, tanto o personagem do Arcanjo Miguel, da obra de Ariano Suassuna, quanto os Diabos da obra de François Rabelais, se mantêm em uma constante ambivalência, de seus *status* sobrenaturais. Propondo assim uma burla, assim como uma renovação destas imagens, as fazendo transitar pela humanidade.

A carnavalização, com suas propriedades ambivalentes, também se faz presente, por meio do comportamento de Joaquim Simão, personagem central da *Farsa da Boa Preguiça*. Na mesma medida em que vem trazer para a narrativa o exagero por meio da preguiça, podemos observar a dubiedade por meio da criação, o ócio criador do poeta. Portanto, é durante a preguiça de Joaquim que ele pode criar seus versos, sendo por este caminho que Suassuna tece suas críticas ao sistema de trabalho capitalista. Ironiza com a perspectiva que coloca o literato como uma pessoa que não trabalha, no qual seguindo esta percepção o trabalho se liga estritamente ao manual, mas promove o esgotamento do indivíduo, neste sentido a preguiça passa a ser o lugar do artista e intelectuais.

A preguiça, que é um dos pecados capitais, passa a ser elogiada durante a narrativa, quando vinculada a criação artística. Joaquim Simão tem seu comportamento preguiçoso maximizado durante a obra, em que mesmo em momentos de penúria, não muda sua conduta. Em um dos diálogos entre

Joaquim Simão e sua mulher, Nevinha, podemos observar como esta representação do trabalho é posto na obra:

Agora, já começa a dizer besteira!/Trabalhar pra que, mulher?/ Trabalho não me convém!/ O que tiver de ser meu/ às minhas mãos ainda vem!/ Se trabalho desse lucro,/ jumento vivia bem!/ Eu vejo esse povo que se mata,/ pensando que ser burro de carga/ é tudo no mundo:/ quando estouram, deixam tudo/ e, ainda por cima perderam a alma, e caem no Fogo profundo!<sup>42</sup>

É a partir deste excesso no comportamento do personagem que podemos observar o afloramento do grotesco, em que Suassuna propõe o ridículo entre as relações sociais, na qual o exagero passa a quebrar a rigidez das concepções de mundo, no caso as vinculadas ao trabalho. O elogio de Suassuna no fim passa a ser um elogio a um trabalho mais humano, que possa andar ao lado da criação, das alegrias, fazendo isto a partir de Joaquim Simão.

Podemos observar os usos que Suassuna faz de uma estética que, em grande medida, pode ser observada nas produções de François Rabelais, em especial *Gargantua*, na qual se pode verificar que este faz uso da carnavalização, assim como do rebaixamento na construção de sua sátira.

Nas palavras de Bakthin, ao analisar *Gargântua*: “Na obra de Rabelais o princípio da vida material e corporal: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual, são imagens exageradas e hipertrofiadas.”<sup>43</sup> A caracterização de Gargântua se ordena de forma exagerada, ele se apresenta de forma caricaturada, sendo o herói hiperbolizado, tendo em mente a construção da narrativa do gigantismo, ele é o grotesco por natureza.

A partir deste exagero presente em *Gargântua* podemos observar a restauração do corpo, indo de encontro à repressão presente no medievo, assim como da harmonia e do belo renascentista. Exagero que não se restringe ao corpo, mas também aos comportamentos do protagonista, assim como as relações com os outros personagens.

<sup>42</sup> SUASSUNA, Ariano. *Farsa da Boa Preguiça*; ilustração Zélia Suassuna. 1. Ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. p.130.

<sup>43</sup> BAKHTIN, Mikhail Mikhailoviitch, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. 1987. Tradução, Yara Franteschi Vieira – São Paulo:HUCUTEC; [Brasília] : Editora da Universidade de Brasília, 1987. p.16.



O desforme passa a ser um meio de aproximação com a terra, tal qual se observa no episódio da “limpa-cus”, no capítulo XIII, em que Gargântua toma para si inúmeros objetos e os tira da designação que era usualmente colocado. Entretanto, neste meio podemos observar a ambivalência, na medida em que este rebaixamento não é algo negativo, mas como uma forma de melhorar a experiência particular tornando-a mais prazerosa.

Devemos constatar que, a aproximação metodológica posta por Suassuna e Rabelais, no uso do rebaixamento, assim como do exagero, se distanciam no que diz respeito à proposta dos autores. Uma vez que em Rabelais este movimento satírico evidencia a reaproximação com a terra de forma carnavalesca não tendo nestes momentos o caráter moralizador, característico da narrativa de Suassuna. Sendo esta relação um mecanismo típico da apropriação, como trata Chartier:

No ponto de articulação entre o mundo do texto e o mundo do sujeito coloca-se necessariamente uma teoria da leitura capaz de compreender a apropriação dos discursos, isto é, a maneira como estes afectam o leitor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo.<sup>44</sup>

Esta modalidade se faz presente nas relações com as representações, se apresentando de forma distinta, construídas a partir da individualidade do leitor/autor. No caso analisado, a moralização, em meio ao baixo corporal e material, se conecta com a proposta de Suassuna de fazer um elogio à modéstia e criação na preguiça, e críticas à desonestidade e roubalheira no trabalho.

### **Um mundo às avessas por meio do cômico.**

Outra dimensão, na qual se pode observar o diálogo entre Suassuna e Rabelais, é a do riso exterminador, o riso trágico. Daí que, em Suassuna, o temível torna-se cômico, possível de acompanhar por blasfêmias, injúrias. Tendo o bufão, de herança medieval, como sendo seu porta-voz para uma forma particular de se portar principalmente perante as hierarquias, opressões e dificuldades da vida, é o espertalhão transgressor anti-herói por excelência.

---

<sup>44</sup> CHARTIER, Roger. *A História Cultural Entre Práticas e Representações*; tradução: Maria Manuela Gargalho. 2 ed. Memória e sociedade Difiel. Aiges, Portugal. 2002 P. 24

O riso passa a assumir propriedades de aniquilação das verdades, assim como a burla em meio à forma usual de se portar socialmente. A respeito desta modalidade de riso Verena Alberti nos dirige para uma melhor compreensão, em sua análise de Joachim Ritter:

O riso e o risível remetem então ao não-sentido (nonsense), ao inconsciente, ao não-sério, que existem apesar do sentido, do consciente e do sério. Saber rir, saber colocar o boné do bufão, como diz Ritter, passa a ser situar-se no espaço do impensado, indispensável para apreender a totalidade da existência.<sup>45</sup>

Estas circunstâncias têm em Suassuna um personagem claro, João Grilo em *Auto da Compadecida*, que não apenas veste as características no Bufão, mas também carrega a configuração do *corpus suassuniano*, em que a questão do local influencia na forma com que o personagem se posta em meio à trama. Dado que a partir da narrativa do “amarelo” nordestino, se visualiza a maneira dual que se porta, no que diz respeito a suas ações, de acordo com Lima:

[...] a centralidade atribuída aos personagens “desengonçados” [anti-heróis], atrelar o conjunto narrativo à defesa do aspecto mestiço (humano e geográfico). Porém, mirando com mais vagar é possível observar tratar-se de uma localização ou classificação do tipo brasileiro: habitante e meio. Disso resulta que, Suassuna compreende o habitante fabricado na colônia a partir das limitações dadas pelas condições de atraso no tempo real a que está submetido no meio.<sup>46</sup>

Sendo este mestiço, que carrega a inteligência no desenvolvimento de táticas em seu cotidiano, para contornar a “sina” do sertanejo o seu comportamento ambíguo é posto de forma carnavalizada. O riso é articulado entre elementos de ordem e desordem, lícita e ilícita, propondo uma sátira em meio ao cotidiano, neste âmbito em que o riso trágico e exterminador se faz presente.

O mundo ao avesso e o trágico são esquemas presentes em *Auto da Compadecida*, iremos tratar, neste momento, especialmente os acontecimentos em torno do julgamento. A cena é do desfecho da trama, na qual temos, após a

<sup>45</sup> ALBERTI, VERENA. *O riso e o Risível na História do Pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.:FGV, 1999. p.23

<sup>46</sup> LIMA, Marinalva Vilar. *Topos caboclo: medievalidade ibérica e brasilidade na obra de Suassuna*. Congresso Internacional da Associação Latino-Americana de Sociologia (ALAS) “Fronteiras Abertas da América Latina”. Recife-PE, 2011.p.8

invasão de Severino e seu bando, a morte de vários personagens, dentre eles, o Padeiro e sua mulher, João Grilo, Severino, Padre o Bispo e o Sacristão, que terão o destino de suas almas selado, em que o juiz é Manoel (Cristo) e promotor o Encourado (Diabo).

Durante o julgamento o próprio Manoel (Jesus), traz e permite brincadeiras naquele local, que usualmente é entendido como sendo um ambiente de seriedade. Como vemos no trecho do diálogo, entre Encourado e Manuel: “Calma rapaz, você não está no inferno. Lá sim, é um lugar sério. Aqui pode-se brincar.”<sup>47</sup>

No decorrer da narrativa, que envolve o cenário do julgamento, João Grilo é múltiplas vezes chamado, pelo Bispo e o Padre, de blasfemador, devido a suas características duais de *trikster*, questiona e inverte lógicas, principalmente no que diz respeito ao comportamento perante o sagrado.

É por intermédio destes personagens “amarelos” em que se pode observar uma elevação e mitificação do sertanejo. A ligação com o natural e local ecoa na obra de Suassuna, entretanto, este ambiente natural é sacralizado, fazendo com que este território se mostre encantado. A magia presente no local faz com que mesmo a morte seja contornada, como é o caso de João Grilo, que é ressuscitado no final do julgamento com a ajuda da Compadecida, Virgem Maria, que só é possível devido a sua astúcia em convocá-la com o verso:

Valha-me Nossa Senhora,/ Mãe de Deus de Nazaré!/ A vaca mansa dá leite,/ a braba 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./ [...] Valha-me Nossa Senhora,/ Mãe de Deus de Nazaré.<sup>48</sup>

A inversão do trágico faz com que mesmo a morte e julgamento final das almas sejam objetos do risível, em que observamos ser colocada uma atmosfera licenciosa perante acontecimentos que provocariam temor.

<sup>47</sup> SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2016.

<sup>48</sup> Idem. p.121-122.

Em Rabelais, a inversão do trágico, ao contrário de Suassuna, ocorre de forma plena, e atinge múltiplos locais, a partir de Gargantua podemos observar que a “gargalhada ensurdecadora” ressoa em múltiplos planos. A bufonaria rabelaisiana pode ser observada desde o próprio nascimento de Gargantua, em que podemos visualizar a satirização inclusive dos fenômenos naturais, como revelado no fragmento:

Por causa deste inconveniente, relaxaram-se os cotilédones superiores da matriz, e a criança, passando por elas, entrou na veia cava e, subindo pelo diafragma até ao alto das espáduas, aonde aquela veia se ramificava em duas, encaminhou-se para a esquerda e nasceu pelo ouvido.<sup>49</sup>

A ridicularização que acompanha todo o crescimento de Gargantua, sua natureza traduz a comicidade de um riso desmedido, exagerado, de inversão da ordem, contudo Rabelais não deixa de apresentar questões que rodeiam seu cotidiano. Faz tratos de temas como a guerra e a peste em sua narrativa, mas são colocadas em um limite entre o risível e o trágico, revertendo medos e angustias como revela Minois:

Em Rabelais tudo pode ser lido pelo direito ou pelo avesso. [...] tomemos um exemplo da maneira como ele aborda um dos mitos fundamentais do fim da idade média: o inferno. Epistemon foi vê-lo depois dos muitos sérios Ulisses, Eneias e Dante e antes dos muito cômicos Arlequim e Tabarin, assistiu a um verdadeiro carnaval: lá a inversão é a regra. Os diabos são “bons companheiros”, e Lúcifer é bastante sociável; quando condenados “eles não são maltratados como se imagina”.<sup>50</sup>

Nos usos que Suassuna faz destas modalidades escarniosas, podemos observar um distanciamento entre os dois autores analisados. Suassuna guarda locais de seriedade, como o inferno, ao contrário de Rabelais que promove um riso total, em meio a zombarias, exageros, blasfêmias e ambiguidades, nas quais constrói o percurso de suas obras, no qual o trágico e o cômico se fundem de forma plena; esta questão revela justamente os percursos e meios históricos apropriados na idealização das obras pelos autores.

<sup>49</sup> Rabelais, François. *Gargântua*; Apresentação, CAMPOS, Geir. Tradução, LOBO, Aristides. Ilustração, DORÉ, Gustave. Ediouro. p.43-45.

<sup>50</sup> MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. – São Paulo: Editora UNESP, 2003. p.274

A sátira em meio à religiosidade, apresentada pelos autores, é algo que remonta a tradição medieval, em que, de acordo com Minois<sup>51</sup>, o riso em meio aos sermões passou a ser presente a partir do século XI. O risível adquire propriedades edificadoras, em meio ao riso dos *exemplas* nas pregações.

O riso em meio aos sermões vem contrariar ao que estava apresentado nas fundamentações da religião e filosofia cristã, posto pela patrística, em que o riso era empregado como sendo diabólico, promovendo a decadência humana. Entretanto, não podendo eliminá-lo o assimila, a princípio pela parodia e pela farsa. Posteriormente, devido às novas condições da época, com uma maior estabilidade, diminuição das epidemias e da fome, apenas o discurso do fim do mundo não bastava para manter o povo na doutrina, sendo assim, o riso passa a “servir ao bem” pela pedagogização ou no combate as heresias.

Com os clérigos do século XI o riso passa de ser moralizador, a adquirir faculdades goliárdicas, em que pelas parodias o sagrado e o profano se apresentam de forma cômica. Sobre a questão Minois comenta:

O riso, então, é a irreprimível irrupção da vida que quebra os rituais mumificantes da liturgia. Sob as formulas mortas das litanias e das preces estereotipadas recitadas mecanicamente milhões de vezes, cresce a erva extravagante das preces cômicas.<sup>52</sup>

Desse modo, Rabelais, que era ex-monge beneditino, se apropria desta estética na construção de seus frades demasiadamente humanos, assim como em seus sermões abstratos e moralizantes, chegando a ser acusado de herético. A concepção cômica do mundo posta pelo autor vem satirizar com as feições negativas da organização da igreja, assim como promove moralizações na estruturação de suas obras. Podemos constatar a inversão, assim como a afirmação cristã em sua narrativa, com o personagem do Frei Jean, conforme já analisa Bakhtin:

Em Rabelais, frei Jean é a encarnação da grande força paródica e renovadora que representa o clero de tendência democrática. Ele é um grande conhecedor “em matéria breviário”, o que quer dizer que é capaz

<sup>51</sup> MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. – São Paulo: Editora UNESP, 2003.

<sup>52</sup> Idem. P.224



de transpor qualquer texto sagrado ao plano do comer, do beber, do erotismo, que ele sabe fazer disso um prato gordo, “salgado”.<sup>53</sup>

Rabelais, assumindo o papel do riso impertinente do século XII, com elementos do baixo corporal e material, propõe a humanização a partir da inversão da caracterização dos frades, como aquele que promove a repressão do humano e de seus desejos, passando a ser quem promove um ambiente festivo por onde passa.

Frei Jean é apresentado como uma figura que carrega grande prestígio, procurado para conselhos, coloca-se no limite entre a cortesia, os deleites da vida e suas atividades eclesiásticas. É apresentado de forma ambígua até mesmo para outros personagens da obra, como o caso do ocorrido no capítulo XL, de *Gargantua*: “Por minha fé de cristão – diz Eudemão,- parece que estou sonhando diante da camaradagem desse frade, que tanto nos diverte. Porque será que todas as boas rodas expulsaram os frades e os chamam de desmancha-prazeres [...]”.<sup>54</sup> É o caráter atípico, sendo assim, a inversão e humanização carregada por Frei Jean que revela sua influência.

Suassuna, no que lhe concerne, em *Auto da Compadecida* representa a sátira no contexto religioso em meio aos clérigos, com os personagens do Padre e do Bispo. Estes são revestidos de uma falsa moral, assumindo características autoritárias, soberbas de interesses materialistas, sendo assim mais humanizados.

O risível passa a ser evidenciado pelo realismo grotesco, e com a participação de João Grilo como *trikster*<sup>55</sup>. Como exemplo claro deste movimento temos o enterro da cachorra, já recepcionado por Suassuna do folheto de Leandro Gomes de Barro “O dinheiro”. Evidenciando o caráter de crítica a organização da igreja, demonstrando a relação de poder entre o coronelismo e o

<sup>53</sup> BAKHTIN, Mikhail Mikhailoviitch, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. 1987. Tradução, Yara Franteschi Vieira – São Paulo:HUCUTEC; [Brasília] : Editora da Universidade de Brasília, 1987. p.74

<sup>54</sup> RABELAIS, François. *Gargantua*; Apresentação, CAMPOS, Geir. Tradução, LOBO, Aristides. Ilustração, DORÉ, Gustave. Ediouro. p.159.

<sup>55</sup> Bufão, de herança medieval, aquele que é o porta-voz de uma forma particular de se portar principalmente perante as hierarquias, opressões e dificuldades da vida, é o espertalhão transgressor anti-herói por excelência. Com este personagem o riso assume propriedades de aniquilação das verdades, assim como a burla em meio à forma usual de se portar socialmente.

meio religioso, assim como a carnavalização de fenômenos e ritos naturalizados pelo cristianismo, o sepultamento. Sendo esta uma das particularidades do catolicismo popular brasileiro, e da América latina, em particular no âmbito rural, que se mostra imbricado com o cotidiano daqueles que a experienciam. O episódio também carrega toda a importância dos ritos religiosos e a forma com que são apropriados pelo mundo rural, revelando que assim como afirma Bernardinho Leeres:

O saber viver em seu habitat não é apenas questão de conhecer os nomes dos pássaros e dos bichos que a gente da cidade nem vêem, mas todo um jeito de defender na vida, de interpretar sua história, de manipular sua existência no mundo. Neste sistema de vida, talvez pouco refletido, mas real, palpável e organizado de sua maneira, também a religião ocupa seu lugar no público. O catolicismo popular não é um culto de *arcana verba*, escondido e só conhecido aos iniciados, pois por todo lado é comunicado nas conversas, nos benditos e “incelências” que o povo canta em suas histórias que narra, pelas rezas e bênçãos, pelos santos em casa, pelas festas de padroeiro, pelas cruzes das almas e muito mais.<sup>56</sup>

Ocorre, assim, uma sistematização da teologia cristã em meio ao cotidiano, de forma que não perde sua perspectiva religiosa, ao mesmo tempo em que quebra com a ordenação clerical oficial. Valendo a pena chamar a atenção que esta forma de interpretar o catolicismo rural não é e nem deve ser generalizante, pois a forma com que o caráter sacro se revela parte das particularidades experienciadas. Contudo, o que é idealizado por Suassuna, sobre o signo do cômico, carrega estes princípios para a religião.

Dessa forma, podemos observar representações destes frades humanos de Rabelais em Suassuna, na medida em que vem proporcionar uma forte crítica ao individualismo do clero e de suas motivações materialistas. Entretanto, em Rabelais esta caracterização não é feita como algo negativo, como é em Suassuna, tendo em vista que é justamente devido a estas faculdades que Frei Jean é tido como membro de grande prestígio, que, inclusive, carrega a proposta de Rabelais, de propor uma reconexão do corpo.

---

<sup>56</sup> BERNARDINHO LEERES, O. F.M. *Catolicismo popular e o mundo rural: um ensaio Pastoral*. Petrópolis-RJ.: Editora: Vozes LTDA.1997. p.27



Com isto pudemos observar como o riso se faz presente em meio à religiosidade, nas obras dos autores, em que é colocado de forma ambivalente, em que por um lado se eleva e, por outro, o rebaixam. Vemos um cômico que se apresenta como uma forma de encarar, e contornar os temores que rodeiam a existência humana, de um lado, se faz rir do demônio, de outro se faz rir da morte. A incoerência posta pelo cômico grotesco faz com que possa se conciliar um mundo no qual o profano e o sagrado se fundem, evidenciando um universo para além dos dogmatismos que o circunscrevem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

O percurso feito nesta pesquisa nos fez observar a importância de se entender o riso não enquanto fenômeno fisiológico, mas como prática cultural, que se molda perante a história. Riso este que entendemos ser fundamental para compreender a poética de Ariano Suassuna, uma vez que por intermédio deste, somos capazes de compreender sua escrita de forma historicizada.

Mesmo Ariano Suassuna sendo um autor muito pesquisado observamos que, principalmente nas análises em história, seu caráter cômico é pouco explorado. As interpretações do modelo narrativo desempenhado por Suassuna ficam muito restritas a uma relação com o natural e o divino, isto pode ser constatado nas interpretações de Maria Thereza Didier e Idelette Muzart Fonseca dos Santos, que, mesmo contribuindo imensamente em nossa análise, não tomaram o cômico na poética de Suassuna enquanto um aspecto a que intencionem problematizar.

A Natureza é observada na relação do homem com seu território, bem como, no que diz respeito aos dramas que envolvem este espaço. O divino se conecta, intrinsecamente, com este natural. Entretanto, na nossa leitura de Suassuna buscamos evidenciar que na composição de sua narrativa, todo campo temático, entre o natural e sobrenatural, assim como na produção dos personagens, estão sujeitos a serem matéria do risível, os elementos satíricos, compõem a reverência da carnavalização e a criticidade burlesca do bufão.

Por intermédio do cômico podemos evidenciar como Suassuna transporta suas obras do local, regional, para o universal em busca de propor uma “reabilitação” da arte e do brasileiro, supostamente reverenciando a cultura “popular” nordestina, como sendo o que caracteriza a identidade da nação. Contudo, devemos nos atentar para o lugar social de pertença do autor, e para quem a estética proposta vem a servir, onde não vemos uma elevação, necessariamente, do popular, mas sim da sua produção.

O engrandecimento do popular expressado por Suassuna se ampara na tradição para legitimar seu discurso, conseguir retomar o prestígio e os olhos da nação para o Nordeste, que vinha gradativamente perdendo espaço no cenário nacional. Suassuna busca, assim, propor uma reabilitação não apenas do

Nordeste, mas, também, do homem que vive na região, e as faz a partir do cômico excessivamente humano, apropriando-se naquilo que já se encontra presente em Rabelais. Por meio da gargalhada ensurdecadora rabelaisiana, Suassuna vem inverter o sistema de crença que rodeia a experiência social, aonde o sertão não vem a ser vítima do flagelo, proveniente da seca, e o sertanejo um bárbaro fanático, mas, sim, um local mágico, rodeado de seres sobrenaturais e homens irreverentes.

Propor um desfecho para esta pesquisa é encerrar um espetáculo que apenas começou, as nossas considerações apresentadas no decorrer do trabalho nos apresentam cenários a serem explorados do universo artístico proposto por Suassuna, ainda não desvendado. Então, que esta atração cômica continue.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

ALBERTI, VERENA. *O riso e o Risível na História do Pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.:FGV, 1999.

ARAÚJO, Robson Victor da Silva. *Da Ibéria ao Sertão: reminiscências e resíduos ibero-medievais na epopeia paraibana de Ariano Suassuna*. – Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande. - Centro de Humanidades. Programa de Pós-Graduação em História, Campina Grande, 2012.

BAKTHIN, Mikhail Mikhailoviitch, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*; Tradução, Yara Franteschi Vieira – São Paulo:HUCUTEC; [Brasília] : Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução:Nathanael C.Caixeiro. , 2ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores.1983.

BERNARDINHO LEERES, O. F.M. *Catolicismo popular e o mundo rural: um ensaio Pastoral*. Petrópolis- RJ.: Editora: Vozes LTDA.1997.

CERTEAU, MICHEL DE. *A Invenção do Cotidiano: 1 Artes de Fazer*; tradução de Ephraim Ferreira Alves . 22 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*; tradução: Maria Manuela Gargallo. 2 ed. Memória e sociedade Difiel. Aiges, Portugal, 2002.

DIDIER, Maria Tereza. *Miragens Peregrinas: Sertão e Nação em Euclides da Cunha e Ariano Suassuna*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo,2012.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. Tradução: Rogério Fernandes. - 4ª. Ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

FEBVRE, Lucien, *O Problema da Incredulidade no Século XVI: a Religião de Rabelais*; tradução Maria Lucia Machado; tradução em trechos em latim José Eduardo dos Santos Lohner – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Ferreira, Lúcia de Fátima Guerra. *Raízes da indústria da seca: o caso da Paraíba/ Lúcia de Fátima Guerra Ferreira*. - João Pessoa: Ed.Universitária/UFPB, 1993.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 1. Ed., 13. Reimpr – Rio de Janeiro: LCT,2008.

HARTOG, François. *Evidências da História*. O que os historiadores vêem. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LIMA, Marinalva Vilar. *Loas que carpem: a morte na literatura de cordel*. - São Paulo, 2003.

LIMA, Marinalva Vilar. *Topos caboclo*: medievalidade ibérica e brasilidade na obra de Suassuna. Congresso Internacional da Associação Latino-Americana de Sociologia (ALAS) “Fronteiras Abertas da América Latina”. Recife-PE, 2011.

LE GOFF, Jaques. *Uma Longa Idade Média*; Tradução: Marcos de Castro. – 3ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LUCIANO. *Diálogos dos Mortos*. Introdução, versão do grego e notas de Américo da Costa Ramalho. –Brasília: Editora Universidade de Brasília,1998.

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

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo. Editora Ática S.A.1992. disponível em: [https://dlscrib.com/queue/comicidade-e-riso-vladimir-propp\\_58cda5e0dc0d605520c3466f\\_txt?queue\\_id=597179b2dc0d60b623a88e7d](https://dlscrib.com/queue/comicidade-e-riso-vladimir-propp_58cda5e0dc0d605520c3466f_txt?queue_id=597179b2dc0d60b623a88e7d) Acesso em 30/11/2017.

RABELAIS, François. *Gargântua*; Apresentação, CAMPOS, Geir. Tradução, LOBO, Aristides. Ilustração, DORÉ, Gustave. Ediouro.

RABELAIS, François. *O terceiro livro dos fatos e ditos históricos do bom Pantagruel*; tradução, introdução notas e comentários Élide Valarini Oliver. - Cotia, Sp: Ateliê Editorial; Campinas, sp: Editora da Unicamp, 2006.

RABELAIS, François. *O quarto livro dos fatos e ditos históricos do bom Pantagruel*; tradução, introdução notas e comentários Élide Valarini Oliver; ilustrações Gustave Doré - Cotia, Sp: Ateliê Editorial; Campinas, sp: Editora da Unicamp, 2015.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. 2ª ed. ver. Campinas, SP: Editora Unicamp,2009.

SUASSUNA, Ariano. *Farsa da Boa Preguiça*; ilustração Zélia Suassuna. 1. Ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. Recurso digital. Disponível em : <http://lelivros.org/book/download-farsa-da-boa-preguica-ariano-suassuna-em-epub-mobi-e-pdf/> Acesso em: 30/11/2017

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2016.

SUASSUNA, Ariano. *Manifesto do movimento armorial*, Recife: UFPE, 1970,(datilografado).

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. *O Regionalismo Nordestino*: existência e consciência da desigualdade regional. São Paulo: Ed. Moderna, 1984.

VASSALO, Lygia. *O sertão medieval*: origens européias do teatro de Ariano Suassuna, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.