



**DOSSIÊ ARISTÓFANES –
A CIDADE E O TEATRO**

**O TEATRO: UM DUPLO ARTÍSTICO
– TRAGÉDIA E COMÉDIA EM
ACARNENSES, DE ARISTÓFANES E NO
AUTO DA COMPADECIDA, DE ARIANO
SUASSUNA**

*THE THEATER: AN ARTISTIC
DOUBLE – TRAGEDY AND COMEDY IN
ACHARNIANS, BY ARISTOPHANES AND
IN THE AUTO DA COMPADECIDA, BY
ARIANO SUASSUNA*

Francisco Jacson Martins Vieira
SEDUC – Secretaria de Educação do Ceará
E-mail: jacsonufcmestrado@gmail.com

RESUMO

Por ser uma arte que permanece há tantos séculos, o teatro desperta curiosidade acerca de seus primórdios, existindo várias conjecturas e teorias sobre o surgimento da Comédia Antiga como ambiente extremamente propício à formação de duplos, a partir de uma série de elementos presente no mito e culto do deus do teatro, Dioniso, no qual as vozes, os gestos e as máscaras são sobrepostas, como causa de equívocos e componentes centrais das invectivas pessoais ou intrigas, transformando-se em acessórios fundamentais para o discurso moralizante e para alcançar o objetivo maior do a(u)tor: a obtenção da paz em *Acharnenses*, de Aristófanes, e a absolvição no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna.

Palavras-chave: Aristófanes, *Acharnenses*, Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida*, Duplos.

ABSTRACT

Because it is an art that has remained for so many centuries, theater arouses curiosity about its beginnings, with several conjectures and theories about the emergence of Ancient Comedy as an extremely favorable environment for the formation of doubles, based on a series of elements present in the myth and cult of the theater god, Dionysus, in which voices, gestures and masks are superimposed, as a cause of mistakes and central components of personal or intriguing invective, becoming fundamental accessories for the moralizing discourse and to reach the actor/author's main objective: the achievement of peace in Acharnians, by Aristophanes, and the acquittal in Auto da Compadecida, by Ariano Suassuna.

Keywords: Aristophanes, Acharnians, Ariano Suassun, Auto da Compadecida, Doubles.

Se em sua origem o cômico era o outro/duplo do trágico, também desde esses tempos a sátira já se fazia presente como companhia do texto cômico. A chamada “Comédia Antiga” (425-404 a.C., período da produção de Aristófanes que nos chegou) caracteriza-se pela mordacidade cáustica na *mimesis* dos cidadãos proeminentes e das instituições da *polis*¹, seja pelos a(u)tores, seja pela manifestação das próprias personagens que, algumas vezes, representavam em cena o próprio discurso revelador das injustiças sociais, tão comuns na Cidade.

É notável, contudo, observar que esses elementos, frequentemente utilizados por Aristófanes em suas peças, também encontram eco na literatura popular de Suassuna. Isso decorre do fato de a obra do pernambucano também apresentar uma tessitura textual atravessada por múltiplas vozes, estas representadas pelas diferentes personagens. Nesse processo, as obras dos dois autores evidenciam um fenômeno recorrente e natural, marcado pela tensão de uma crise profunda, denunciada pelos dramaturgos nos discursos de suas personagens.

Assim, é pertinente que primeiro justifiquemos a escolha das obras citadas, visto que ambas trazem em seus enredos personagens que usam da autoridade conferida pelo poeta para ressoar seus anseios e indignações através do discurso. Ao longo das peças, Aristófanes e Suassuna projetam seus duplos de forma que suas próprias vozes possam ser ouvidas indiretamente por trás de cada ato, levando o público a crer que ouve a voz direta do poeta, quer através do coro, do palhaço coreuta, da *parábase*² ou em personagens protagonistas como Diceópolis ou João Grilo.

Através dessas personagens/autores a voz do dramaturgo é projetada pelo riso da *mangofa*³, pelos gestos performáticos, pelo arremedo poético e/ou pelo

1 Para a normatização de algumas palavras gregas em português seguimos o Glossário elaborado pelo Laboratório de Estudos Sobre a Cidade Antiga. Disponível em pdf no site www.mae.usp.br/labeca, aba glossário. No caso de palavras já dicionarizadas, utilizamos a forma de acordo como que consta no *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2008).

2 A parábase é uma seção de natureza puramente coral da comédia antiga. Na Parábase o coro avançaria em direção aos espectadores e pronunciaria os versos olhando para eles. O verbo *parabaino* aparece doze vezes nas peças de Aristófanes. Nas suas demais menções significa transgredir um juramento (*As Aves*, vv. 331, 447, 461; *Lisístrata*, vv. 235, 236; *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, v. 357; *Assembleia de Mulheres*, v. 1049). Em *As Vespas*, v. 1529, o sentido é o de avançar dançando, mas o contexto em que é empregado não é parabático. DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas / FFLCH/ USP, 2000.308.

3 Debiq, escárnio, mangação, mangoça, mangoça, mofa, zombaria, mangofa.

outro travestido de a(u)tor, ações perfeitamente justificáveis, visto que o cômico tem afinidade com a cultura popular porque utiliza fatos do dia a dia como matéria na representação de algo, atraindo, conseqüentemente, a atenção do leitor ou ouvinte para a obra. A verdade é que a condução cômica e moralizante encontra espaço fértil em ambas as obras, traduzida pela ação do poeta a partir das vozes de seus duplos, Diceópolis e João Grilo, figuras conturbadas em franco desacordo com a situação promovida pelos legisladores em Atenas ou na pacata cidade de Taperoá, interior nordestino. Esses protagonistas descobrem-se em atitude de perfeita rebeldia, conscientes das mudanças advindas de suas atitudes e, como heróis cômicos, são também autores de uma saída que nem sempre pode ser compartilhada socialmente ou compreendida.

Neste contexto, a construção do duplo representa um transbordamento do próprio poeta, um arremedo despadronizado, o *outro* do autor, uma imitação de algo que se pretende, por muitas vezes deter e que retorna, fazendo pressão no sentido contrário, denunciando as injustiças e desmandos, autorizados pelo poeta com toda a sua pujança. Quem não recorda das figuras célebres de **Diceópolis**, o duplo cômico (matuto) de os *Acarnenses* (Aristófanes), e de **João Grilo** e **Chicó**, sendo uma espécie de duplo, pois representa de forma autorizada, a própria voz do poeta com todas as suas anedotas e os " – Não sei, só sei que foi assim!" ou de algum outro matuto astuto de nossa tradição cinematográfica ou teatral recriado na literatura de cordel, a partir da influência ibérica ou grega?

Diante dessa apropriação e recuperação dos mecanismos narrativos da comédia e de seu caráter atemporal, torna-se importante salientar que a Comédia Antiga, além de construir "múltiplos cômicos", apresenta personagens não universais, como os que são caricaturas de pessoas que viveram em Atenas em um momento específico. A obra de Aristófanes põe em cena nomes de figuras eminentes da Grécia antiga como o de políticos (Cleão e Lâmaco), pensadores (Sócrates) e poetas (Eurípidés e Ésquilo).

A referência a essas personalidades, bem como o diálogo com a mitologia, a história e o teatro, não constituía um problema para a plateia de Aristófanes. No entanto, para nós, leitores de outras gerações, a percepção de tais referências não é assim tão simples, ainda que seja fundamental para a compreensão da comédia.

Em Aristófanes, Diceópolis, que atua na comédia como João Grilo no *Auto da Compadecida*, representa muitos cidadãos, pois, ele é a "*Cidade Justa*", espectador do teatro, participante da assembleia, ator ou personagem de Eurípidés, vendedor na sua ágora. É nesta interação, criação e recriação de discursos que

estabelecemos contato com o maior entendimento da história da comicidade, a fim de entender os recursos que o comediógrafo utilizou ao compor seus (duplos) personagens, que permanecem por séculos em nossa tradição.

Vale ressaltar que tudo que acontece na cidade também é do conhecimento do poeta, que, no *Auto da Compadecida*, evidenciado por sua própria construção que obedeceu a uma ideologia antiga do autor de unir o nacional ao popular para operar as mudanças sociais – em Taperoá – ou por que não dizer em seu mundo real, versegado por suas andanças. Para ele, a arte que realmente expressa o país e o povo brasileiro é popular ou baseada no popular, uma arte erudita baseada no popular e, em tal concepção de arte, estaria a gênese de seu teatro, no qual desejava expressar suas raízes e seu povo, negando, assim, os modelos de teatro europeu, como se percebe em sua seguinte fala:

Queria fazer um teatro que expressasse meu país e meu povo. Aí me vi, muito naturalmente, diante do folheto de cordel, essa expressão extraordinária que o povo brasileiro criou e que é o único espaço cultural onde o povo brasileiro se expressou sem intervenções nem deformações que lhe viessem de cima ou de fora. O folheto de cordel é um universo extraordinário (SUASSUNA, 2001, p. 04).

Composto pela recriação crítica e por possuir um enredo que proporciona ao leitor/espectador o riso, a reflexão e a dor, *Auto da Compadecida* é uma mistura de tragédia e comédia, como nos afirma Geraldo da Costa Matos:

Auto da Compadecida é misto, um duplo, pois participa da estrutura trágica pela oposição muito radical dos personagens a ponto de não haver acordo entre eles e, da cômica, pelos incidentes e desenlace com a salvação de todos graças à intervenção da Compadecida, permanecendo no inferno apenas os demônios cuja situação já se encontra definida ao aparecerem ao palco (SUASSUNA, 2005, p.82).

Na verdade, apesar de estarem diluídos em toda a peça, os elementos trágicos e cômicos se intercalam com predominância ora de um, ora de outro. O cômico tem presença mais marcante em torno das ações do protagonista João Grilo e de seu duplo Chicó, que enganam os eclesiásticos (Primeiro Ato) o padreiro e a mulher (Segundo Ato) através das mentiras que criam com o objetivo de ganhar algum trocado ou simplesmente para vingar-se de seus exploradores.

As marcas do trágico se tornam mais salientes a partir da metade do segundo ato com a entrada de Severino do Aracaju, travestido de mendigo, e do Cangaceiro. Estes dois se opõem aos demais personagens uma vez que en-

tram em cena para roubar e acabam provocando a morte de todos que estão na igreja. Na cena do julgamento, a oposição entre as personagens torna-se ainda mais brusca, pois se veem de um lado as figuras celestiais e de outro as figuras demoníacas, não havendo acordo entre elas.

É justamente nesse abrir e fechar de cortinas que o teatro aristofânico/suassuniano nos proporciona, enquanto espectadores, uma visão amplamente crítica das ações humanas, seja pelo desejo pessoal, injúria ou pela própria paródia que tão bem se propõe ao convencimento do público. Assim, concordamos com Brait (1985) ao referir à teoria desenvolvida por Aristóteles em sua poética sobre os dois pontos essenciais dos personagens, uma vez que o primeiro ponto define o personagem como reflexo da pessoa humana e o outro concebe o personagem como construção baseada em leis particulares pré-existentes no texto.

Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente à construção do texto social, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção (BRAIT, 1985, p.11).

Pode-se observar que esses dois pontos se completam, estabelecendo bases para a criação das personagens Diceópolis e João Grilo tanto em *Acornenses* como no *Auto da Compadecida* a partir do olhar atento do(s) autor(es), já que eles sofrem pela aplicação das leis pré-existentes tanto na sociedade real, quanto na ficção, sem perder o caráter denunciador e intencional, proposto pelo criador, intrínseco às suas criaturas.

Portanto, tanto em *Acornenses* quanto no *Auto da Compadecida*, o viés cômico utiliza a irreverência para tratar e relatar as dificuldades, as opiniões e as injustiças da sociedade de maneira direta e aberta e deste modo se contrapõe às regras sociais que exigem boas maneiras ou padrão, que jamais será alvo da comédia.

A comédia é o oposto da tragédia, pois se traduz no uso do riso, que faz ultrapassar os limites da seriedade criando novas e críticas hipóteses e questionamentos sobre a realidade, denunciando os vícios, erros morais e atitudes irregulares de indivíduos de uma classe, além de servir para criticar a sociedade dos corrompidos, dos inferiores de maneira camuflada e irreverente. Desta forma, pode-se afirmar, que a performance cômica, da qual o riso, a máscara, o gesto e a voz fazem parte, constitui-se de forma implacável em Aristóteles e Suassuna como arma para a exposição ao ridículo, e a exposição de algo ou alguém ao ridículo não será bem vista perante as regras e as pesso-

as da sociedade, como o próprio dramaturgo, citando Molière, afirmava, “Não existe tirania que resista a gargalhadas que lhe deem três voltas em torno.”

A COMÉDIA ARISTOFÂNICA

*Castigat ridendo mores*⁴

Devo de início chamar a atenção do empenhado leitor, que com grande causa e sem gabação deve compreender as peripécias dos (anti)heróis que ora apresento, entre o curto espaço de fechar e abrir as cortinas do teatro-mundo, cabe uma especial referência às obras postas em análise, ligadas pelo riso, denunciativas em suas épocas, separadas cronologicamente e, atemporalmente, aqui em completude.

Desde a Antiguidade, o riso e a comédia têm servido para manifestar os vícios e as fraquezas humanas. Segundo a perspectiva de Aristóteles na sua *Poética*, a comédia era a via por onde passava o homem inferior – o nosso anti-herói, aquele que não era digno de se prestar às tragédias e ser chamado de herói. Provavelmente foi na Grécia que, para nós, a representação do homem inferior surgiu. Desde então, aquilo que provoca o riso tem sido, no mais das vezes, o que é condenável e baixo na humanidade. Em ambas as peças, o riso é a arma cômica que castiga os costumes que estavam em desacordo com a moral e, a partir disso, o riso passa a ser um fenômeno, sobretudo, social e humano e que ocorre somente em circunstâncias em que, de alguma forma, a sociedade vê-se ameaçada, a ponto de criar situações absurdas, rupturas, para expurgar os males que decorrem dessa situação de encurralamento, de total exploração, como demonstradas nas peças a seguir.

DIONISO MATUTO: JUSTINÓPOLIS, UM HERÓI EMBUSTEIRO.

Ana Maria César Pompeu (2011) nos esclarece que *Acarnenses* é a primeira comédia que nos chegou de Aristófanes, encenada em 425 a.C. Ela traça um retrato caricatural da cidade de Atenas, num período de crise das instituições democráticas relacionado diretamente com a guerra do Peloponeso (431 a.C. -404a.C.). É a primeira comédia que conservamos do seu autor, como também da Comédia Antiga, e define-se como uma peça de tema político, no sentido moderno: inspirada na administração e na experiência coletiva de uma Atenas, que vive plenamente o seu período democrático.

O título da peça refere-se aos habitantes do *demos*⁵ de Acarnas, ex-combatentes de Maratona, que tinham apoiado a guerra contra Esparta por suas terras terem sido saqueadas pelos guerreiros lacedemônios. O caráter didático do texto é expresso pelo próprio autor nos versos 500-501 (p.92): “Pois o

⁴ Locução latina que significa “rindo castiga os costumes”.

⁵ Na Grécia Antiga, o *demos* (em grego: δῆμος) era uma subdivisão da Ática, região da Grécia em torno de Atenas. Os *demos* já existiam, como meras subdivisões de terra nas áreas rurais, desde o século VI a.C..

que é justo a comédia também cunhece. Eu vou falá coisas terrive, mas justa”. Além do caráter didático da comédia aristofânica, percebe-se também a presença de nomes de alguns personagens que têm uma significação alegórica: *Diceópolis*, o personagem principal, significa cidade justa; Anfiteo é um nome divino e de alguns políticos e legisladores da época.

O autor de *Acamenses* constrói a sua peça a partir de Atenas, pintada em função do próprio fluir histórico, assolada pela guerra. O eixo central da comédia é a relação entre o público e o privado, alimentada pela disputa entre belicistas e pacifistas quanto à guerra, pelo que a sua mensagem é política, sendo o povo ateniense representado como um bando de loucos e a democracia como uma farsa.

A peça começa com *Diceópolis/Justinópolis*, um camponês forçado a migrar para a cidade onde vive em condições precárias, e que aguarda a reunião da assembleia onde o tema da discussão de um tratado de paz vai ser deliberado. Vendo a praça vazia, lamenta a não participação do povo na reunião da assembleia, ficando a decisão entregue nas mãos de políticos profissionais, que por regra eram demagogos, revelando uma contradição do sistema democrático: os destinos da comunidade, cujo governo pertence a todos (público) fica, afinal, entregue ao cuidado de poucos (privado), deixando a porta aberta a todo o arbítrio e venalidade.

Começada a assembleia, Ambídeus faz a proposta de paz, mas é rechaçado com ordem de prisão. *Diceópolis/Justinópolis* tenta reverter a situação, mas sem sucesso, dizendo:

Ó prítanes, vocês tão fazendo mal pra assembleia
Arrastando o homem, que queria fazê tréguas
Pra nós e dependurá os escudo.
(ARISTÓFANES; POMPEU, 2014, p.67)

Este breve momento em que apenas dois indivíduos se manifestam a favor da discussão de um problema central no contexto ateniense, agindo no interesse do bem comum da cidade, é logo apagado, abafado, pelo conselho que desviará a sua atenção para os embaixadores que chegam da Pérsia.

Diceópolis/Justinópolis protagoniza a voz da razão numa sociedade dominada por loucos e safados que teimam em alimentar a guerra com Esparta como pretexto para enriquecerem à sua custa, ficando ele cada vez mais miserável e pobre. *Diceópolis desmascara* em seguida a função das missões diplomáticas persas, na figura de *Pseudártabas*⁶, como fraudes, pois vem prometer ouro, com a conivência dos embaixadores atenienses, como manobra de diversão apenas.

6 “pseûdos”, “falso”; artábe, “medida persa”. Falsidâmetro in: Tradução Matuta Cearense de *Dyscolos*, o *Enfezado*, de Menandro. POMPEU e SANTOS, Cultura e Tradução v. 5, n. 1 (2017) ISSN: 2238-9059 Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ct>, 2017.

Com efeito, a sua ostentação à custa do dinheiro público, que contrasta com a pobreza da maioria dos cidadãos, desmente a veracidade da proposta que fazem: por isso, é com palavras acerbas – “cus moles” – que os incita a não caírem no logro. Diceópolis é então silenciado, a reunião é suspensa e irá fazer-se à porta fechada no Conselho (Pritaneu). Com este estratagema, o direito de todos participarem na tomada de decisão é abolido, confinando a decisão política ao segredo dos gabinetes. Compreendendo que a guerra não lhe convém, Diceópolis/Justinópolis conclui uma paz privada com o inimigo, libertando-se da loucura da cidade. Assim, fugindo de uma ordem pública corrompida, procura um espaço em que possa ser o senhor absoluto de si próprio. Os acarnenses ficam enfurecidos ao descobrirem que Diceópolis fez um acordo de paz com os lacedemônios, apedrejando-o.

Então ele tenta, com palavras sensatas, expor suas razões, defender-se das acusações que lhe são movidas, mas o seu direito de defesa é contestado com ameaças de ainda maior violência por parte do coro dos Acarnenses:

Coro: Quero é morrê, seu ti iscutá.

Diceópolis: Num faça isso não, ó Acárnicos

Coro: Tu vai morrê, fica saben'agora.

(ARISTÓFANES; POMPEU, 2014, p.81-82).

A democracia encontra-se subvertida na sua essência quando a violência imperante impede que o critério de resolução dos conflitos seja resolvido com recurso à livre discussão, em condições igualitárias, no espaço público. É o que está acontecendo: primeiro, na assembleia; depois é-lhe negado o direito de defesa contra as acusações dirigidas a um cidadão; finalmente é silenciado e suspenso a sua proposta de discussão.

Diceópolis/Justinópolis é o próprio Aristófanes, criador e criatura, autorizado a assumir o risco de morte, proclama o que julga ser justo para a cidade e denuncia a retórica fraudulenta dos oradores que conquistam o povo com o sortilégio encantatório do seu discurso:

Taqui, oia este tronco aqui,
E o home que vai falá é deste tamanhin.
Tenha cuidado não, num vô me armá de iscudo,
Vô falá em favô dos lacedemômios o q'eu acho,
Mas tenho muito que temê. Pois os modo
Dos lavradô conheço eu, eles fica muito alegre,
Se pra eles e pra cidade fizé elogio algum
Home inrolão, com justiça ou sem ela,
E aí num se dão conta que tão seno é vindido,

E dos véio também conheço as alma que,
Num bota a vista noutra coisa mas só em mordê cum voto.
Euzin aqui sei o que sofri nas mão de Cleão,
Por causa da cumédia do ano passado,
Pois teno me arrastado pro tribunal,
Ele me caluniava e cuspiam mintiras contra mim,
Era uma cachoêra e me banhava que quase,
Murri afogado na cusparada de insultos.
Agora intão antes de faládêxeprimêro
Q´eu me vista como o mais miserave de tudin.
(ARISTÓFANES; POMPEU, 2014, p.84).

Na parte final da peça, o Coro modula a sua posição ao final da intriga, vindo a reconhecer o serviço que o poeta prestou à comunidade e que o tratado de paz é o mais justo para a cidade, pois restabelecerá o valor da democracia para as cidades, desmascarando os maus costumes e seus legisladores, exploradores do povo.

Vale ressaltar que o poeta usa uma história cômica e simples como enredo, a própria história passa a ser um mero pretexto para o desenvolvimento cômico em *Acarnenses*, já que a sátira é um elemento importante e, porque não, moralizante, nesse contexto.

Tão bem quanto Aristófanes, Suassuna elaborou seus personagens seguindo um esteriótipo social. No enredo da comédia aristofânica encontramos dois elementos: (1) o (anti) herói (2) o esquema fantástico/moralizante.

1.3 O (ANTI)HERÓI ARISTOFÂNICO

A figura do herói tanto na literatura quanto fora dela é laureada com uma tragicidade iminente, o trágico que no contexto da mitologia é muito mais do que a encarnação da perda, do sofrimento e das incertezas humanas; no fim o trágico é o eminentemente humano contra o divino, a lembrança irrestrita da pequenez célere e irascível da existência humana.

Já a comédia grega, sobretudo, a de Aristófanes nos remete da forma mais evoluída a uma concepção de existência que prevê de forma profética, que nem tudo o que é humano ou divino deve ser levado muito a sério, pois no final tudo é pó, a vida um suspiro no vazio das eras; portanto não se pode levar nada muito a sério; numa clara conotação Dionísia.

O camponês ateniense, como sujeito histórico e, também, como personagem do teatro cômico de Aristófanes, foi figura central e essencial no decorrer do século V a. C., desde que sua posição ético-social permaneceu intacta

frente aos sofrimentos bélicos de Atenas, pelo que tomou um carácter de idealização tanto em sua posição de cidadão como nas personificações da comédia aristofânica.

O herói de Aristófanes não é limitado ao desejo do público somente de riso ou excessos, ele tem a grandeza de contradizer o estabelecido, de conduzir o ouvinte a um caminho de excesso que educa, de entendimento proferido por um agente que, carregado de um heroísmo simples, jamais será unilateral ou submisso. E toda essa inquietação que provoca a presença desse duplo, para a Comédia Antiga é uma ferramenta que constrói o herói cômico aristofânico, segundo Whitman (1969, p. 25).

Essa unidade de autoconceito e autoafirmação confere ao espírito heróico uma espécie de pureza, mas dificilmente é o que poderíamos chamar de coerência, pois a qualquer momento o herói pode desrespeitar todas as expectativas em deferência aos mistérios particulares de sua própria vontade. Ele é, pode-se dizer, consistente consigo mesmo; mas como ele cria a si mesmo à medida que age, o resultado não pode ser conhecido de antemão, nem mesmo por si mesmo. O heroísmo é como se pode dizer, "dirigido pelo seu interior", e embora as direções possam diferir, o princípio vale: as aparências às vezes ao contrário, nenhuma abstração jamais poderá controlar o herói em busca da totalidade. E é precisamente isso que os heróis de Aristófanes são.⁷

Aristófanes, como ninguém, conferiu ao seu (anti)herói a figura simples de um homem rural, idealmente ético e político que a *polis* ateniense precisava para se reconstruir e se transformar. Essa percepção do camponês em Aristófanes dá uma indicação dos eventos tanto do cidadão quanto da cidade, e dá ao leitor uma leitura histórica diferente dos eventos que Atenas sofreu durante a Guerra do Peloponeso.

O (anti)herói aristofânico, como Diceópolis/Justinópolis é tipicamente matuto, que se angustia diante de alguma característica perturbadora da sociedade contemporânea: por exemplo, o prolongamento da guerra, os políticos corruptos que dominam a *ecclesia*, a loucura das demos atenienses. Incapaz de convencer os outros de sua loucura, o herói sai por conta própria, colocando em prática algum tipo de esquema fantástico que pretende acertar as coisas.

Diceópolis reconhece as consequências que prejudicaram a cidade e que também foram percebidas por Aristófanes, que, com sua poesia, sua repercussão e sinceridade, colocou em cena o Cidadão-espectador, vítima direta da de-

⁷ *This unity of self-conception and self-assertion gives to the heroic spirit a kind of purity, but hardly what we would call consistency, for at any moment the hero may flout all expectation in deference to the private mysteries of his own will. He is, one might say, consistent with himself; but since he creates himself as he goes, the result cannot be foreknown, even perhaps by himself. Heroism is, one might say, "inner-directed," and though the directions may differ, the principle holds: appearances sometimes to the contrary, no abstraction ever controls the hero in quest of wholeness. And that is precisely what Aristophanes' heroes are.* (Tradução nossa)

cadência e que terá discernimento sobre as decisões dos estrategistas e governadores com os atos de guerra.

Segundo Fisher (1993, p.33) o (anti)herói de *Acarnenses* tem sua ação construída nos vários lugares apresentados na peça, o que levou Aristófanes a estabelecer relação com as várias personalidades assumidas por Diceópolis/Justinópolis, dentre as quais, ele cita a de espectador de festivais dramáticos e a de lavrador.

Revelado para o público, Justinópolis, que vive vários outros papéis, representa o justo da cidade ou o cidadão justo. Direto e conhecedor dos truques que o levariam a convencer a assembleia, apresenta-se a Eurípides pela própria voz dizendo seu nome e o *demos* a que pertence:

Mermo assim,
Pois num vô mimbora, vô é bater na porta.
Eurípides, Euripidizin!
Me ouve, se alguma vez tu ôviu um home
Justinópolis de Colides te chama, eu.
(ARISTÓFANES; POMPEU, 2014, p.86).

Entretanto, rapidamente, o espectador toma conhecimento da intenção de Justinópolis, que é se transformar em outra pessoa. Para isso, ele pede ao tragediógrafo um trapo (= κίον) usado por atores que interpretam mendigos em suas tragédias, pois ele vai fazer um discurso “Pois *tenho que falá pro coro um leiriado grande. Ele traz a morte s’ eu falá mal*” (vv. 426-427). E, para convencer, Diceópolis acredita que “*É que tenho que achá que sô um ismoleu hoje*” (vv.440).

Portanto, o espectador percebe que Justinópolis se transforma em Télefo, incorporando a personalidade de Télefo, mesmo que essa incorporação seja planejada e usada como arma argumentativa. Assim como Télefo, Justinópolis é o homem do convencimento, mesmo que para convencer ele pareça deixar de ser ele mesmo.

Em *Acarnenses*, o enredo é costurado pelas artimanhas do (anti)herói quando faz uma paz privada com os Espartanos para que ele possa desfrutar das bênçãos da paz que foram perdidas com o início da guerra.

AUTO DA COMPADECIDA: UMA ESTÓRIA DE OUTRAS ESTÓRIAS

Os instrumentos culturais mais relevantes no enredo são as crenças e a literatura de cordel da realidade regional brasileira, mais precisamente da realidade regional nordestina. A narrativa do *Auto da Compadecida* é fundamentada em romances e narrações populares. Composta de elementos que expõem a cultura popular do homem do Nordeste, Ariano Suassuna aborda assuntos

universais através de figuras populares, que mostram integralmente a figura do povo nordestino, um povo oprimido tanto por aspectos climáticos quanto sociais. O autor faz, ainda, uso do humor e da crítica ao falar sobre a realidade do homem nordestino.

O *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, é uma peça teatral em forma de auto (gênero da literatura que trabalha com elementos cômicos e tem intenção moralizadora). É um drama nordestino apresentado em três atos. Esta antologia reúne três folhetos dos quais Ariano Suassuna tirou os motivos e peripécias de seu *Auto da Compadecida*. Embora o autor paraibano tenha se utilizado de muitos temas populares em sua peça, estes poemas são as fontes principais, como nos assegura Tavares (2004, p.191).

Disse um crítico:

Como foi que o senhor teve aquela idéia do gato que defeca dinheiro? Ariano respondeu: Eu achei num folheto de cordel. O crítico: E a história da bexiga de sangue e da musiquinha que ressuscita a pessoa? Ariano: 'Tirei de outro folheto.' O outro: E o cachorro que morre e deixa dinheiro para fazer o enterro? Ariano: 'Aquilo ali é do folheto também.' O sujeito impacientou-se e disse: Agora danou-se mesmo! Então, o que foi que o senhor escreveu? E Ariano: 'Ó xente! Escrevi foi a peça!'

De acordo com Braulio Tavares (TAVARES, 2004, p. 104): "Ariano escolheu o folheto como a célula-mãe de uma nova maneira de fazer arte de enxergar o Nordeste, de enxergar o mundo e de recriar suas formas." A utilização desse tipo de reescrita a partir de textos populares compreende uma escrita mais aproximada do povo, do Romanceiro Nordestino, transmitido oralmente e/ou através dos folhetos de cordel.

A grande importância do folheto, no meu entender, é que o folheto é o único espaço em que o povo brasileiro se expressou sem influências e sem deformações que lhe viessem de cima, de fora. Aqui ele se expressou como ele é. Aqui não imitou a França, não imitou a Inglaterra nem os Estados Unidos. O povo brasileiro aqui se expressou como ele é. Então essa é a grande lição do folheto em feira. (SUASSUNA apud TAVARES, 2007, p. 26)

Segundo Vassalo (1993), a obra se divide em três episódios e os folhetos utilizados na construção arquitetônica da obra estão distribuídos de forma arquitetônica:

O primeiro ato se baseia em *O enterro do cachorro*, fragmento do folheto *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros; o segundo na

História do cavalo que defecava dinheiro, do mesmo artista; o terceiro amalgama *O castigo da soberba*, de Anselmo Vieira de Souza, e *A peleja da Alma*, de Silvino Pirauá Lima, ambos retomados pelo entremez de Suassuna *O castigo da soberba*. Provém ainda do romancista a cantiga de Canário Pardo utilizada como invocação de João Grilo a Maria; o nome *Compadecida* e a estrofe com que o Palhaço encerra o espetáculo pedindo dinheiro são tomados ao folheto *O castigo da soberba*. (VASSALO In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 2000, p. 156)

Lígia Vassalo aproxima, no ensaio citado, o teatro de Suassuna ao teatro medieval de Gil Vicente, quando vamos tratar do julgamento das almas no inferno alegórico, em diálogo alinhado entre o autor português e Ariano Suassuna.

Sobre o auto de Suassuna, vale ressaltar que contém elementos do cordel brasileiro e está inserido no gênero da comédia, aproximando-se dos traços do barroco católico brasileiro. O autor faz uso de uma linguagem que privilegia o regionalismo através da caracterização das particularidades do falar do homem do sertão / Nordeste.

A peça foi escrita em 1955 e encenada pela primeira vez em 1956. Anos mais tarde, foi adaptada para a televisão e para o cinema, em 1999 e 2000 respectivamente.

Na peça, Ariano Suassuna trata, de maneira leve e com humor, do drama vivido pelo povo nordestino: acuado pela seca, atormentado pelo medo da fome e em constante luta contra a miséria. Traça o perfil dos sertanejos nordestinos que estão submetidos à opressão e subjugados por famílias de poderosos coronéis donos de terra. Nesse contexto, o personagem de João Grilo representa o povo oprimido que tenta sobreviver no sertão, utilizando a única arma do pobre: a palavra – astúcia.

Fica evidente o cunho de sátira moralizante da peça, através das características de seus personagens. Assim como em *Acarmentenses*, de Aristófanes, figuras como o padreiro e a mulher que são avarentos, que deixam passar necessidade o empregado enquanto cuidam demasiadamente de um cachorro de estimação, o padre e o bispo, gananciosos, que utilizam da autoridade religiosa, enquanto legisladores da Igreja para enriquecerem, são levados ao conhecimento do público.

De forma bem cômica e sem as convenções que só a comédia sabe quebrar, todos estes são condenados ao purgatório e passam a depender da ajuda astuciosa do roceiro João Grilo, poeta travestido e da *Compadecida*, na defesa do coletivo. Na obra *O riso*, Henri Bergson (1987, p. 19-21) salienta que o cômico

co é um fenômeno exclusivamente humano e que este se dirige à inteligência, à denúncia.

A partir dessa observação, Suassuna coloca o leitor/espectador em contato com seu *outro*, o anti-herói duplamente qualificado para a defesa de seus algozes, o arremedo cômico, resultado de uma aparição para a qual o próprio autor emprestou seu discurso social. No *Auto da Compadecida*, a dupla João Grilo e Chicó, em certa medida, são uma única personagem, ou seja, uma personagem dupla. João Grilo é a representação do intelecto, o mentor de todas as artimanhas, é o autor presente na ausência discursiva que por vezes permeia o texto somente pelos gestos.

Enquanto Chicó, o duplo de João Grilo é a força física, o corpo, ao mesmo tempo, bobo e bufão, o cúmplice perfeito, o *outro* de João, ambos comparados à dupla Bom de Lábia e Tudo Azul (na tradução de Adriane Duarte, 2000) de *As Aves*, de Aristófanes e, por que não dizer do próprio poeta, que acontece sem início, meio ou fim, porque tudo que é justo também é de interesse da cidade e do poeta e da Comédia, como disse Diceópolis no seu discurso, em *Acarnenses*. Por quê? Não sei, como diria Chicó: *Só sei que foi assim*.

JOÃO GRILLO: UM HERÓI POPULAR E PICAresco

O romance picaresco, que segundo o próprio Ariano Suassuna sempre o influenciara, surgiu na Espanha e infestou toda a Europa, abrange um conjunto de textos narrativos publicados, na maioria dos casos, entre 1552 e 1646. É um gênero que reúne obras que refletem uma visão irônica e pessimista do homem e uma perspectiva cética em relação à sociedade espanhola de sua época.

Segundo González (1994), todas as obras desse período constituem o reflexo da tensão provocada pelo confronto entre o indivíduo e uma sociedade extremamente opressora. Portanto, para tornar mais clara a origem da picaresca, é mister considerar o contexto histórico-político-social, em virtude de uma das maiores novidades apresentadas pelo gênero: a forte vinculação da ficção com a história.

O estudo das circunstâncias que rodeavam os autores deste gênero conduz, naturalmente, a uma reflexão sobre a sociedade barroca espanhola e portuguesa, com atenção aos autores Calderón de La Barca (1600-1681) e Gil Vicente (1465-1536). González (1994, p. 21) apresenta uma sociedade, na qual predominam as injustiças. Apenas uma minoria - uma nobreza de sangue corrupto e um clero igualmente decadente - teria acesso ao poder e a bens materiais. Sob essas circunstâncias, o povo, ignorante, supersticioso e fruto de abusos, vivia na miséria.

O romance picaresco surge, pois, como uma sátira mordaz que atinge todo o sistema político, econômico, social e moral. Constituíram uma rica fonte de material romanesco, situações ímpares, tais como, a expulsão dos mouros de Castela e de Leão e a questão dos cristãos-novos, considerados estrangeiros no seu próprio país. Os ataques contra os vícios que infestavam a corte espanhola têm também como alvo “a honra”, externa e social, ditada pelo poder do dinheiro. Ironicamente, o pícaro é o protótipo do homem sem honra, enfim, o entretenimento perfeito para os meandros das classes privilegiadas.

A aparição da contestadora imagem do pícaro, em princípio, reverte a imagem do herói das novelas de cavalaria – tem-se uma inversão do modelo heroico, que passa a ser anti-heroico. González (1994, p. 56) assinala que o pícaro:

Saindo de estratos baixos, revela um aspecto pungente: o da luta pela vida. Solto no mundo, tem de resolver por si mesmo os problemas, o que o leva a tornar-se frequentemente ladrão. Estando sempre exposto ao pior, escapa das situações difíceis por seu engenho e astúcia.

Configura-se, assim, na novela picaresca, um traço permanente em *Acarnenses* e no *Auto da Compadecida*: a subversão do (anti)herói idealizado. Entretanto, cabe-nos aqui salientar que há uma diferença, uma vez que na picaresca o pícaro não tem qualquer projeto social, ao contrário de Justinópolis e João Grilo.

O (ANTI)HERÓI SUASSUNIANO

João Grilo nasceu da cultura popular, através do produto oral e segundo o próprio Ariano Suassuna, foi produto de vários produtos: do que viu, ouviu e leu nos folhetos de cordel. Nas palavras de Abreu (1999), a literatura de folhetos nordestinos é uma das expressões mais brasileiras, usual na região Nordeste e em regiões que acomodam os migrantes de origem nordestina.

Com as grandes navegações, atracaram no Brasil trovadores e artistas populares, que expuseram em seus pertences culturais as origens dessa literatura. É uma literatura ágil que alcança as mais diversas temáticas, com objetivos variados, com ampla divulgação e anuência social, tanto em meios populares quanto nas academias.

O folheto é um canal popular de cooperação na vida do país, que concede a nação discutir a realidade, expressar suas exigências e anseios. Conforme Zumthor (2000), embora sejam impressos, os folhetos designam-se por sua tradição oral, seus vestígios de oralidade e pela razão de serem produzidos

para serem proferidos, lidos ou declamados, cantados em voz alta para um enorme número de indivíduos, mesmo o iletrado, os ignorantes, aspectos comuns às culturas que priorizam a oralidade.

Foi num folheto de gracejo que Ariano Suassuna encontrou o personagem-símbolo de sua dramaturgia. *As Proezas de João Grilo* (ver trecho abaixo), história escrita em 1932 por João Ferreira de Lima, trazia como protagonista o célebre amarelinho oriundo dos contos populares portugueses, que, no processo de aculturação, ganhou características idênticas às de outro famoso espartalhão de origem ibérica: Pedro Malazarte, como se pode perceber no cordel de João Martins de Athayde, (1951).

As Proezas de João Grilo
João Grilo foi um cristão
que nasceu antes do dia
criou-se sem formosura
mas tinha sabedoria
e morreu depois da hora
pelas artes que fazia.

E nasceu de sete meses
chorou no bucho da mãe
quando ela pegou um gato
ele gritou: não me arranhe
não jogue neste animal
que talvez você não ganhe.

Na noite que João nasceu
houve um eclipse na lua
e detonou um vulcão
que ainda continua
naquela noite correu
um lobisome na rua.

Porém João Grilo criou-se
pequeno, magro e sambudo
as pernas tortas e finas
e boca grande e beijudo
no sítio onde morava
dava notícia de tudo.

João perdeu o seu pai
com sete anos de idade
morava perto de um rio
Ia pescar toda tarde
um dia fez uma cena
que admirou a cidade.
(ATHAYDE, 1951, p.35).

Assim, o herói cordelesco, forjado por Suassuna, representado por João Grilo é também um produto social e, nesses termos é o pícaro descrito por Kothe (2000), como a personagem com características daquilo que hoje se chama malandragem, beira o trágico e se assume como um épico às avessas. Como pícaro de Kothe, João Grilo no *Auto da Compadecida* e Diceópolis em *A carnenses* são de extração social baixa e se comportam de modo pouco elevado, mas se elevam literariamente e contam até mesmo com a complacência e a simpatia do leitor. As duas personagens representam o modo pelo qual a classe baixa consegue entrar no picadeiro da literatura.

A TENSÃO TRAGICÔMICA DO (ANTI)HERÓI NO AUTO DA COMPADECIDA

Segundo Deserto (1995), a tragédia e a comédia mantêm entre si uma relação de alguma ambiguidade, em que proximidade e afastamento parecem jogar, em simultâneo, importante papel. Podemos evocar como representação simbólica desta relação, a imagem, que o tempo veio a tornar quase emblema do próprio teatro, das duas máscaras, a trágica e a cômica, denunciando o sofrimento e do riso.

O leitor atento percebe que a comédia causada pelos *quiprocós*⁸ e pelas confusões no *Auto da Compadecida* não representa a cura da tragédia vivenciada por João Grilo, nem a mera atenuação futura de seus efeitos. João Grilo, o herói da peça, é um misto de uma tensão que se identifica com o herói cordelesco e, desta forma, não está atrelado somente aos aspectos da proeza e da glorificação, uma vez que está associado à ideia da fraqueza na constituição dos valores humano.

Assim, João Grilo, não está contemplado pela trajetória do herói prodigioso e honrado, pois, se orienta pela bandeira da transgressão. João Grilo é a expressão desesperada do homem que luta contra todas as adversidades, mas não consegue evitar a desgraça, que vive numa sociedade abalizada pela constante oposição de duas forças: o bem e o mau. A convergência e ação dessas forças são responsáveis pela falência do herói, fazendo com que ele mergulhe no território escorregadio dos valores.

⁸ *Quid pro quo* é uma expressão latina que significa "tomar uma coisa por outra". Faz referência, no uso do português e de todas as línguas latinas, a uma confusão ou engano. Tem origem medieval, tendo sido usada, na sua origem, para se referir a um engano no uso de termos latinos num texto. Também pode significar "isso por aquilo".

Aristóteles, em sua *Arte Poética* (2005), conceitua a tragédia como a imitação de pessoas superiores em ação; a comédia como a imitação de pessoas inferiores em ação; e o drama como a representação das pessoas em ação. Por pessoas superiores, entendemos os heróis, que estão entre o humano e o divino, possuindo algo de sobrenatural.

Ariano Suassuna, em sua *Iniciação à estética* (2007c), reflete sobre os conceitos de tragédia, comédia e drama pensados por Aristóteles, ressaltando que outras categorias fazem parte da tragédia, como o Belo e até mesmo o Cômico. Na leitura que faz da *Poética*, o escritor percebe o herói como alguém dotado de uma alma grande, mas não pura. Tal “alma grande” é percebida mais pelas ações do que pelas palavras, em consonância com o pensamento aristotélico e no caso de João Grilo, essa impureza reside em sua própria personalidade, desenhada pela presença de falhas cômicas tais como a ambição, a trapaça, a alcovitagem, a avareza, a inveja, a vingança e a usura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas obras que aqui foram analisadas (*Acarnenses* e *Auto da Compadecida*), os respectivos autores parecem convidar o público a tratar o duplo poético e a voz como algo especialmente autorizado à tarefa de educar a cidade. No entanto, cabe ressaltar que “essa aparente autoridade” é o instante singular no qual o poeta diz o que pensa e quer, pela boca de seus personagens, reforça cada vez mais a ilusão de ser o que não se é, de dizer para além do abrir e fechar das cortinas do palco teatral.

No sertão de chão duro e quase impermeável à chuva, do *Auto da Compadecida*, a palavra-performance fez sua morada na boca dos arremedos de João Grilo, fincou suas raízes em seus gestos, fez dele sair seus brotos, que se transformaram em galhos firmes de uma árvore frondosa que é a cultura nordestina, tão bem cantada pela literatura de cordel pelo riso mascarado e, ao mesmo tempo denunciativo e desnudado do autor, na representação de sua criatura. João Grilo é o múltiplo poético defendido pelo próprio autor, numa caracterização nítida e social. Já Diceópolis em *Acarnenses*, contudo, tem uma identificação claramente problemática, visto ser um personagem que assume muitas personagens e vozes (tais como tanto o protagonista cômico rústico e o trágico Télefo), minando a seriedade com que um leitor deve tomar suas reivindicações.

Esse jogo de diálogos/didascálias, a princípio consciente para o poeta permite um percurso para a compreensão dos diversos fios que compõem a tessitura cômica – moralizante e dramática, cabendo ao leitor/espectador desvelar e revelar as mensagens proferidas pelas várias vozes, pelas quais se expressa o autor.

Assim como Gil Vicente, Ariano Suassuna soube como ninguém recriar a própria realidade em seus Autos através dos textos orais nordestinos e interdiscursos culturais medievos. Sempre crítico, sua literatura está impregnada da herança da tradição popular regional e de gêneros medievais portugueses, ibéricos e clássicos, reforçando que tanto as raízes populares nordestinas quanto os gêneros do teatro medieval alimentam seu fazer poético.

Como o educador da cidade, Ariano Suassuna chega ao conhecimento da plateia pelas várias frestas de uma ação cômica e de recortes de um prólogo e de uma parábase bem ao estilo de Aristófanes quando ao questionar metaforicamente os representantes da Igreja pelo zelo da moralidade e da justiça social coloca em cheque também toda a sociedade da época, produzindo pelos jogos cínicos circenses os novos significados de cidadania.

Suassuna representa o fazer literário de um Aristófanes que sob a maciez do riso e da galhofa esconde o punhal e a foice da contestação social, o desejo de recuperação e de conversão dos valores humanos. Em Aristófanes e diante de sua representação da *polis* estamos diante de uma realidade caótica, quase impassível de ser alterada, resultado da exploração e da ambição social, fatos que permeiam a ação de seus personagens.

No seu fazer de mentalidade coletiva, Ariano Suassuna é um Aristófanes que, em defesa da cidade, lança-se num terreno movediço do diálogo literário e cultural, contrapondo o moderno e arcaico, o regional ao erudito, o mítico ao racional, (re)construindo suas histórias a partir das várias histórias alheias, nas quais autor e personagens são reflexos maiores de uma sequência de ações cômicas, críticas e a serviço da ordem e da moralidade.

Portanto, por mais incorrigíveis que possam parecer nas obras pesquisadas, fica claro que os autores e suas personagens agem na defesa de seus objetivos, marcados por uma devoção obstinada a uma causa própria: a defesa da cidade. E, no cenário-mundo que é o teatro, tanto Aristófanes quanto Ariano Suassuna são senhores da arte da desconstrução.

De caráter universal, a Comédia e o Auto mostram um poeta autônomo, que brinca com a vontade e expectativas do leitor/espectador levando-o a refletir sobre a realidade atemporal apresentada pelo teatro em seu jogo cômico e moralizante. Assim, o duplo autoral passa a conduzir o cênico no qual os “*home espectador*” evocados por Diceópolis, em *Acarnenses* ou os *condenáveis* nos autos de Ariano Suassuna e Gil Vicente são jogados no labirinto das dúvidas e incertezas, promovidas pelas vozes múltiplas que também são de outrem e que afiadas, atravessam o discurso cômico levando-o à reflexão séria da situação na qual se encontra a cidade. E tudo aos olhos do leitor, sob o desejo de um criador que se perde e se acha nas criaturas que o representam nos a(u)

tos matutos de Ariano Suassuna e Aristófanes: – é possível? – não sei. Só sei que foi assim!

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE Júnior, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Editora Saraiva, 2009.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. BRUNA, Jaime (trad.). *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BATISTA, P. N. *Novas proezas de João Grilo*. São Paulo: Prelúdio, 1958.
- BELTRAMETTI, Anna. Le couple comique. Des origines mythiques aux dérivés philosophiques. ESCLOS, Marie-Laurence (Dir.) *Le rire des grecs: anthropologie du rire en Grèce ancienne*. Grenoble: Editions Jérôme Millon, 2000. p. 215-226.
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987.
- BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 1985.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego – tragédia e comédia*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas, 2000.
- DUARTE, Adriane da Silva. “O velho e o novo em As rãs”. *Revista Letras Clássicas*. São Paulo, n.14, p. 55, 2012. Disponível em: www.revistas.fflch.usp.br/letrasclassicas/index. Acessado em 15.07.2014
- GONZÁLEZ, Mario M. *A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- KOTHE, Flávio R. *O Herói*. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- MATOS, Geraldo da Costa. *O riso e a dor no Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Edufes, 2004.
- NEMÉSIO, Vitorino. *Gil Vicente, Floresta de Enganos*. Lisboa: Inquérito, 1941.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- OLSON, S.D. *Aristophanes Acharnians*. Oxford University Press, 2002.
- POMPEU, Ana Maria César. *Dioniso matuto; uma abordagem antropológica do cômico na tradução de acarnenses de Aristófanes para o cearensês*. Curitiba: Appris, 2014.
- POMPEU, Ana Maria César; ARAÚJO, Orlando Luis de, PIRES, Robert Brose. *O Riso no mundo antigo*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora T. Bernadini, Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

- SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 35. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Recife: Universitária, 2001.
- TAVARES, Braulio. Tradição popular e recriação no 'Auto da Compadecida. In: SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, p. 191. 2004.
- VASSALLO, Lígia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- VICENTE, Gil. *Auto da Barca do Inferno*. Porto Editora. Coimbra, 2017.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.