



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES**

ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - LICENCIATURA

**A MALANDRAGEM NA VOZ DE JOÃO GRILO: O CÔMICO, O RISO E O
CHISTE**

PABLO HENRIQUE CUNHA FERREIRA

RIO DE JANEIRO

JUNHO DE 2021



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES**

ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - LICENCIATURA

**A MALANDRAGEM NA VOZ DE JOÃO GRILO: O CÔMICO, O RISO E O
CHISTE**

PABLO HENRIQUE CUNHA FERREIRA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora como um dos requisitos para obtenção do Grau de Licenciatura em Letras, realizado sob orientação do Professor Doutor Marcelo dos Santos.

RIO DE JANEIRO

JUNHO DE 2021



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES**

ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - LICENCIATURA

A Malandragem na voz de João Grilo: O Cômico, O Riso e O Chiste

Por

Pablo Henrique Cunha Ferreira

Trabalho de Conclusão de Curso

BANCA EXAMINADORA

(Prof. Dr. Gustavo Naves Franco)

(Prof. Dr. Marcelo dos Santos)

RIO DE JANEIRO

JUNHO DE 2021

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, que sempre esteve ao meu lado em todas as minhas decisões na vida.

Ao meu filho, Pablo Augusto, que é um dos grandes motivos para a minha vida ter sentido.

Ao meu pai, Paulo Ferreira, por nunca ter deixado de cuidar de mim em nenhum momento.

Ao meu pai, Paulo Henrique, por todas as conversas, incentivos, orientações e ideias.

Ao meu tio, Jorge, que acreditou em mim e me auxiliou durante essa caminhada acadêmica, pelo que serei eternamente grato.

A todos os outros familiares que convivem comigo.

Aos meus amigos, especialmente Viner, Hugo, Diego, Thiago, Rodrigo, Yonam e Bia, por aguentarem essa pessoa difícil que eu sou e não desistirem da minha amizade.

À minha turma 2017.1, especialmente João Pedro, Bruno, Matheus e Samuel.

Ao Gabriel Castro e ao Rubens, que não fazem parte da 2017.1, mas que são eternos amigos que a UNIRIO me deu.

À professora Giselle Sarti, pela grande amizade, pelas conversas, ideias e pela enorme contribuição neste trabalho, por ter me ajudado desde que essa ideia nem sonhava em existir.

Ao professor Gustavo Franco, por aceitar fazer parte da banca examinadora, por ter contribuído com o início deste trabalho e pela enorme paciência com os prazos de entrega.

Ao professor orientador Marcelo dos Santos, por ter aceitado ser o orientador deste trabalho, por toda sua paciência, dedicação, didática, por ser um exemplo de profissional, por responder as minhas dúvidas em qualquer horário.

Resumo

Este trabalho dedica-se a analisar a malandragem presente na voz do personagem João Grilo, na obra *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, e como essa voz pode desestabilizar os discursos sociais vigentes. Tem-se como foco o chiste, o humor e a comicidade, que servem como instrumento à voz da malandragem. Dessa forma, procura-se reafirmar a figura nacional do malandro tanto na cultura, como na literatura brasileira.

Palavras-chave: Auto da Compadecida, João Grilo, Malandro, Chiste, Cômico, Humor

Abstract

This research is dedicated to analyzing a *malandragem* present in the voice of the character João Grilo, in the play *Auto da Compadecida*, by Ariano Suassuna, and how this voice can destabilize the current social discourses. The focus is on jokes, humor and comicity, which serve as an instrument for the voice of *malandragem*. Thus, it seeks to reaffirm the national figure of the *malandro* both in culture and in Brazilian literature.

Key-words: Auto da Compadecida, João Grilo, Malandro, Joke, Comicity, Humor.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. O CÔMICO E OS PERSONAGENS MARGINAIS, SUAS RAÍZES E CONTEMPORANEIDADE	10
1.1 – O que dizem os personagens do cômico marginal? Que voz é essa que desestabiliza a ordem dos discursos?	166
1.2 – O Auto da compadecida, a tradição do pícaro, o pícaro e o malandro na literatura brasileira	211
2 – A VOZ CÔMICA NO AUTO, ALGUNS PROCEDIMENTOS. QUEM SÃO AQUELES QUE FAZEM RIR NO AUTO? A POLIFONIA, O JOGO ENTRE OS DISCURSOS, O EU E OS OUTROS.....	311
2.1 - João Grilo e o vocabulário da praça pública.....	444
CONCLUSÃO	522
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	544

INTRODUÇÃO

O cômico é um campo de estudo sem fim, e isso faz a sua definição ser de difícil enquadramento, pois, ou esbarra em um conceito muito generalista e amplo ou tem pela frente um conjunto de definições inacabadas, restando, então, voltar a atenção para a causa do cômico, ou seja, em sua ação (BERGSON, 1900).

Os personagens do cômico marginal são aqueles que dão voz a margem e que, em sua essência, utilizam-se do cômico para atingir seus objetivos, como o palhaço, o bufão, o bobo, o pícaro, o malandro. Cada um deles, tem suas peculiaridades e formas de atingir o cômico, porém, todos compartilham do riso como estratégia para que isso se torne possível. (PROPP, 1976, CÂNDIDO 1970)

O riso provocado pelos personagens do cômico marginal exerce várias funções sociais, como: denunciar e/ou desmascarar as tradições elitistas, amenizar as atrocidades vividas pelo homem em sua contemporaneidade, punir aqueles que tendem a ser prejudiciais para a vida social e eles fazem isso através da zombaria, ironia, deboche, dentre outros. Deixando claro que esses personagens se opõem as elites, classes sociais favorecidas e seus discursos, que perpetuam a desigualdade social. (BERGSON, 1900, MINOIS, 2003)

Na obra *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, além de grande influência do romancista nordestino, tem-se uma clara influência ibérica, essa influência é mais nítida na construção e desenvolvimento do personagem João Grilo, pois esse se assemelha aos pícaros tradicionais ibéricos. (SUASSUNA 1955, CÂNDIDO, 1970)

Apesar de João Grilo ser um personagem que tem características que o aproximam do pícaro tradicional ibérico, ele possui algumas diferenças com o mesmo, sendo assim, ele acaba por fazer parte de um grupo de personagens brasileiros que compartilham de diferenças com o pícaro ibérico, porém, dividem igualdades entre si, esses personagens são chamados de malandros. (CÂNDIDO, 1970)

João utiliza-se de técnicas linguísticas para que consiga atingir seus objetivos, aparecem duas técnicas em predominância em seu discurso: duplo sentido e ao chiste no deslocamento, (FREUD, 1905) através dessas técnicas, Grilo manipula o discurso ao seu favor, ele consegue “brincar” com os outros personagens, comparando-os a animais de forma pejorativa, sem que seja

punido por isso. Ele também consegue se esquivar de acusações, redirecionando a atenção para outros personagens e todo esse procedimento tem caráter chistoso.

O discurso de Grilo é atravessado pela voz dos outros personagens do Auto da Compadecida, esse discurso é dialógico, pois ele influencia e é influenciado a cada vez em que é dito, também é polifônico, pois a voz de Grilo se confunde com as outras vozes, ele fala pelos outros, fazendo com que a sua voz seja a voz do próximo. (BEZERRA, 2012, PIRES; TAMANINI-ADAMES, 2010)

A praça pública é um local onde a voz da população, que é posta à margem pela burguesia, ganha coro, é um local de exterritorialidade, pois nesse local as ordens sociais vigentes são subvertidas, a dominância é do subalterno, como se fosse um mundo ao avesso (BAKTHIN, 1987) João Grilo funciona da mesma maneira, porém, sem a necessidade de um local de fala, o seu discurso, por si só, já é o suficiente para criar essa exterritorialidade. Sendo assim, ele se assemelha a algumas figuras da praça, assim como, com ela mesma.

1. O CÔMICO E OS PERSONAGENS MARGINAIS, SUAS RAÍZES E CONTEMPORANEIDADE

Se nos apegarmos a uma definição, do saber popular, sobre o cômico, provavelmente escutaríamos “é o que faz rir”. Em sua essência, essa definição está correta. Apesar de sua aparente simplicidade, existem muitas questões que sondam a comicidade.

Muitos estudiosos, das mais diversas áreas, já tentaram definir o cômico, contudo ou esbarravam em um conceito muito amplo, como esse do saber popular, ou tinham pela frente um conjunto de definições que sempre estava incompleto, como aponta o filósofo Henri Bergson no seu estudo *O riso*:

Ela [a definição] parecerá muito estreita porque ao lado da coisa que é risível por essência e por ela mesma, risível em virtude de alguma semelhança de sua estrutura interna, há uma porção de coisas que fazem rir em virtude de alguma semelhança superficial com aquela, ou de alguma relação acidental com outra que se assemelha àquela, e assim em diante; a repercussão do cômico não tem fim. (BERGSON, [1900] 2018, p.126)

Portanto, tendo o cômico como um campo sem fim, a atenção se volta para a ação, para a causa do cômico e não para sua definição em si, como complementa Bergson: “Resta, portanto, procurar qual a causa especial da desarmonia que fornece o efeito cômico.” (BERGSON, [1900] 2018, p.127). Por conta dessa relação de causa e efeito, temos inevitavelmente demarcada a necessidade da presença de um agente, e é nessa necessidade que se dá a personificação do cômico e do riso, em figuras como: palhaço, bufão, bobo (tolo), dentre outras.

Pensando o cômico mais como um processo vivo do que como um processo estático, temos as seguintes perguntas: o que nos faz rir? quem nos faz rir? Segundo Bergson: “O cômico nascerá, aparentemente, quando os homens, reunidos em grupo, voltarem toda sua atenção sobre um dentre eles, calando sua sensibilidade e exercendo apenas sua inteligência” (BERGSON, [1900]2018, p.40). Temos, nesse assentamento de Bergson, alguns pontos sobre a comicidade, um deles é a necessidade de que haja pessoas envolvidas no processo cômico e que a atenção seja voltada a uma dessas pessoas. Agora, retomaremos algumas figuras do cômico marginal e como esses agentes trabalhariam essa questão da atenção.

O palhaço de circo, geralmente, traz a atenção das pessoas para si, sendo o seu corpo como o centro cômico, o centro das atenções. Ele atrai os olhares do público para suas ações, suas roupas e/ou seu jeito, como nos apresenta o teórico Vladimir Propp, no seu texto *Comicidade e riso*. No trecho abaixo, falando sobre o otimismo do cotidiano, Propp declara que:

Ao mesmo tempo, porém, tal autossatisfação bonachona e tal alegria de viver ingênua é também qualidade muito superficial e precária. Não deixa de ser uma fraqueza. E tão logo se descobre de repente esta fraqueza, e ela é castigada, eis que irrompe o riso. Esta alegria bonachona e satisfeita de tudo o que há no mundo (e, portanto, inclusive de si própria) predispõe ao riso, mas ainda não basta para suscitá-lo. Os **palhaços** talentosos às vezes se dão conta disso: entram no picadeiro brilhando de satisfação. Karandách, por exemplo, entrava no picadeiro com o chapéu e a vassoura, muito satisfeito de si como se fosse ao seu próprio casamento. Boris Viátkin aparecia assobiando alegremente ou em altos brados, empurrando seu lulu para a frente. Esta alegria bonachona e satisfeita serve de fundo aos males inesperados que virão em seguida e que caem por cima desses simplórios suscitando não tanto o sorriso quanto uma risada fragorosa. Este tipo é, sem dúvida, cômico mesmo em si só, independente daquilo que lhe acontece. As desgraças que lhe acontecem só fazem acentuar a comicidade já existente no próprio tipo. (PROPP, [1976]1992, p.140)

Continuando a análise sobre essa cena, percebe-se que o público ri tanto dessa ingenuidade exagerada do palhaço quanto das desgraças que acontecem com ele. Retomando Bergson, isso se dá, porque o público tem a sua sensibilidade calada. Ninguém riria de uma desgraça se a mesma acontecesse com um parente ou consigo mesmo, da mesma forma que não é comum alguém rir de uma desgraça em uma peça trágica. Como aponta Bergson em outro trecho:

O cômico, se dirige a inteligência pura; o riso é incompatível com a emoção. Descreva-me o mais leve dos defeitos; se ele me for apresentado de modo a despertar minha simpatia, ou meu temor, ou minha piedade, está tudo acabado, não conseguirei rir dele. Escolha, ao contrário, um vício profundo e até mesmo odioso. Você poderá torná-lo cômico se, desde o início, conseguir, por meio dos artifícios apropriados, fazer com que ele me deixe insensível. (BERGSON, [1900]2018, p.98)

Cabe então ao palhaço, ao artista, fazer com que uma cena de alegria e posteriormente de desgraça se torne cômica em vez de trágica; ele não desperta a empatia do público, porém, ele toca a inteligência pura da audiência, agindo com uma incrível força de calar a sensibilidade da multidão.

Analisaremos, agora, a questão da atenção, citada por Bergson (p.40), a partir da perspectiva de outra figura cômica, a do Bufão. O Bufão é uma figura que geralmente trabalha com um tipo de humor mais ácido e agressivo, sendo, dessa maneira, avesso aos costumes e normas da moral vigente: ele procura afrontar, chocar e questionar os valores estabelecidos. Passaremos agora por um trecho em que Propp deixa isso evidente ao citar um conto maravilhoso de um bufão enganador:

Um deles é o conto maravilhoso sobre um bufão que engabelava outros sete. O bufão fala, por exemplo, que ele tem um chicote-que-dá-vida, que ressuscita os mortos. Tendo combinado antes com a esposa, ele finge brigar com ela, dar-lhe e uma facada – na realidade ele fura uma bexiga cheia de sangue previamente escondida –, depois dá-lhe chicotadas e ela ressuscita. Daí, vende o chicote por muito dinheiro. O comprador mata a própria mulher e tenta ressuscitá-la a chicotadas. O tratante caçoa dele. O conto maravilhoso consiste numa série de peças semelhantes. Os inimigos tentam vingar-se dele e eliminá-lo, mas em vão – ele sempre consegue escapar impune. (PROPP, [1976]1992, p.103)

No caso desse conto, a atenção está direcionada para o comprador enganado, é nele em que o público vai notar certa ingenuidade, e essa ingenuidade é cômica. O bufão aqui redireciona a atenção do público para a ingenuidade do comprador, mesmo que esse comprador tenha tido um final trágico, o bufão ainda zomba dele, nesse caso, o público em companhia do bufão, pode ser considerado o grupo de homens que voltam sua atenção para um em específico (o comprador) e é esse, justamente, que vira o alvo da comicidade. Ressaltamos que a comicidade está justamente nessa ingenuidade do comprador, pois se o conto fosse somente sobre um homem enganando outro, não teria o tom da comicidade e sim o da tragédia. O público fica do lado do bufão, justamente por isso, como aponta Propp: “O ouvinte permanece do lado do enganador não porque o povo aprove o engodo, mas porque o enganado é bobo, medíocre, pouco esperto e merece ser enganado.”(PROPP, [1976]1992, p.102) Dessa maneira, o público acaba exercendo a visão da inteligência pura, pois, como vimos acima, em Bergson (p.98) o riso é incompatível com a emoção. sobre o conto; se ele olhasse com empatia, condenaria o bufão e a história não teria o tom da comicidade. É como se o público pensasse “Só sendo muito ‘burro’ para acreditar em um chicote que ressuscita pessoas! Isso é impossível!”.

Esse demérito da inteligência do comprador se torna essencial para que o público cale a sua sensibilidade (p.40).

O último personagem cômico que analisaremos nesse capítulo é o bobo (tolo). O bobo é um personagem que, assim como o palhaço, geralmente traz a atenção das pessoas para si. Ele passa uma sensação de ingenuidade, como quem faz as coisas que faz, e diz as coisas que diz “sem querer”. Porém, eles tem esse comportamento não pela ingenuidade em si, mas sim, pela sua visão de mundo, que é distorcida do senso comum, dessa forma, muitas das vezes, se aproximam da loucura. como nos aponta Propp: “O bobo vê o mundo distorcido, tira conclusões erradas e com isso os ouvintes se divertem. Mas as suas motivações internas são as melhores possíveis”. (PROPP, [1976]1992, p.113)

Analisaremos, agora, uma passagem de *Dom Quixote*, do escritor espanhol Miguel Cervantes:

Foi então que avistaram trinta ou quarenta moinhos de vento espalhados pelo campo. Ao vê-los, Dom Quixote disse ao seu escudeiro:

– A sorte vai guiando nossa jornada melhor do que poderíamos imaginar. Veja, amigo, Sancho Pança, ali estão trinta, ou pouco mais, desaforados gigantes, com quais vou travar batalha e tirar de todos a vida. Com os bens que eles possuem, começaremos a enriquecer, pois é grande serviço de Deus varrer tão má semente da face da terra. (CERVANTES, [1605] 2018, p.31)

A visão distorcida de mundo de Dom Quixote faz com que ele acredite que os moinhos são gigantes, e ele toma a atitude de “enfrentá-los”. Essa sua atitude se assemelha com a loucura, pois, quem em sã consciência, acharia que moinhos são gigantes? É aí que reside a comicidade da cena. O leitor não espera que Dom Quixote seja tolo o suficiente para confundir moinhos com gigantes e quando Quixote o faz ele revela o seu próprio lado cômico.

Os bobos, geralmente, acabam revelando seu lado cômico de maneira involuntária, “às vezes é o próprio indivíduo que revela involuntariamente os lados cômicos e sua natureza, de suas ações; outras, ao contrário, quem o faz propositalmente é quem zomba.” (PROPP, [1976]1992, p.29), atraindo a atenção para si. No caso do Dom Quixote, a atenção do leitor, que pode se sentir

desprovido de empatia com a tolice de Quixote, acaba achando-a cômica. Já Sancho, o escudeiro de Quixote, não vê comicidade na cena, pois ele tem empatia com Quixote, mesmo Sancho sabendo que são moinhos e não gigantes, ele não ri de Quixote, apenas o ampara e o ajuda.

Importante destacar, que essas (e outras) figuras do cômico acabam por sofrer alterações com a chegada da contemporaneidade, isso porque o riso sofre alterações, e, com a mudança na forma de rir, se muda a personificação dele. O século XX foi um século que trouxe muitos horrores, e isso afetou a maneira de rir. Não se deixou de zombar das coisas, por outro lado, o riso foi usado como uma defesa em contrapartida ao horror. Propp já deixava bem claro que é possível rir de quase tudo sobre o homem e sobre suas manifestações:

Aqui veremos que é possível rir do homem em quase todas as suas manifestações. Exceção feita ao domínio dos sofrimentos, coisa que Aristóteles já havia notado. Podem ser ridículos o aspecto da pessoa, seu rosto, sua silhueta, seus movimentos. Podem ser cômicos os raciocínios em que a pessoa aparenta pouco senso comum; um campo especial de escárnio é constituído pelo caráter do homem, pelo âmbito de sua vida moral, de suas aspirações, de seus desejos e de seus objetivos. Pode ser ridículo o que o homem diz, *como* manifestação daquelas características que não eram notadas enquanto ele permanecia calado. Em poucas palavras, tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso. (PROPP, [1976]1992, p.16)

Para poder rir de tudo, deve-se calar os sentimentos sobre o objeto do riso, assim como aponta Bergson (p.40). E como que calamos o sentimento frente a tamanhas atrocidades? Acredito que, nesse caso, o riso faz o papel inverso, ele joga com as manifestações mais sérias, zombando delas, retirando o peso que elas carregam, enfrentando-as e ajudando a suportá-las. O historiador George Minois, em sua obra *História do riso e do escárnio*, traz apontamentos importantes sobre essa questão:

O riso foi o ópio da humanidade do século XX, de Dadá aos Monty Pythons. Esse doce droga permitiu à humanidade sobreviver a suas vergonhas. (MINOIS, 2003, p.391)

Fazer a população rir das próprias desgraças pode ajudar a suportá-las. (MINOIS, 2003, p.392)

O riso exorciza a angústia. E por isso que qualquer sociedade precisa do riso. E, no século XX, mais do que nunca. (MINOIS, 2003, p.399)

Dessa maneira, os personagens marginais do cômico do século XX, aparecerão com um caráter mais denunciador e desmascarador, tendo como alvo, muitas das vezes, a sociedade em que vivemos, os costumes e crenças mais tradicionais, lutando contra uma cultura socialmente imposta e elitista.

O Humor serve na verdade, de máscara; ele permite expressar o inconfessável sob uma forma socialmente aceitável e que se liberte das amarras de uma cultura que é, por outro lado, valorizada. O humor tem, assim, um aspecto liberador e igualmente catalisador. (MINOIS, 2003, p.400)

Esses personagens, frequentemente, terão uma história, de certa forma, triste. E trarão na ironia uma espécie de autodefesa, o que criará uma identificação com o público. A ironia será a arma que ajudará o ironista a usar de artimanhas para passar por situações mais complicadas ao longo da vida e, ainda assim, denunciando a imoralidade e combatendo-a.

O ironista não é imoral: ao contrário, ele obriga a imoralidade a sair do esconderijo, imitando seus defeitos, provocando-os, parodiando sua hipocrisia, de certa forma que ninguém mais possa acreditar nela. (MINOIS, 2003, p.401)

A ironia desmascara o falso sublime, os exageros ridículos e o pesadelo das vãs mitologias. (MINOIS, 2003, p.401)

A ironia não é zombaria: no fundo, leva as coisas a sério, mas dissimula sua ternura. (MINOIS, 2003, p.401)

Um exemplo clássico de um personagem cômico do cinema do século XX que conseguiu executar o papel de mostrar que tudo pode ser risível, mesmo diante das atrocidades do mundo, foi o *the tramp* ou “o vagabundo” de Charlie Chaplin. *Tramp* é uma espécie de bobo, que, diferentemente do “louco”, traz a comicidade pela ingenuidade de suas ações, suas roupas largas e sua maquiagem se assemelham a de um palhaço. Ele conseguiu figurar a comicidade de uma forma que atenuava os problemas que eram enfrentados na época, ajudando a suportar e exorcizando a angústia.

Foi o cinema que mostrou que se pode rir de tudo e que tudo tem um aspecto risível: a miséria, a guerra, a idiotia, a ditadura, a glória, a morte, a deportação, o trabalho, o desemprego, o sagrado. A carreira de Charlie Chaplin costuma ser tomada como diversos tipos de cômico: agressividade, autoderisão, distorção do sentido dos objetos, chegando até o "nihilismo", diz Jean Duvignaud, que acrescenta: "Não se ri de Chaplin, ri-se daquilo que, apresentando ao longo da ficção a imagem – comum a cada pessoa do público – de um fracasso secreto, nos permite fazer economia de angústia. (MINOIS, 2003, p.414)

Rir de tudo é uma doença, tornar tudo risível é uma genialidade. O cuidado que os personagens clássicos tinham e têm de ter para não tornar a comédia uma tragédia agora é invertida, com o esforço de tornar a tragédia uma comédia. Para isso, devem conseguir despertar no público uma maneira diferente de ver as coisas, transformando o público em tolo, com uma visão diferente de mundo, rindo da desgraça, se divertindo com o infortúnio, mas não o aceitando como única solução, mas sim denunciando-o, buscando enfrentar os valores estabelecidos por uma sociedade opressora.

1.1 – O que dizem os personagens do cômico marginal? Que voz é essa que desestabiliza a ordem dos discursos?

Em uma sociedade, um grupo de pessoas segue um padrão comum para viver em coletividade. Nesse padrão, encontramos a cultura de um povo, que é recheada de valores, tradições, cerimônias e assim por diante. Logo, o discurso dessa sociedade seguirá uma ordem comum. Por muitas vezes, os membros dessas sociedades replicam discursos antigos e/ou apoiam-se em tradições ultrapassadas, se fechando em seu caráter e indo contra a evolução das mudanças.

Os personagens do cômico marginal são aqueles que dão voz a margem e dessa maneira, acabam por desestabilizar a ordem dos discursos, e para isso, utilizam-se do riso, fazem-no através da sua própria voz, seja imitando, parodiando, ironizando, debochando, dentre outros. Bergson nos alerta sobre o enrijecimento social e de como o riso pode ser usado contra ele.

A sociedade propriamente dita não procede de outro modo. É preciso que cada um de seus membros fique atento ao que cerca, modele-se sobre o que circunda, evite, fechar-se em seu caráter como em uma torre de marfim. E é por isso que faz pairar sobre cada um, se não a ameaça de uma correção, ao menos a perspectiva de uma humilhação, que, por ser leve, não é menos temida. Tal deve ser a função do riso. Sempre um pouco humilhante para aquele que é seu objeto, o riso é, na verdade, uma espécie de trote social (BERGSON, [1900]2018, p.96)

A voz do riso que vai desestabilizar a ordem dos discursos é justamente essa. Através da humilhação, ironia, sarcasmo, imitação, repetição, dentre outros métodos, em tom de brincadeira ou zombaria. O riso será usado, na maioria das vezes,¹ justamente para lembrar, punir, conscientizar contra os gestos de rigidez, caráter, espírito e corpo.

O riso deve ser algo desse gênero, uma espécie de gesto social. Pelo temor que inspira, reprime as excentricidades, mantém em constante alerta e em contato recíprocos determinadas atividades da ordem acessória que correriam o risco de se isolar e de entorpecer, dá maleabilidade, enfim, a tudo o que pode subsistir de rigidez mecânica na superfície do corpo social. (IBID [1900],2018, p.45)

Pode se dizer que essa voz do riso atuará a favor da sociedade, enquanto ela manter a sua maleabilidade viva. No momento em que a própria sociedade se enrijece e começa agir como força centrípeta a determinado progresso, a voz do riso se voltará contra ela. Então, é importante deixar claro, que mesmo que o riso sirva, em certo momento, para a sociedade, ele também pode se voltar contra ela. O riso é ambivalente, traz a ordem pela desordem.

George Minois, falando um pouco sobre o poder a ironia, deixa bem claro que o riso pode questionar qualquer coisa.

No dualismo entre inferior e superior, ela sabota o superior em nome das necessidades do inferior; assim que o superior é abatido, um novo dualismo se instaura e a ironia retoma seu trabalho de sapa. Ela acaba por tornar tudo relativo: religião, Estado, razão, valores e o próprio homem. (MINOIS, 2003, p.404)

Dessa maneira, o riso tem o poder de castigar os costumes, ele põe em evidência aquilo que quer denunciar. Deste modo, cria-se um certo medo do poder do riso. Ninguém quer ser ridicularizado, humilhado ou alvo de zombaria.

1 Vale lembrar que esse riso não procura desestabilizar os que são vulneráveis e marginalizados, e sim aqueles que gozam de uma posição privilegiada e que reafirmam o status quo.

Assim, o riso serve como catalisador dos costumes, expondo ao ridículo o discurso ou atitude alheia, fazendo com que as pessoas pensem duas vezes antes de tomarem certos posicionamentos. Cria-se uma certa tensão, que pode servir de movimento transformador; de tanto que a pessoa tem medo de ser exposta, ela começa a fingir uma atitude diferente daquela que ela normalmente tomaria, ou atenua-se a sua própria atitude, podendo chegar à compreensão sobre seus erros. Bergson exemplifica isso na seguinte passagem:

Mas um defeito ridículo, desde que ele se sinta ridículo, tenta se modificar, ao menos exteriormente. Se Harpagão nos visse rir de sua avareza, não digo que se corrigiria, mas a mostraria menos, ou a mostraria de outro modo. E é sobretudo nesse sentido, digamos desde já, que o riso "castiga os costumes". Ele faz com que de imediato tentemos parecer aquilo que deveríamos ser, o que, sem dúvida, acabaremos um dia por ser verdadeiramente. (BERGSON [1900],2018, p.44)

É comum que os personagens do cômico tomem essa posição denunciadora, desestabilizando a ordem dos discursos, executando um papel expositivo e/ou transformador.

Guardaremos essa informação sobre do poder expositivo/denunciador do riso e nos atentaremos, rapidamente, para o disfarce e sua relação com o riso. Rimos de um nariz vermelho, ou de uma peruca, ou até mesmo de uma roupa excêntrica, pois isso nos soa como uma rigidez aplicada à mobilidade da vida, como se a aplicação dessas características fosse anormal e destoasse do esperado, como se agissem iguais a "máscaras". A rigidez, aqui, se dá pela tentativa de um objeto estático fazer parte do corpo vivo; sabemos que uma peruca não é um cabelo de verdade, é algo falso, algo mecânico, que tenta, de certa forma, imitar o cabelo, que é algo vivo. Seguiremos com uma explanação de Bergson sobre a inserção do cômico no vivo e como as roupas podem ser risíveis, o que se pode aplicar a qualquer outro tipo de "máscara":

Inicialmente, esta visão da inserção do mecânico no vivo nos direciona para a imagem mais vaga de uma rigidez qualquer aplicada à mobilidade da vida, tentando desajeitadamente seguir suas linhas e imitar sua flexibilidade. Nesse sentido é fácil perceber, por exemplo, como uma roupa pode se tornar ridícula. Quase podemos afirmar que toda moda é risível em algum sentido. De fato, apenas as roupas da moda atual, com a qual estamos muito habituados, nos parece fazer corpo com quem as veste. (BERGSON [1900],2018, p.52)

A sociedade, como um ser vivo, não escapa dessa visão; podemos notar nela a tentativa de disfarces a todo momento, é comum ver as pessoas tentando ou disfarçando suas atitudes, seus pensamentos e suas falas. É aí que aparecem os personagens do cômico marginal, eles desmascaram essa sociedade, fazendo com que ela apareça em seu âmago, porém, para isso esses mesmos personagens se mascaram, atingindo aí um momento duplamente risível. É o mascaramento pelo desmascaramento, mais uma vez o riso mostra sua faceta ambígua. Assim, Minois diz:

O humor serve na verdade, de máscara; ele permite expressar o inconfessável sob uma forma socialmente aceitável e que se liberte das amarras de uma cultura que é, por outro lado, valorizada. O humor tem assim, um aspecto liberador e igualmente catalisador. (MINOIS, 2003, p.400)

Sabemos que o riso castiga os costumes e não seria diferente com as cerimônias sociais, pois elas exercem um papel parecido com que as roupas exercem para o nosso corpo, são tentativas da inserção do mecânico no vivo, já que sabemos que a sociedade atua como um ser vivo, e as cerimônias nada mais são do que costumes que se apegam a tradições e culturas, por esse apego, elas resistem muito a qualquer tipo de maleabilidade, exercendo assim um papel de rigidez. Como aponta Bergson:

Pelo que será ridícula uma imagem que evoque a ideia de uma sociedade que se disfarça, ou seja, a ideia de um baile de máscaras do qual participe toda sociedade. Ora, esta ideia se forma desde que percebemos o inerte, o pronto, o acabado na superfície da sociedade viva. Trata-se ainda da rigidez que destoa da flexibilidade interior da vida. Por isto mesmo, todo o lado cerimonioso da vida social contém um lado cômico latente que está apenas a espera de uma ocasião para vir à tona. Podemos dizer que as cerimônias são para o corpo social o que as vestimentas são para os corpos individuais. (BERGSON [1900],2018, p..55)

É importante deixar claro que essa rigidez se manifesta pela cerimônia ser um objeto estático no corpo social. A cerimônia tem suas regras, funções e papéis definidos, costumes e tradições preestabelecidas, tudo isso, geralmente, baseado em uma cultura social antiga, por isso ela desempenha um papel de rigidez na sociedade.

Analisando o funcionamento das fases de uma cerimônia social, perceberemos que todos seus traços, se olhados separadamente, são risíveis.

Como em um casamento: a noiva se veste com um vestido enorme e geralmente branco, para poder selar uma união com seu esposo, que geralmente está vestido com paletó preto. E, para isso, precisará de uma benção divina que é dada, geralmente, através de um padre, tudo isso na frente de familiares e amigos. Toda essa construção pode ser vista por esse cômico desestabilizador como uma roupa excêntrica, como um nariz vermelho. E isso acontece em qualquer tipo de cerimônia, como em um julgamento, formatura, funerais, dentre outros.

Os personagens do cômico marginal, ao apontar para os traços risíveis das cerimônias, eles nos remetem à ideia de que todas elas não passam de uma construção social às quais seus membros se agarram tão fielmente que acabam esquecendo disso. Dessa maneira, através do discurso, os personagens do cômico marginal desestabilizam as ordens das tradições e costumes, desempenhando um papel social importantíssimo, que é o de conscientizar a sociedade sobre suas regras e sobre seu funcionamento. A voz dos personagens cômicos marginais nos serve também para apontar os defeitos dos membros da sociedade e dela própria. É comum acharmos que os defeitos leves de nossos semelhantes nos fazem rir, porém, através do discurso dos personagens do cômico marginal, temos uma inversão nessa lógica. Não são os defeitos leves que nos fazem rir, mas é o riso que torna qualquer defeito leve, fazendo com que possamos rir dos defeitos graves também. Sendo assim, com esse poder de relativizar essas realidades, essa voz desestabilizará a ordem. É como nos mostra Bergson a seguir:

Talvez não seja por ser leve que um defeito nos faça rir, mas, porque ele nos faz rir, o achamos leve; nada desarma tanto quanto o riso. Mas podemos avançar um pouco mais e sustentar que há defeitos dos quais todos rimos, mesmo sabendo que são graves. A avareza de Harpagão², por exemplo. (BERGSON [1900],2018, p.97)

Porém o riso cobrará muito mais dos defeitos de insociabilidade do que os de imoralidade³, pois um caráter que se isola, mesmo que seja alinhado com

2 Cf. Molière, Lávare (O avarento), 1688

3 Os personagens do cômico marginal, na maioria das vezes, são imorais, mas não antissociais, pelo contrário, eles são muito sociáveis, o que acaba gerando certa empatia do público por essas figuras.

a moral, é um caráter que se torna excêntrico pela diferença e pelo exagero, o que acaba sendo prejudicial para a vida em sociedade e essa sociedade usa a voz dos personagens do cômico marginal como ferramenta repreensiva contra esses “absurdos sociais”. Como, por exemplo, uma pessoa que segue todas as regras de forma literal, ou uma pessoa muito sincera, ambas têm seu caráter alinhado com a moral, mas, de certa forma, se tornam antissociais. Eles serão alvo fácil para uma possível ridicularização vinda da voz de um personagem do cômico marginal.

Um vício flexível será muito mais fácil de ridicularizar do que uma virtude inflexível. É a rigidez que é suspeita para a sociedade. É, portanto, a rigidez de Alceste que nos faz rir, ainda que a rigidez, nesse caso seja a honestidade. Desse modo se explica que o cômico seja quase sempre relativo aos costumes, às ideias – em uma palavra, aos preconceitos de uma sociedade. (IBID [1900],2018, p.97)

A voz que desestabiliza os discursos, de certa forma, prestará um serviço à sociedade, ela tentará manter o caráter de todos seus membros maleáveis para o convívio entre si. A rigidez se torna o maior alvo a ser combatido, mais do que a própria imoralidade, porém, é importante lembrar que a voz desses personagens também é atravessada por uma cultura, então ela poderá reforçar preconceitos sociais. Casos nítidos desses exemplos, são quando se tem anedotas que reforçam estereótipos, sejam eles raciais, culturais, de sexo, dentre outros. Quando isso acontece, nada poderá impedir de surgir outra voz, para desestabilizar a primeira, como um efeito em cascata. Pois ao reforçar um estereótipo, baseado em uma cultura, essa voz estará, de certa forma, reforçando uma rigidez social.

Será esse caráter desestabilizador que nos parece importante para avaliar a obra de Ariano Suassuna, o *Auto da Compadecida*, lendo nela, principalmente seu personagem João Grilo, que alinharemos às personagens do cômico marginal apresentadas.

1.2 – O Auto da compadecida, a tradição do pícaro, o pícaro e o malandro na literatura brasileira

O *Auto da compadecida* de Ariano Suassuna, sem dúvidas, é uma obra bastante conhecida, não somente no território nacional, mas como também no

internacional. Está peça de teatro foi escrita por Suassuna em 1955, e teve sua primeira encenação em 11 de setembro de 1956, no Teatro Santa Isabel, pelo Teatro adolescente do Recife, sob direção de Clênio Wanderley.

As obras de Ariano bebem diretamente de muitas fontes e referências, porém o romanceiro popular nordestino é justamente a maior influência para elas, percebemos isso, desde a criação de sua primeira peça: *Uma mulher vestida de sol* (1947). Ou em sua próxima peça em seguida: *Auto de João da Cruz* (1949). Suassuna deixa essas referências claras em uma entrevista que dá para a *Folha da Manhã*, do Recife, em 1948, falando sobre: *Uma mulher vestida de sol*:

Quanto à feitura da peça, o que fiz foi tomar um romance popular do sertão e tratá-lo dramaticamente, nos termos da minha poesia – ela, também, folha do romanceiro nordestino e neta do ibérico... procurei conservar, na minha peça, o que há de eterno, de universal e de poético no nosso riquíssimo romanceiro, onde há obras-primas de poesia épica, especialmente na fase denominada *pastoreio*. (SUASSUNA, 2018, p.191)

Sobre o *Auto de João da Cruz*, ele diz:

Mas o *Auto de João da Cruz* era, já inteiramente baseado em três folhetos nordestinos: *História de João da Cruz*, *História do príncipe só Reino do Barro Branco* e *a princesa da Ilha dos Diamantes* – folhetos “ dos quais são autores ou divulgadores, respectivamente, Leandro Gomes de Barros, Severino Milanês da Silva e Francisco Sales Arede, poetas populares do Nordeste”.(SUASSUNA,2018, p.192)

Com o *Auto da compadecida* não é diferente: além da nítida influência da cultura popular nordestina, Ariano deixa explícito em suas próprias palavras quais foram suas outras influências:

É verdade que devo muito ao teatro grego (e a Homero e Aristóteles), ao latino, ao italiano renascentista, ao elisabetano, ao francês barroco e sobretudo ao ibérico. É verdade que devo mais ainda aos ensaístas brasileiros que pesquisaram e publicaram as obras, assim como salientaram a importância do Romanceiro Popular do Nordeste. (SUASSUNA, 2018, p.198)

Quem quiser tirar a prova disso leia o *Cancioneiro do Norte*, de Rodrigues da Carvalho, e *Viroleiros do Norte*, de Leonardo Mota. Bastam esses dois. O *Auto da Compadecida* é inteiramente baseado em dois romances e um ato popular, publicados por esses dois pesquisadores do romanceiro, que exerceram, com isso, um papel decisivo na criação da peça. (SUASSUNA, 2018, p.198)

Observaremos a seguir algumas curtas passagens de três obras populares nordestinas, para que fiquem evidentes as influências de Suassuna:

- O Diabo Lá vem a Compadecida!
Mulher em tudo se metel!
- Maria Meu filho, perdoe esta alma,
tenha dela compaixão!
Não se perdoando esta alma,
faz-se é dar mais gosto ao cão:
por isso absolva ela,
lançai a vossa bênção.
- Jesus Pois minha mãe leve a alma,
leve em sua proteção.
Diga às outras que a recebam,
façam com ela união.
Fica feito seu pedido,
dou a ela salvação.

O castigo da soberba

Obra popular recolhida por Leonardo Mota junto ao cantador Anselmo Vieira de Souza (1867-1926).

- Mandou chamar o vigário:
— Pronto! — o vigário chegou.
— Às ordens, Sua Excelência!
O Bispo lhe perguntou:
— Então, que cachorro foi
que o reverendo enterrou?
— Foi um cachorro importante,
animal de inteligência:
ele, antes de morrer,

deixou a Vossa Excelência
dois contos de réis em ouro.
Se eu erre, tenha paciência.
— Não errou não, meu vigário,
você é um bom pastor.
Desculpe eu incomodá-lo,
a culpa é do portador!
Um cachorro como esse,
se vê que é merecedor!

O enterro do cachorro

Fragmento de *O dinheiro*, de Leandro gomes de Barros (1865-1918).

Foi na venda e de lá trouxe
três moedas de cruzado,
sem dizer nada a ninguém,
para não ser censurado:
no fiofó do cavalo
fez o dinheiro guardado.

.....
Disse o pobre: — “Ele está magro,
só tem osso e o couro,
porém, tratando-se dele,
meu cavalo é um tesouro.
Basta dizer que defeca
níquel, prata, cobre e ouro.”

História do cavalo que defecava dinheiro

Obra popular recolhida por Leonardo Mota.

A influência Ibérica, como já mencionada, também é de muita importância para Ariano, ainda mais para a construção de João Grilo, pois esse se assemelha

a uma variação dos pícaros herdados da literatura ibérica. É importante deixar claro que o personagem João Grilo vem do romanceiro popular nordestino, a partir dessa influência ibérica.

Ariano já afirmou que ao dar o nome de João Grilo ao protagonista do *Auto da Compadecida* pensava estar fazendo uma ponte entre o seu teatro e o cordel nordestino, numa homenagem ao herói do romance de cordel de João Martins de Athayde (1877-1959), intitulado *As proezas de João Grilo*, e “a um vendedor de jornal astucioso que conheci na década de 1950 e que tinha esse apelido”. Descobriu depois, através do português José Cardoso Marques, que em Portugal também existia um herói picaresco com este nome. (TAVARES, 2018, p.214)

Como já mencionado acima, João Grilo faz parte de uma variante dos pícaros ibéricos. Assim como ele, existem outros personagens na cultura popular nordestina que seguem a mesma perspectiva. Veremos, a seguir, alguns exemplos desses, na voz do próprio Suassuna:

O “Pedro Quengo” e o “João Grilo” do romanceiro, o “Benedito” e “O Negro Preguiçoso” do mamulengo, o “Mateus” e o “Bastião” do bumba meu boi são, todos, variantes do mesmo pícaro que herdamos da literatura ibérica de origem popular e que, lá também, tanto se parece com os *graciosos* do teatro de Calderón de La Barca ou Lope de Vega. O Sancho Pança, do *Dom Quixote*, também é da mesma família. (SUASSUNA, 2018, p.195)

Dessa forma, Suassuna já nos aponta que temos aqui, na cultura popular nordestina, o nosso pícaro nacional. Para que possamos fazer essa comparação, do pícaro tradicional para o pícaro brasileiro, apontaremos as diferenças e aproximações entre os dois, começando com as afinidades e terminando com os distanciamentos. Usaremos como base o ensaio *Dialética da malandragem* (data?) de Antônio Cândido, fazendo um contraponto com João Grilo, como o nosso exemplo de pícaro nacional.

O pícaro, geralmente, narra suas próprias aventuras, e isso acaba mostrando o mundo conforme a sua visão. Dessa maneira, ele transmite para o leitor uma falsa candura, pois, ele sempre vai procurar se favorecer ao contar a história. “O próprio pícaro narra as suas aventuras, o que fecha a visão de realidade em torno do seu ângulo restrito; e esta voz na primeira pessoa é um dos encantos para o leitor, transmitindo uma falsa candura.” (CÂNDIDO, 1970, p.68). O que vemos na tradição dos pícaros nacionais é que, em muitos casos,

eles não narram a própria história, ela acontece em terceira pessoa. No caso de João Grilo, no *Auto da Compadecida*, trata-se de uma peça de teatro que não conta com um narrador. Sendo assim, não é João que narra suas próprias aventuras. Como efeito dessa diferença, a ausência desse narrador traz a ausência das reflexões morais que poderiam ser feitas.

A origem humilde é uma marca comum entre os pícaros ibéricos; essa origem leva os personagens a terem um choque de realidade com a vida e isso incentiva para que eles se tornem sem escrúpulos no seu agir. Como analisa Cândido:

[...] tem com os narradores picarescos algumas afinidades: como eles, é de origem humilde e, como alguns deles irregular [...] ainda como eles é largado no mundo. (CÂNDIDO, 1970, p.69)

[...] Um traço básico do pícaro: o choque áspero com a realidade, que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das “picardias” (CÂNDIDO, 1970, p.69)

João compartilha dessa origem humilde, e por consequência teve esse choque áspero com a realidade, sofrendo com a seca e a pobreza desde seu nascimento. Ele mesmo fala disso, enquanto afronta o medo de seus companheiros no julgamento divino:

E difícil quer dizer sem jeito? Sem jeito! Sem jeito por quê? Vocês são uns pamonhas, qualquer coisinha estão arriando. Não vê que tiveram tudo na terra? Se tivessem tido que aguentar no rojão de João Grilo, passando fome e comendo macambira na seca, garanto que tinham mais coragem. (SUASSUNA [1955] 2018, p.155)

Os pícaros dos romances espanhóis têm, em comum, sua passagem pela servidão, sendo subalternos de alguma forma. Grilo também é assim: na peça, ele é um empregado subalterno do padeiro, um ajudante, que recebia um tratamento inferior, como ele mesmo faz questão de lembrar enquanto rebate uma acusação de seu antigo patrão:

Ladrão é você! presidente da irmandade! Três passei em cima de uma cama, tremendo de febre. Mandava pedir socorro a você e a ela. Até o Padre, que mandei pedir para me confessar, não mandaram. E isso depois de passar seis anos trabalhando naquela desgraça (SUASSUNA [1955] 2018, p.93)

Nunca me despediu porque eu trabalhava barato e bem. (SUASSUNA [1955] 2018, p.93)

Uma última semelhança entre os pícaros tradicionais e o Grilo, é que ambos têm esse lado amável e risonho, e acabam aproximando o leitor, criando uma espécie de empatia, fazendo com que eles torçam para que seus golpes e artimanhas darem certo. Assim Antônio Cândido nos aponta: “ semelhante a vários pícaros, ele é amável e risonho, espontâneo nos atos e estreitamente aderente aos fatos, que vão rolando pela vida.” (CÂNDIDO, 1970, p.69)

Vimos acima que os pícaros ibéricos têm algumas aproximações com o pícaro brasileiro, são elas: origem humilde, choque áspero com a realidade que o leva a esperteza e o lado amável e risonho. Seguiremos agora pelas diferenças entre essas duas figuras.

Os pícaros ibéricos são marcados pela ausência de planos em suas ações, eles simplesmente vão agindo conforme as adversidades vão surgindo; assim, acabam por resolver seus problemas de formas astutas, porém naturais e muitas das vezes impensadas. Cândido explicita que: “Como os pícaros, ele vive um pouco ao sabor da sorte, sem plano e nem reflexão [...]” (CÂNDIDO, 1970, p.69) Já Grilo, como um pícaro nacional, é um planejador nato, mesmo que viva a vida um dia de cada vez, ele traça pequenas metas de acordo com seu objetivo atual, seja ele a curto ou longo prazo. Veremos abaixo alguns exemplos na fala de Grilo que mostram seu lado planejador:

Com as duas. Estou acertando com o Padre, a qualquer hora acerto com o patrão! Eu conheço o ponto fraco do homem, Chicó! (SUASSUNA [1955] 2018, p.g.26)

Que é que tem isso? Eu estava precisando dela para um negócio que estou planejando e a necessidade desculpa tudo! (SUASSUNA [1955] 2018, p..77)

É isso que quero combinar com você. A mulher vem já pra cá, cumprir o testamento. Eu deixei o gato amarrado ali fora. Você vá lá e enfie essas pratas de dez tostões no desgraçado do gato, entendeu? (SUASSUNA [1955] 2018, p.79)

[...] A Bexiga é que vai nos garantir se o negócio der errado (SUASSUNA [1955] 2018, p.81)

A narrativa picaresca tradicional tem um tom de aprendizagem, o personagem, ao passar pelas suas experiências, durante a narrativa, acaba por recapitular sua vida e repensar seus atos, dessa forma, amadurecendo.

“ [...] mas ao contrário deles nada aprende com a experiência. De fato, um elemento importante da picaresca é essa espécie de aprendizagem que amadurece e faz o protagonista recapitular a vida à luz de uma filosofia desencantada. (CÂNDIDO, 1970, p.69)

João difere desse pensamento, ele não tem reflexões filosóficas acerca dos problemas que enfrenta e não demonstra arrependimento, nem nos momentos mais difíceis, como na sua morte, em que ele demonstra mais preocupação com o dinheiro perdido do que com a sua vida e até mesmo diante de Nossa Senhora, no julgamento divino, onde ele deixa implícito que voltará a fazer as coisas que o quase o sentenciaram ao inferno.

“ [...] Até vista grande advogada. Não me deixe na mão não, estou decidido a tomar jeito, mas a senhora sabe que a carne é fraca.” (SUASSUNA [1955] 2018, p.155)

“Deixe de latomia, Chicó, parece até que nunca viu um homem morrer! Nisso tudo eu só lamento é perder o testamento do cachorro” (SUASSUNA [1955] 2018, p.123)

A ausência de sentimentos é outra marca dos pícaros ibéricos, eles tendem a não nutrir sentimentos por outras pessoas, pois a sua origem humilde e as dificuldades o tornaram mais instintivos, sendo assim, se tornaram individualistas. Esse individualismo traz consigo a possibilidade de traição e enganação, pois essa figura não tem apego pela moralidade. A soma desses dois fatores (ausência de sentimentos + apego pela imoralidade) faz com que esse personagem se torne sem escrúpulos ao agir com outras pessoas. “Curtido pela vida, acuado e batido, ele não tem sentimentos, mas apenas reflexos de ataque e defesa. Traíndo os amigos, enganado os patrões, não tem linha de conduta, não ama e, se vier a casar, casará por interesse [...]” (CÂNDIDO, 1970, p 70) Grilo, apesar de não ter escrúpulos, tem sentimentos e age pelos outros sem precisar ganhar nada em troca. Um breve exemplo disso, é quando ele defende Chicó quando Manuel diz que está de olho nele, pelas histórias mentirosas que vive contando:

- João Grilo Ah, é verdade, Chicó ficou. Já estava tão acostumado a aperrear pobre de Chicó que me esqueci de que ele tinha ficado. É um amigo meu.
- Manuel Eu o conheço, estou até de olho nele por causa das histórias que vive contando.
- João Grilo Aquilo é o sol. Não vá ligar isso não. O sol do sertão é quente e Chicó começa a ver demais. É o sol. (SUASSUNA [1955] 2018, p.146)

João defende o amigo, mesmo sabendo que estava diante de uma figura divina, ele mente pelo amigo, assumindo quem sabe, uma possível consequência. Essa é uma clara demonstração de sentimentos de João para Chicó. Ele não trai o amigo e ainda assume riscos para defendê-lo.

Chegando ao final de nossas comparações, podemos perceber que notamos algumas diferenças e semelhanças importantes entre o pícaro ibérico e o pícaro nacional. Dentre as semelhanças: origem humilde, choque áspero com a realidade que o leva a esperteza e o lado amável e risonho. Dentre as diferenças: ausência de planos e atitude impensada, reflexões filosóficas que terminam em aprendizado/amadurecimento e a ausência de sentimentos.

Mesmo com muitas coisas em comum, o pícaro nacional não é um pícaro ibérico; dessa forma, foi atribuído por Antônio Cândido outra denominação para o pícaro nacional, a de "malandro". Cândido usa como exemplo o personagem Leonardo da obra *Memórias de um sargento de milícias* (data), de Manuel Antônio de Almeida, como sendo o primeiro grande malandro da novelística brasileira. E ele define o malandro como:

O malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos folclores. Já notamos, com efeito, que Leonardo pratica a astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada), manifestando um amor pelo jogo-em-si que o afasta do pragmatismo dos pícaros, cuja malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando frequentemente terceiros na sua solução. Essa gratuidade aproxima "o nosso memorando trickster imemorial, até de suas encarnações zoomórficas, - macaco, raposa, jabuti, - dele fazendo, menos um "anti-herói" do que uma criação talvez possua traços de heróis populares. (CÂNDIDO, 1970, p. 71)

Grilo segue a mesma linha de Leonardo, podendo também ser visto, como é nossa hipótese de leitura essa espécie de pícaro nacional que Cândido denomina como malandro. Assim como Leonardo, Grilo também tem esse apego pelo jogo/brincadeira nem sempre visando resolver algum problema ou procurando a solução de algo, mas sim, pelo próprio divertimento, subvertendo assim, a ordem. Essa característica, aproxima esses personagens à imagem do *Trickster* imemorial, que, no folclore e na religião, é uma criatura divina que prega peças e/ou desobedece às normas e regras.(JUNG, 2000, p.251-266)

Chicó João, deixe de ser vingativo que você se desgraça! Qualquer dia você ainda se mete numa embrulhada séria!

João Grilo E o que que tem isso? Você pensa que eu tenho medo? Só assim é que posso me divertir, sou louco por uma embrulhada! (SUASSUNA [1955] 2018, p.28)

Como afirmado acima, uma diferença importante entre o pícaro ibérico e nosso pícaro-malandro Joao Grilo está na diferença do discurso: na peça, só temos a voz (discurso direto) do personagem. Assim, deveremos investigar essa voz para definir a malandragem de Grilo: que procedimentos estão presentes nessa voz que, como comicidade marginal, abala a ordem estruturada?"

2 – A VOZ CÔMICA NO AUTO, ALGUNS PROCEDIMENTOS. QUEM SÃO AQUELES QUE FAZEM RIR NO AUTO? A POLIFONIA, O JOGO ENTRE OS DISCURSOS, O EU E OS OUTROS

A partir de agora, analisaremos o discurso de João Grilo, no *Auto da Compadecida*, apoiando-se em duas vertentes, primeiramente, como o seu discurso pode ser pensado a partir do chiste? Abordaremos alguns procedimentos de linguagem utilizados pelo personagem que remetem ao chiste, provocando riso no leitor; tudo isso, principalmente sob um olhar freudiano para as técnicas do chiste.

Numa outra vertente, olharemos para o discurso de João e a sua relação com o discurso do outro, e como se dá essa dinâmica entre a sua voz e a voz dos outros. Para essa análise, nos basearemos no conceito de polifonia de Bakhtin.

No capítulo 1.1 nós discutimos o cômico e vimos que é um campo sem fim, e que, para abordá-lo, era mais interessante a focalização mais na ação do que no conceito do cômico em si. Aqui seguiremos o mesmo caminho. Em vez de nos atermos sobre o *conceito* do chiste, vamos redirecionar a nossa atenção, exclusivamente, para o discurso (ou seja, para a ação) do personagem João Grilo e que técnicas são empregadas por ele que leva o leitor ao riso com o chiste.

Uma frase, para ser chistosa, obviamente, deve conter nela um pensamento embutido, que desencadeará no ouvinte a associação com seus conhecimentos prévios e, assim o levando ao cômico, porém, somente o pensamento/ideia não é o suficiente para que essa frase se torne chistosa... por quê? Já respondendo essa questão, o pensamento, se não aliado à forma linguística, não conseguirá despertar o chiste. Mas será que realmente a forma é necessária? Sim! Um jeito simples de notarmos a necessidade da forma linguística na criação de um chiste é quando mudamos essa forma em alguma frase previamente chistosa e essa frase perde seu caráter chistoso. Como veremos em um exemplo que Freud traz a seguir:

Em uma conversa sobre uma pessoa com muitas virtudes e diversos defeitos, o sr. N. diz: " Sim, a vaidade é um dos seus *quatro calcanhares de Aquiles*. A ligeira modificação consiste aqui em que, em vez de um calcanhar de Aquiles,

que deve ser admitido até nos heróis, fala-se em quatro. Quatro calcanhares, portanto, quatro pés, é algo que somente um animal tem. (FREUD [1905] 2020, pg.40)

A frase dita pelo sr. N é chistosa, pois ela provoca no leitor uma associação entre um humano e um animal. O ouvinte, que conhece sobre o mito do calcanhar de Aquiles, fará a inferência e chegará à conclusão de que sr.N. está chamando o homem de animal. Agora, se mudarmos a forma linguística da frase, porém, manteremos o seu sentido/ideia? Veremos que essa ação poderá retirar o caráter chistoso da frase: “*Y é um homem excepcional, a não ser pela vaidade; mas, ainda assim, não gosto dele; ele está mais para um animal do que para um homem*” (FREUD [1905] 2020, p.40). Vemos aqui que o sentido da frase é o mesmo, a única coisa que mudou foi a forma como ela foi expressa, ela poderia ser expressa de várias outras formas, e para cada forma poderíamos analisar se tornou-se chistosa ou não, mas o importante é saber que a forma linguística é o que faz uma frase ser chistosa ou não; não deixando o pensamento/ideia de lado, todavia a forma executa um caráter mais importante nesse processo. Freud e outros autores perceberam isso como veremos a seguir:

Se, no entanto, o caráter chistoso de nosso exemplo não reside no pensamento, então ele deve ser buscado na forma, nas palavras que o exprimem. Só precisamos estudar a peculiaridade desse modo de expressão para compreender o que se pode designar com a técnica verbal ou expressiva desse chiste, e que tem de estar em relação íntima com sua essência, de modo que o caráter e o efeito do chiste desapareceriam com a sua substituição por outra forma de expressão. De resto, estamos de pleno acordo com os autores citados ao dar tanto valor à forma linguística do chiste. Fischer, por exemplo, diz: “Em primeiro lugar, é a mera forma que faz do juízo um chiste; e devemos nos lembrar aqui de uma afirmação de Jean Paul que, em uma só sentença, esclarece e demonstra justamente essa natureza do chiste: ‘E a vitória se deve à posição, seja nos guerreiros ou nas palavras’” (FREUD [1905], 2020, p.29)

Como observamos, a importância do chiste se deve à sua forma. Devemos, então, nos ater a quais são as peculiaridades dessas formas, ou seja, como elas aparecem na frase. Essas peculiaridades são chamadas por Freud de *técnicas do chiste*.

Segundo nossa leitura, é possível aproximar o discurso de João Grilo a algumas dessas técnicas em suas frases no *Auto da Compadecida*. Em especial,

duas técnicas aparecem com mais frequência na sua fala, são elas: O *duplo sentido* e o *chiste no deslocamento*.

Começando pelo duplo sentido, essa técnica consiste quando uma só palavra ou expressão exprime mais de um significado; essa palavra ou expressão podendo sofrer uma leve alteração, na sua construção, ou não. João utiliza o duplo sentido propriamente dito, ou também chamado de jogo de palavras, aquele em que a palavra não sofre alteração, como Freud elucida demonstrando uma técnica chistosa:

O duplo sentido propriamente dito ou jogo de palavras, o caso ideal, por assim dizer, do “uso múltiplo”. Aqui não é feita violência à palavra, ela não é partida em suas sílabas, não precisa passar por nenhuma modificação, nem trocar a esfera a qual pertence – de nome próprio, por exemplo – com alguma outra; do modo como ela é, e no lugar da frase em que se encontra, ela pode, graça a certas circunstâncias favoráveis, exprimir um duplo sentido. (FREUD [1905] 2020, pg.56)

Vejam agora alguns exemplos, já na fala de João, para que isso se torne mais claro:

Chicó Mas era vivo quando eu **tive** o bicho

João Grilo Quando você **teve** o bicho? E foi você quem **pariu** o
cavalo, Chicó? (SUASSUNA [1955] 2015, p.19)

Nessa passagem, João faz essa brincadeira com o verbo ter, para indagar a história de Chicó, pois, é comum, no dia a dia, utilizar o verbo ter para fazer alusão ao verbo parir. Porém o verbo ter também significa posse, que foi o que Chicó quis dizer quando disse que teve um bicho (cavalo). Mesmo sabendo que era impossível que Chicó tivesse parido um cavalo, João brinca com a estrutura da frase dita por Chicó, que por causa da escolha do verbo, apresentou um **duplo sentido**, esse, que foi explorado por Grilo em sua resposta ao amigo.

Veremos abaixo mais um caso da utilização do duplo sentido por João Grilo:

João Grilo Eu disse que uma coisa era o motor e outra o **cachorro** do
Major Antônio Moraes.

Padre E o dono do **cachorro** que vocês estão falando é Antônio de Moraes? (SUASSUNA [1955] 2015, p.23)

Aqui, João utiliza o substantivo cachorro, para fazer alusão ao animal que ele quer que o Padre benza. A seguir veremos João utilizar a mesma palavra, porém com outro significado:

João Grilo Não sei, é a mania dele, agora. Benze tudo e chama a gente de **cachorro**.

Antônio M. Isso foi porque era com seu patrão. Comigo é diferente.

João Grilo Vossa senhoria me desculpe, mas eu penso que não.

Antônio M. Você pensa que não?

João Grilo Penso, sim. E digo isso porque ouvi o Padre dizer: "aquele **cachorro**, só porque é amigo de Antônio Moraes, pensa que é alguma coisa." (SUASSUNA [1955] 2015, p.30)

Agora, Grilo utiliza a palavra **cachorro**, como substantivo que tem um sentido pejorativo, significando que um indivíduo é mau-caráter. Dessa maneira, João usa o duplo sentido da palavra **cachorro** (animal Vs sujeito mau-caráter), para confundir, tanto o Padre, quanto Antônio Moraes. E quando eles conversarem, um estará se referindo ao **cachorro animal** e o outro ao **cachorro como sujeito**. O leitor, como tem acesso a esse jogo de palavras que João faz, consegue captar o caráter chistoso, que irá se agravar, produzindo mais cenas cômicas, baseadas no duplo sentido da palavra. Veremos mais um exemplo abaixo quase nos mesmos moldes que esse:

Mulher A **vaca** que eu mandei pra cá, pra fornecer leite ao vigário, tem que ser devolvida hoje mesmo!

Padeiro Hoje mesmo!

Padre Mas até a vaca? Sacristão, Sacristão!

O sacristão aparece à porta [...]

João Grilo Sacristão, a **vaca** da Mulher do Padeiro tem que sair!
(SUASSUNA [1955] 2015, p.44)

Mais uma vez, João faz esse jogo, só que agora, com o substantivo **vaca**, que significa tanto animal, quanto, de forma ofensiva, uma mulher considerada devassa. Claramente a Mulher estava se referindo ao animal vaca, porém, quando o Sacristão entra em cena ele não sabe o que está sendo discutido entre: A Mulher, o Padre, o Padeiro e João. Dessa maneira, a primeira fala que ele escuta quando entra na cena, é a fala de João, que se adianta e diz que: “a vaca da mulher do padeiro tem que sair”. Sendo assim, Grilo utiliza do duplo sentido da palavra vaca, para fazer uma brincadeira e ao mesmo tempo provocar o personagem da Mulher e fazendo com que a sua frase seja chistosa

A segunda técnica bastante utilizada por Grilo é a do *deslocamento*. Essa técnica, embora possa vir acompanhada de um duplo sentido, se dá mais no âmbito do pensamento do que no da forma e ocorre na resposta e/ou contra pergunta. Seu objetivo é, justamente, desviar o foco do assunto/objeto principal, fazendo assim um deslocamento para outro assunto ou objeto. É como se uma pessoa perguntasse algo e a outra respondesse outro, como uma espécie de fuga de uma possível reprimenda. Dessa forma, Freud diz:

O chiste não está na pergunta, e sim na contra pergunta [...] (FREUD [1905] 2020, pg.73)

E se, agora, a técnica do chiste estivesse justamente nesse desvio da resposta em relação ao sentido da reprimenda? Uma modificação semelhante do ponto de vista, um deslocamento da ênfase psicológica [...] (FREUD [1905] 2020, pg.75)

É importante lembrar que nesse caso do chiste como deslocamento, o processo se dá mais no pensamento do que na forma, o trabalho de criação é maior do que o de compreensão, pois, quando se mexe com a forma de uma palavra ou expressão, para se compreender o chiste, a pessoa terá que ter um repertório que contemple essa mudança, ou esse jogo, ou seja, se o ouvinte de

Grilo não souber sobre os outros significados da palavra cachorro, por exemplo, o chiste não faria sentido para essa pessoa. Sendo assim, o trabalho para entender esse chiste está muito dependente do ouvinte. Já no deslocamento, esse trabalho maior está na criação do chiste, pois ele não depende da forma (mesmo podendo aparecer em conjunto com alguma mudança de forma) e sim, no desvio do pensamento, que é apresentada pelo falante e não pelo ouvinte. Freud nos traz essa reflexão dessa maneira: “no caso de deslocamento, porém, o próprio chiste tem um curso de pensamento em que tal desvio é realizado; o deslocamento faz parte, aqui, do trabalho que se teve para criar o chiste, e não daquele que é necessário para compreendê-lo.” (FREUD [1905] 2020, pg.79). Veremos, agora, alguns exemplos do chiste no deslocamento, que João Grilo utiliza no *Auto da Compadecida*:

- Padre É mesmo, é bondade minha, porque você não passa de um amarelo muito safado!
- João Grilo Está ouvindo, Chicó? Eita, eu, se fosse você, reagia.
- Chicó Eu?
- João Grilo Sim, eu, se fosse você reagia. Não admito que ninguém diga isso de um amigo meu na minha frente.
- Chicó Mas o amigo é você!
- João Grilo E então? Reaja, Chicó, seja homem! (SUASSUNA [1955] 2015, p.68)

Nessa passagem, fica claro o deslocamento que João provoca em todo sentido da reprimenda que lhe é direcionada. O Padre lhe faz uma provocação, chamando Grilo de “muito safado”, Grilo, em vez de se defender, ou responder a provocação, ele diz para que Chicó reaja, como se a provocação fosse feita a Chicó e não a João. E ele insiste nesse desvio. O desvio é tanto, que no final da discussão, o foco não é mais se João é “muito safado” ou não, e sim na coragem de Chicó em reagir para defender seu amigo. Vejamos outra passagem a seguir:

- Bispo Quanto ao senhor, Senhor João Grilo, vai-se arrepender de suas brincadeiras, jogando a Igreja contra Antônio Moraes. Uma vergonha, uma desmoralização!
- João Grilo É mesmo. É uma vergonha! Um cachorro safado daquele se atrever a deixar três contos de réis para o Sacristão, quatro para o Padre e seis para o Bispo, é demais!
- Bispo Como?
- João Grilo Ah! E o senhor não sabe da história do testamento ainda não?
- Bispo Do testamento? Que Testamento?
- Chicó O testamento do cachorro!
- Bispo Testamento do cachorro?
- Padre Sim. O cachorro tinha um testamento. Maluquice de sua dona! Deixou três contos de réis para o Sacristão, quatro para a paróquia e seis para a diocese.
- Bispo É por isso que eu vivo dizendo que os animais também são criaturas de Deus. Que animal inteligente! Que sentimento nobre! (SUASSUNA [1955] 2015, p.75)

Vemos que nesse trecho é empregada a mesma técnica do deslocamento, por João Grilo. O Bispo indaga João pelas brincadeiras que este anda fazendo, João, por outro lado, não procura se defender da acusação do Bispo, ele simplesmente desvia o foco do pensamento para o testamento da cachorra, incluindo o Bispo no testamento. Mais uma vez o desvio será tão grande, que o Bispo “esquecerá” as acusações a João e se preocupará somente com o dinheiro envolvido no testamento. Analisaremos mais um exemplo de um deslocamento:

- Bispo Está recebida a queixa e vai ser apurado o fato, pra denúncia em autoridade secular.
- João Grilo Não vai ser apurada coisa nenhuma, porque agora eu vou-me embora daqui. E sabem do que mais? Vão-se danar

todos, Sacristão, Padeiro, Padre, Bispo, porque eu já estou cheio, sabem?

Sacristão João Grilo!

Padre João Grilo!

Bispo Senhor João Grilo

João Grilo É isso mesmo e façam favor de não me irritar se não eu sou um tiro na cabeça de Chicó!

Chicó Na minha? Dê na da sua mãe, que pelo menos pariu você!
(SUASSUNA [1955] 2015, p.95)

Nesse último exemplo, podemos ver que a cena desenrola da mesma maneira dos outros. Uma reprimenda é direcionada a João, ele não responde à acusação e já muda o foco do curso de pensamento da conversa, ameaçando dar um tiro em seu amigo. Percebemos que a estratégia de João é sempre a mesma, não responde diretamente a acusações feitas para si e desvia a ideia inicial do discurso. Esse desvio acaba por ser chistoso, demonstrando um certo tipo de inteligência e astúcia por parte de João. Vale acrescentar que esse desvio também é dialógico, pois, quando Grilo consegue ressignificar o discurso, automaticamente, ele influencia a palavra e faz com que ela influencie o próximo, o que nada mais é do que o um processo de dialogismo. Iremos nos aprofundar nesse conceito, de forma mais significativa, na próxima seção.

Ao analisarmos os chistes que Grilo produz, verificamos que são de origem e produção simples, porém, mesmo em sua simplicidade, ele vai montando um discurso que desorganiza a ordem. Ele consegue desatar, inverter, desestabilizar. Sua construção mínima, já provoca um efeito grande. André Jolles em seu livro *Formas Simples* nos mostra como o chiste, mesmo que simples, tem esse poder:

Vê-se que um simples chiste já envolve uma construção complicada. Mas cada elemento dessa construção tende sempre para o mesmo fim: desatar os laços, desfazer os nós. (JOLLES [1930] 1976, p.207)

O Chiste encontra-se em todos os domínios, com seus exageros para cima e para baixo, suas transposições, sua capacidade de inverter o sentido das coisas. Os processos que emprega são inúmeros porque, repita-se, são tão numerosos

quanto os recursos que a linguagem, a lógica, a ética ou as Formas Simples empregam para atingir seus objetivos e dar às coisas uma ligação coerente. Todas as ligações que elas pretendem estabelecer podem ser desfeitas, em certas condições e em certos pontos, e adotar a forma do Chiste. (JOLLES [1930] 1976, p.209)

Agora trataremos do conceito bakhtiano de polifonia e sua relação com a voz do João Grilo no *Auto da Compadecida*; essa relação é importante, pois o cômico na voz de João se dá, muitas das vezes, através da voz do outro, assim como é na polifonia, onde as vozes se confundem em um único som; -para isso, começaremos definindo o conceito de dialogismo, pois esse é essencial para se entender o conceito de polifonia. Logo após, traremos alguns exemplos da fala de Grilo, para que fique clara sua relação com a polifonia. Apoiaremos nossa teoria em um artigo de estudos semióticos, produzido por Vera Lúcia Pires e Fátima Andréia Tamanini-Adames e em um estudo sobre polifonia de Leonardo Bezerra.

O dialogismo é quando se assume que a palavra tem uma vida própria e inacabada no meio social, influenciando o sujeito e sendo influenciada pelo mesmo em processo infinito, podendo ocorrer de várias maneiras e em distintas esferas sociais. Conforme Scorsolini-Comin citado por Pires e Tamanini:

O conceito de dialogismo de Bakhtin entende a palavra como possuindo um constante movimento: entende o sujeito não apenas sendo influenciado pelo meio, mas também agindo sobre o ambiente, transformando-o. O dialogismo acontece dentro de qualquer produção cultural, verbal ou não verbal, elitista ou popular.' (SCORSOLINI-COMIN, 2008 apud PIRES, TAMANINI-ADAMES, 2010, p. 67-68)

Como a palavra influencia o sujeito e o sujeito influencia a palavra, o discurso proferido pelos sujeitos estará carregado de diversas influências anteriores ao seu discurso, pois foi a partir de discursos anteriores que esse sujeito trouxe influências e seu discurso já "contaminado" por essas influências, contaminará um próximo e assim por diante, como em um movimento cíclico.

No movimento do dialogismo, a comunicação interativa faz com que o eu e o outro se co-construam, a partir do seu reconhecimento mútuo via discurso. E como o discurso é infinito, o procedimento de conhecimento de si e dos outros é para sempre inacabado. Como elucidada Bezerra: "a esse tratamento reificante do homem contrapõe-se o dialogismo, procedimento que constrói a imagem do

homem num processo de comunicação interativa, no qual eu me vejo e me reconheço através do outro, na imagem que o outro faz de mim.” (BEZERRA, 2012, pg.194)

A polifonia é, justamente, a utilização do dialogismo para que se entenda e desenvolva as personalidades e consciências dos personagens de uma obra, através do diálogo. O que acarreta um distanciamento do autor em relação aos personagens da obra. Os personagens possuem e desenvolvem consciências próprias, não se tornando objeto estático e fechado, mas sim personalidades vivas e inacabadas. Já que o autor não definirá os personagens e nem suas consciências, essa definição ocorrerá através do diálogo entre os próprios personagens. Conforme diz Bezerra:

A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equipolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pela peculiaridade desse universo. Essas vozes e consciências não são objetos de discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos. A consciência da personagem é a consciência do outro, não se objetifica, não se torna objeto da consciência do autor, não se fecha, está sempre aberta a interação com a minha e outras consciências e só nessa interação revela e mantém sua individualidade. (BEZERRA, 2012, pg.194-195)

João Grilo é essencial no *Auto da Compadecida*, pois ele é o personagem que provoca o dialogismo e em consequência a polifonia. Ele o faz incitando o diálogo entre os personagens. Como uma espécie de coautor, ele nos ajuda a entender a personalidade e consciência de cada personagem na obra, através de suas indagações, questionamentos e brincadeiras, ele leva os outros personagens a atingirem seus âmagos.

Em vários pontos da obra ele diz conhecer o “ponto fraco” do homem. O autor da peça não narra esses pontos fracos, em consequência, os leitores também não o conhecem, os outros personagens não sabem sobre os pontos fracos um dos outros, e quem sabe, nem os de si próprios; porém, João afirma saber e ele denuncia-os através do discurso conforme o desenrolar da peça. Esses pontos fracos a que João se refere são as personalidades e consciências dos outros personagens. Dessa maneira, quando Grilo, através do diálogo, revela esses traços, ele está executando um movimento dialógico e polifônico. Veremos agora alguns exemplos em que isso fica claro:

João Grilo [...] eu conheço o ponto fraco do homem. Chicó!
Chicó Qual é?
João Grilo Chicó, deixe de ser hipócrita, que você sabe.
Chicó Juro que não sei, João
João Grilo É a mulher, Chicó, e você sabe muito bem disso. Você mesmo sabe que a mulher dele... (SUASSUNA [1955] 2015, p. 26-27)

Nesse trecho, João revela que o ponto fraco do padeiro é a mulher dele. Através desse diálogo com Chicó, é como se João, por um momento, falasse pelo padeiro, como se conhecesse ele profundamente, revelando assim, um segredo da personalidade do padeiro, que seria a sua dependência emocional com sua mulher. Esse caso se repete no exemplo abaixo:

João Grilo Eu não lhe disse que a fraqueza da mulher do patrão era bicho e dinheiro?
Chicó Disse.
João Grilo Pois vou vender a ela, para tomar o lugar do cachorro, um gato maravilhoso, que descome dinheiro! (SUASSUNA [1955] 2015, p.78)

Mais uma vez, João expõem a personalidade de um personagem, dessa vez, a mulher do patrão. Deixando Chicó e os leitores a par desse traço de personalidade de outro personagem. Seguiremos para um último exemplo sobre esse movimento que João provoca:

Padre É, mas quem vai ficar engraçado sou eu, benzendo o cachorro. Benzer motor é fácil, todo mundo faz isso; mas benzer cachorro?
João Grilo É, Chicó, o Padre tem razão. Quem vai ficar engraçado é ele e uma coisa é benzer o motor do Major Antônio Moraes e outra é benzer o cachorro do Major Antônio Moraes.

- Padre E o dono do cachorro que vocês estão falando é Antônio de Moraes?
- João Grilo É. Eu não queria vir, com medo de que o senhor se zangasse, mas o Major é rico e poderoso e eu trabalho na mina dele. Com medo de perder meu emprego, fui forçado a obedecer; mas disse a Chicó: o Padre vai zangar.
- Padre Zangar nada, João! Quem é um ministro de Deus para ter o direito de se zangar? Falei por falar, mas também vocês não tinham dito de quem era o cachorro!

Nesse diálogo entre João e o Padre, por meio do discurso, João consegue convencer o Padre a benzer o cachorro, algo que o Padre não queria antes, porém ele só muda de ideia após João dizer que seu patrão era Antônio de Moraes, que é um homem rico, poderoso e influente no local. Toda essa conversa serve para expor a personalidade do Padre, denuncia esses “benefícios” que o Padre dá a Antônio de Moraes pela posição que esse ocupa. João tem consciência disso e ele deixa isso claro na passagem abaixo:

- Chicó Que invenção é essa de dizer que o cachorro era do Major Antônio Moraes?
- João Grilo Era o único jeito do Padre prometer que benzia. Tem medo da riqueza do Major que se pela. Não viu a diferença? antes era: “Que maluquice, que besteira!”, agora “Não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus!”

Uma das táticas que João encontra para a execução dessa polifonia é quando João fala pelos outros personagens, repetindo parcialmente ou totalmente suas falas, pois essa repetição, pela voz de Grilo, acaba por trazer outra ótica sobre o que foi dito pelo outro personagem; dessa forma, isso nos ajuda a entender melhor a fala daquele outro personagem, assim como, sua personalidade e consciência. Veremos alguns exemplos:

- Padeiro Eu é que pergunto: que é isso? Afinal de contas eu sou o presidente da Irmandade das Almas, e isso é alguma coisa!

João Grilo É, Padre, o homem aí é coisa muita: presidente da Irmandade das Almas! (SUASSUNA [1955] 2015, p.41-42)

Essa repetição que João faz da fala do padeiro traz consigo um tom irônico, como se o cargo que o padeiro ocupasse não tivesse tal importância, coisa que o leitor não pensa quando lê a fala do Padeiro, além de “abrir nossos olhos” para a personalidade do padeiro. Analisaremos mais um caso, de quando a Mulher lamenta pela morte de seu cachorro:

Mulher Ai, ai, ai, ai! Ai, ai, ai, ai, ai!

Mesmo tom

João Grilo Ai, ai, ai, ai! Ai, ai, ai, ai, ai!

Dá uma cotovelada em Chicó

Chicó Ai, ai, ai, ai! Ai, ai, ai, ai, ai!

Essa lamentação deve ser mal representada de propósito, ritmada como choro de palhaço de circo. (SUASSUNA [1955] 2015, p.48)

João repete a lamentação da Mulher e ainda faz com que Chicó faça o mesmo. Com essa repetição, a lamentação inicial perde sua força; algo que poderia parecer triste toma um tom de drama exacerbado. Percebemos, então, que a mulher, mesmo que triste com a morte de seu cachorro, adota um tom exagerado nessa cena. Em outras palavras, percebemos sua consciência e personalidade.

Grilo ocupa um lugar de presente dialogismo, ele articula suas ideias a partir da voz dos outros. Ele é polifônico, faz com que a sua voz ecoe, juntamente, com a voz do próximo. Com isso, ele aproveita esses movimentos para, em paralelo, utilizar técnicas linguísticas, como: duplo sentido e/ou deslocamento, que servem como ferramentas para que ele atinja seus objetivos, sejam eles uma simples provocação, uma manipulação ou até mesmo se esquivar de alguma acusação e são nesses momentos que ele acaba provocando situações chistosas. Nesses momentos, ele também acaba por atingir a crítica social. Por isso, discutiremos a seguir, o modo como esse

discurso pode ser caracterizado, como um discurso marginal, que vem da praça pública, que pode confrontar o poder e a elite.

2.1 - João Grilo e o vocabulário da praça pública

Por último, veremos a relação do personagem João Grilo com a praça pública, para isso utilizaremos o segundo capítulo – O vocabulário da praça pública [...] do livro: *A cultura popular na idade média e no renascimento* de Mikhail Bakhtin, com as falas do personagem João Grilo da obra: *Auto da compadecida* de Ariano Suassuna. Abordando os seguintes assuntos, respectivamente: o não-oficial (segundo mundo), o papel do riso no mundo, linguagem familiar, vendedor charlatão. Sempre correlacionando com as falas do João Grilo.

Bakhtin (1987) afirma que, no carnaval e na praça pública, se tem um direito de “exterritorialidade”. Esse conceito aparece para definir um território que não era comum aos moldes da sociedade quando se instituía um “fora”, o ambiente da praça pública, onde o povo tinha a última palavra e não a burguesia; em outras palavras, um território que não existia normalmente, mas sim excepcionalmente, como uma espécie de “ao avesso”, onde as ordens se invertiam, pois esses lugares (praça pública e carnaval de rua) eram pontos de convergência de tudo que não era oficial, podendo então, haver comportamentos que não aconteciam fora desses lugares. Como aponta Bakhtin:

Dessa forma, a cultura popular não oficial dispunha na Idade Média e ainda durante o Renascimento de um território próprio: a praça pública, e de uma data própria: os dias de festa e de feira. Essa praça entregue à festa, já o dissemos várias vezes, constituía um **segundo mundo especial** no interior do mundo oficial da Idade Média. (BAKHTIN, 1987, p.133)

Esses comportamentos não eram discriminados, na verdade; eram aceitos e esperados, pois era o comum de se acontecer nessas épocas e territórios descritos por Bakhtin. João Grilo parece sempre exercer essa exterritorialidade, ele sempre está tangenciando essa força “fora dos limites”,

agindo com comportamentos que não seriam aceitos normalmente, mas são aceitos quando é ele quem os executa. Ele parece, então, ser a personificação viva da praça ou do carnaval. Grilo não precisa da data ou do território do carnaval ou da praça, ele simplesmente age como se estivesse sempre nessas condições.

Como podemos notar, a praça traz à tona um novo mundo, um mundo não oficial, aquilo que somente existe devido algumas condições, no caso da praça, uma data e um território, no caso de João, a fala do outro. A voz dos outros personagens funciona para grilo, justamente, como o território/data funciona para a praça pública, como combustível. Essa voz alheia é utilizado por Grilo, para subverter a ordem natural dos discursos, da mesma forma que a praça utiliza o território/data para fazer justamente o mesmo, ambos podendo funcionar como porta-vozes de um desejo de fala reprimido.

Grilo é um personagem que, na maioria das suas falas, replica a fala do outro ou diz pelo outro. Assim, ele quase nunca assume a autoria do que é dito. Sua existência só é permitida a partir da existência do outro; dessa forma, ele age como um mundo não oficial. Ele não cria um mundo, ele é o novo mundo, como se ele agisse em uma espécie de terceira via, ele se faz novo a partir do velho, porém, sendo dependente desse, para que possa se criar, a sua presença traz a permissão para transpor o limite entre o que é, e o que pode ser, como podemos ver nos exemplos abaixo:

Sim, O Padre! Está dum jeito que não respeita mais ninguém e com mania de benzer tudo. Vim dar um r e c a d o a ele, mandado por meu patrão, e ele me recebeu muito mal, apesar do meu patrão ser quem é. (SUASSUNA [1955] 2015, p.29)

É o Bispo quer saber que história é essa. (SUASSUNA [1955] 2015, p.71)

Está aí Chicó que o diga. (SUASSUNA [1955] 2015, p.146)

Percebemos que, nessas falas de João, ele sempre está falando por outra pessoa, utiliza da voz dessas pessoas para atingir seus objetivos, como vimos no subcapítulo anterior, tratando-se da polifonia e do dialogismo. Recapitulando o que foi discutido anteriormente, pode-se dizer que ele age como uma espécie de bufão e/ou palhaço, utilizando-se da voz alheia como

forma de crítica. Dessa forma, ele se mascara para desmascarar, por isso sua identidade é marcada pela ausência, como o próprio faz questão de lembrar.

Raras vezes são aquelas em que sua vontade ou sua fala estão em evidência. Essa exclusão de João como “dono da própria fala” também se dá decorrente dá sua própria aceitação como não existente. Ele mesmo retira a responsabilidade das coisas que foram por ele ditas: ele diz, porém não diz por si. Como está dizendo por outros, ele atua somente como um arauto, um porta-voz, de acordo com o que veremos em suas falas abaixo:

Qual, quem sou eu, um pobre Grilo que não vale nada... (SUASSUNA [1955] 2015, p.67)

Eu? Quem sou eu para socorrer padre, eu, um amarelo muito safado! (SUASSUNA [1955] 2015, p.70)

Minha senhoria não tem nome nenhum, porque não existe. Pobre tem lá senhoria, só tem desgraça! (SUASSUNA [1955] 2015, p.111)

Nesse mundo não-oficial, o riso desempenha um papel importante. Ele não representa apenas o cômico, mas funciona como o elemento de equilíbrio e denúncia contra o mundo oficial, o primeiro mundo. O riso, então, age como uma poderosa ferramenta do mundo não-oficial para com o mundo oficial. Como observa Bakhtin: “O riso deve desembaraçar a alegre verdade sobre o mundo das capas da mentira sinistra que a mascaram, tecidas pela seriedade que engendra o medo, o sofrimento e a violência.” (BAKHTIN, 1987, p.150) Pode-se dizer que esse riso busca além de tudo por justiça, um mundo onde as mentiras devem ser desmascaradas e combatidas, assim como, o medo, a violência e o sofrimento. João Grilo desempenha o mesmo papel. Ele tem um apelo para a justiça muito recorrente em suas falas, combate o medo, ele age como advogado divino e apelar à intercessora, ele chega a combater o encourado, que é a representação do medo, violência, sofrimento e é o pai da mentira. Mais uma vez, João demonstra ser a representação da praça pública. Vejamos abaixo algumas passagens que da fala de João:

Ele diz “à misericórdia”, porque sabe que, se fôssemos julgados pela justiça, toda a nação seria condenada. (SUASSUNA [1955] 2015, p.16)

É assim, de vez? É só dizer “pra dentro” e vai tudo? Que diabo de tribunal é esse que não tem apelação? (SUASSUNA [1955] 2015, p.132)

Sai daí, pai da mentira! Sempre ouvi dizer que pra se condenar uma pessoa ela tem de ser ouvida! (SUASSUNA [1955] 2015, p.133)

E o que é que tem isso? Você pensa que eu tenho medo? Só assim é que posso me divertir. Sou louco por uma embrulhada! (SUASSUNA [1955] 2015, p.28)

Mas Chicó, tenha vergonha, você ainda está com medo? (SUASSUNA [1955] 2015, p.121)

Bakhtin afirma que, nesses locais de praça e carnaval, um tipo especial de comunicação predominava, o que ele chama de linguagem familiar. Essa linguagem é totalmente informal e vai contra ao que se era utilizado fora dos locais fora da praça e do carnaval:

Um tipo **especial de comunicação humana** dominava então: o comércio livre e familiar. Nos palácios, nos templos, nas instituições, nas casas particulares reinava um princípio da comunicação hierárquica, uma etiqueta, regras de polidez. Discursos especiais ressoavam na praça pública: a **linguagem familiar**. (BAKHTIN, 1987, p.133, grifo do autor)

Grilo não deixa de usar esse tipo de linguagem em nenhum momento, nem perante a maior hierarquia que poderia encontrar, que seria a divina. Porém, na maior parte do tempo, é nítido que ele usa mais esse tipo de linguagem com seu amigo Chicó. Bakhtin afirma que nessa linguagem familiar as injúrias e os elogios se confundem. “As injúrias têm tão frequentemente um sentido afetuoso e elogioso” (BAKHTIN, 1987, p.142) E isso fica muito explícito quando João fala com Chicó, utilizando-se de injúrias com Chicó, mas se percebe que é em um tom ameno e afetuoso. Há outros momentos em que Grilo usa de injúrias com outros personagens, mas, com esses, se percebe que são realmente injúrias. Vejamos alguns trechos dessa fala a seguir:

E você deixe de conversa! Nunca vi homem mais mole do que você, Chicó. (SUASSUNA [1955] 2015, p.25)

Chicó, deixe de ser hipócrita, que você sabe. (SUASSUNA [1955] 2015, p.26)

Nem pode querer, Chicó. Você é um miserável que não tem nada e a fraqueza dela é dinheiro e bicho. (SUASSUNA [1955] 2015, p.27)

Até o momento falamos de alguns aspectos da praça pública que são condizentes com a fala do personagem João Grilo. Esses aspectos foram: conceito de exterritorialidade, mundo não-oficial e a comunicação predominante da linguagem familiar. Porém, existe uma figura presente na praça pública e na feira, que reúne todos esses aspectos, e essa é a figura do **vendedor charlatão**. Pode-se dizer que essa figura se assemelha, também, aos personagens do cômico marginal, em especial o pícaro e o malandro, pela sua astúcia ao procurar formas criativas e cativantes para oferecer seus produtos e a forma com que “brinca” com o discurso para atingir esses objetivos, subvertendo a ordem dos mesmos. A voz do vendedor charlatão apresenta não só essas, mas também outras similaridades com a voz do João Grilo. Com o objetivo de vender seus produtos os charlatões de feira utilizam-se das mais variadas técnicas possíveis, como: cantar louvores sobre seus produtos, elevá-los a nível miraculoso, elevar o possível público comprador e reduzir aqueles que não comprarem do seu produto, entre outras... Como elucidada Bakhtin: “Esses elogios são redigidos no mais puro estilo dos charlatões da feira e vendedores de livros de quatro centavos que não esquecem jamais de cantar os louvores dos remédios miraculosos e livres que oferecem, juntamente com os do “mui nobre público”. (BAKHTIN, 1987, P.138). João Grilo usa as mesmas técnicas que os charlatões de feira, mesmo que, na maioria das vezes, ele não esteja vendendo um objeto ou vendendo diretamente por dinheiro. Ele está vendendo alguma ideia, alguma informação e tem como objetivo que seus compradores (os outros personagens) comprem as suas ideias como verdade. Esse poder que João exerce sobre os outros personagens, sempre articulando algum produto, seja ele suas ideias ou seus produtos, pode ser encarado como uma crítica do *Auto da Compadecida* para as estruturas das classes sociais dominantes, como a igreja e/ou o capitalismo. Suassuna aponta que essas classes nunca fazem nada de “graça” ainda mais para quem está abaixo delas, socialmente, que é o caso de João; por isso, o mesmo tem que arrumar maneiras astuciosas de conseguir atingir seus objetivos, e ele encontra isso, através da negociação, explorando os pontos fracos da classe dominante, que quase sempre perpassam pela ambição.

Um aspecto importante sobre o charlatão de feira que também é nítido no personagem João Grilo é que ambos não são acusados de heresia, eles têm essa “permissão” de fala, são figuras que são vistas no âmbito não-oficial. O charlatão e João têm impunidade, pois suas palavras são vistas como comédia, ambos se expressam pelo modo bufo. Bakhtin observa isso, falando do charlatão: “O charlatão de feira não era jamais acusado de heresia, não importa o que afirmasse, desde que exprimisse de modo bufo.” (BAKHTIN, 1987, P.141) Vale lembrar que, na maioria dos casos, João está parodiando assuntos divinos e brincando com eles, o que seria visto, com certeza, como heresia. Olharemos um exemplo na fala de João a seguir:

Esse era um cachorro inteligente. Antes de morrer, olhava para a torre da igreja toda vez que o sino batia. Nesses últimos tempos, já doente pra morrer, botava uns olhos bem compridos pr'os lados daqui, latindo na maior tristeza. Até que meu patrão entendeu, com a minha patroa, é claro, que ele queria ser abençoado pelo Padre e morrer como cristão. Mas nem assim ele sossegou. Foi preciso que o patrão promettesse que vinha encomendar a bênção e que, no caso dele morrer, teria um enterro em latim. Que em troca do enterro acrescentaria no testamento dele dez contos de réis para o padre e três para o sacristão. (SUASSUNA [1955] 2015, p.52)

Nesse trecho é nítido que João tenta vender a ideia de que o batismo do cachorro aconteça e que seja em latim. Como todo vendedor, ele precisa convencer seu público de que seu produto é confiável e verdadeiro: aqui o produto é a ideia do enterro do animal. João conta uma história, ele canta louvores sobre seu produto, o cachorro é “inteligente”, “latia na maior tristeza”, “queria ser abençoado”. Grilo também faz questão de citar que o cachorro queria ser benzido pelo padre e pelo sacristão, não era por qualquer um, deveria ser por eles; assim, Grilo eleva o seu público, fazendo eles se sentirem únicos. Ele também faz questão de citar a quantia monetária, que é o determinante para que a ação seja aceita pelo seu público. É quase o que um camelô charlatão faz, primeiro cita as qualidades do seu produto, o que ele pode fazer, e eleva o seu produto da melhor maneira possível, depois cita as qualidades de um possível comprador “tem que ser uma pessoa muito inteligente para comprar meu produto” e, por último, anuncia o preço do produto que deve ser um preço chamativo. Como veremos abaixo, na fala de Grilo:

Quem não tem cão caça com gato e eu arranjei um gato que é uma beleza pra senhora. (SUASSUNA [1955] 2015, p.83)

Ah, mas aquilo é porque foi seu cachorro. Com meu gato é diferente... (SUASSUNA [1955] 2015, p.84)

Porque, em vez de dar despesa, esse gato dá lucro. (SUASSUNA [1955] 2015, p.84)

É que o gato que eu lhe trouxe descome dinheiro. (SUASSUNA [1955] 2018, p.84)

Um conto, está bom? (SUASSUNA [1955] 2018, p.88)

Está certo, fica pelos quinhentos (SUASSUNA [1955] 2018, p.88)

Observamos que, dessa vez, João Grilo está tentando vender realmente algo concreto, o gato. Ele faz uso das mesmas estratégias anteriores, eleva o seu gato a um nível miraculoso: é um gato que descome dinheiro, algo que não existe no mundo. Ele argumenta: o gato não dará despesas e sim lucro, sendo assim, fica induzindo que, quem o comprar, é uma pessoa inteligente, pois fará um investimento. Por último ele negocia o preço, ele tenta um preço inicial, porém aceita metade depois. Suas ações nessa venda e negociação são perfeitamente afinadas às de um vendedor de feira. Traremos mais exemplos da fala de João a seguir:

Dar-lhe esta gaita de presente (SUASSUNA [1955] 2015, p.112)

Pra nunca mais morrer dos ferimentos que a polícia lhe fizer (SUASSUNA [1955] 2015, p.112)

Mas cura! Essa gaita foi benzida por Padre Cícero, pouco antes de morrer! (SUASSUNA [1955] 2015, p.112)

Eu lhe dei uma oportunidade de conhecer Meu Padrinho Padre Cícero e você me paga desse modo! (SUASSUNA [1955] 2015, p.116)

Mas pode conhecê-lo agora. (SUASSUNA [1955] 2015, p.117)

Seu cabra lhe dá um tiro de rifle, você vai visitá-lo. Então eu toco na gaita e você volta. (SUASSUNA [1955] 2015, p.117)

Grilo tenta, mais uma vez, vender um objeto. Dessa vez, ele tenta vender a gaita para Severino, o pagamento não seria em dinheiro, mas sim em troca de sua liberdade e da de Chicó. Ele usa da mesma forma argumentativa que antes, ele eleva o objeto a nível miraculoso, é uma gaita abençoada que

faz as pessoas nunca mais morrerem. Eleva o comprador, ele terá uma oportunidade única de conhecer “Padre Cícero”. Anuncia seu preço: a liberdade.

CONCLUSÃO

As falas do personagem João Grilo são uma emulação do vocabulário da praça pública, do carnaval, do ambiente de festa. Diferente desses ambientes, João não necessita de um local ou data para isso, ele o pronuncia a todo momento. Esses lugares trazem um comportamento ambíguo e avesso ao mundo oficial. Dessa maneira, é criado um mundo não-oficial, que possui seu próprio jeito e costume. Dentro desses costumes se destaca a utilização de uma linguagem familiar que possui um movimento fluido entre injúrias e elogios, também se destaca o papel do riso dentro desse mundo, que é um papel diferente do que estamos acostumados e age como uma força denunciativa, reveladora e desestabilizadora contra o mundo oficial, que é regido pelo medo, mentira, sofrimento e violência (MINOIS, 2003).

Grilo apresenta características iguais à de um vendedor charlatão, ele vende ideias, vende objetos e o mais importante, ele usa das mesmas estratégias que um vendedor de feira pública utiliza, como: cantar louvores sobre o objeto de sua venda, elevar ao nível miraculoso, elevar o seu possível comprador, dentre outras ... Por toda essa compatibilidade, pode-se afirmar que João Grilo é a representação viva da praça pública, agindo não só apenas como um personagem vivo, mas também como uma força universal.

Estudar o riso é estudar a sua função histórica, assim como rir de momentos difíceis faz com que enfrentemos a nossa realidade de maneira menos dolorosa. Isso se potencializa nos tempos contemporâneos, pois, na conjectura atual em que vivemos no séc. XXI, em meio a governos autoritários, crises sanitárias, violência desmedida, dentre outros inúmeros problemas, o riso se faz mais necessário e com ele a figura do malandro, que representa a margem da sociedade, aquela que é a maioria em números, porém a minoria quando se trata de direitos adquiridos, essa figura nacional do malandro serve tanto como um crítico contra o sistema vigente, como como uma espécie de advogado do povo, assim como, Grilo no Auto da Compadecida, que defende, no tribunal divino, aqueles que não tinham mais saídas. (SUASSUNA, 1955). Para isso, os malandros, reviram o mundo, invertem a ordem natural das coisas, para que possam apontar as falhas, os pontos fracos, do sistema vigente. Eles fazem com que sua mensagem seja aprendida, seja através da

ironia, zombaria, deboche, sarcasmo. Ninguém quer ser alvo de um malandro, ninguém quer ser zombado, e isso acaba servindo como um grande fator de controle, defesa e arma, desse personagem do cômico marginal, contra a ordem vigente.

João Grilo, se encontra entre os grandes malandros da literatura brasileira, como: Macunaíma de Mário de Andrade, Leonardo *de Memórias de um Sargento de Milícias*. Não podemos deixar de citar, uma figura importante da cultura afro-brasileira, o malandro do candomblé/umbanda: Zé Pelintra, que tem em sua história a adaptação como uma das maiores virtudes (SIMAS, 2019) E não seria assim com os malandros da literatura também? Vejamos uma breve passagem *do Corpo Encantado das Ruas* de Simas:

Cultura, encruzilhadas, adaptações, dinamismo, ressignificação, sobrevivência, tradição, invenção, renovação. Tem tudo isso na história do mestre juremeiro transfigurado em Rei dos Malandros. Seu Zé Pelintra é o homem do trânsito permanente, amigo do povo do Brasil, disso fazendo a sua fabulosa odisseia de cura, amor, folia, paixão e redenção, arrebatada na rua. (SIMAS, 2019, p.20)

Grilo, assim como os outros malandros da literatura brasileira, se encaixam perfeitamente nessa descrição acima de Zé Pelintra, feita por Simas. Não somente por isso, podemos afirmar que João Grilo, sem dúvida, evoca e faz parte da cultura da malandragem brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 7: o chiste e sua relação com o inconsciente (1905)*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BERGSON, Henri. *O riso: Ensaio sobre o significado do cômico*. 1 ed. São Paulo: Edipro, 2018.

CERVANTES, Miguel de: *Dom Quixote* adaptação de Marcelo Montoza. 1 ed. São Paulo: Pé da Letra, 2018.

BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. 5 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

PIRES, Vera Lúcia; **TAMANINI-ADAMES**, Fátima Andréia. *Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia*. Estudos Semióticos. [on-line] disponível em: {<http://www.fflch.usp.br/dll/semiótica/es>}. Editores Resposáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 6, Número 2, São Paulo, novembro de 2010, p. 66-76. Acesso em 25/04/2021.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.

CÂNDIDO, A. (1970). Dialética da Malandragem. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, (n.8), São Paulo: USP, 1970, p. 67-89.

JOLLES, André. *Formas Simples*. 1 ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNG, Carl Gustav. *A psicologia da figura do “trickster”*. In: Obras completas de Carl Gustav Jung, v.9, t.1. Petrópolis: Vozes, 2000,

SIMAS, LUIZ ANTONIO. *O Corpo Encantado das Ruas*. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.