

A INFLUÊNCIA DA PICARESCA ESPANHOLA NO AUTO DA COMPADECIDA, DE ARIANO SUASSUNA

Juan Ignacio Jurado Centurión López¹
Saulo Santana de Aguiar²

RESUMO: O objetivo deste trabalho é o de estudar a influência da picaresca espanhola na peça o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, e mais especificamente na caracterização da personagem de João Grilo, protagonista da obra, compreendendo tal influência sob um enfoque mais amplo das relações textuais que formam o cânone ocidental desde o Medievo. Para tanto, servir-nos-emos de um referencial teórico atrelado aos estudos comparados, com base na teoria da mimesis e da hipertextualidade, formulada pelo crítico francês, Gérard Genette, em seu livro *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Além disso, traçaremos um panorama geral das influências da obra de Suassuna, especialmente aquelas de matrizes medievais, que também exerceram certo influxo na literatura picaresca. Intentamos com isso apresentar a rica hipertextualidade que se desenvolveu a partir das fontes medievais, perpassando as obras capitais da picaresca espanhola para desaguar no teatro de Ariano.

PALAVRAS-CHAVE: Picaresca espanhola; Idade Média; Mimesis; Hipertextualidade; Literatura comparada.

ABSTRACT: the objective of this work is to study the influence of the Spanish picaresque in the play “Auto da compadecida”, by Ariano Suassuna, and more specifically in the characterization of João Grilo’s character, protagonist of the work, understanding such influence under a broader focus of relations texts that form the western canon from the Middle Ages. To this end, we will use a theoretical reference linked to comparative studies, based on the theory of mimesis and hypertextuality, formulated by the French critic, Gérard Genette, in his book “*Palimpsestes: la littérature au second degré*”. In addition, we will draw an overview of the influences of Suassuna’s work, especially those of medieval matrices, which also had some influence on picaresque literature. We intend to present the rich hypertextuality that developed from medieval sources, passing through the capital works of the Spanish picaresque to flow into the theater of Ariano.

KEYWORDS: Spanish picaresque; Middle Ages; Mimesis; Hypertextuality; Comparative literature.

INTRODUÇÃO

A presença de elementos de intertextualidade na obra de Ariano Suassuna, seja em seu teatro, seja em seus romances, é algo já assentado pela crítica. Estudos a esse respeito têm-se proliferado ao longo dos anos, sendo infindáveis os horizontes de pesquisa nesse tema, devido à amplitude de fontes textuais presentes na dramaturgia de Suassuna. Sobretudo depois dos trabalhos de Lígia Vassalo (1993) no que toca às influências do medievo nas peças de Ariano, tornou-se um lugar comum afirmar ter-se desenvolvido o estilo literário do autor paraibano através do contato e dos influxos tanto da cultura popular nordestina, herdeira da tradição medieval ibérica por via dos efeitos de nossa colonização portuguesa³, quanto do filão mais estritamente erudito da literatura

¹ Professor Associado 1 do PPGL (UFPB) na linha de pesquisa de Estudos Clássicos e Medievais.

² Doutorando em Teoria literária pelo PPGL (UFPB).

³ Sabe-se que os portugueses que iniciaram o processo de colonização no Brasil, ao início do século XVI, traziam uma mentalidade profundamente medieval, pois, embora a historiografia oficial já classifique esse período como não mais

européia, em grande parte também de matrizes medievais, como o teatro didático-religioso português e a poesia trovadoresca.

Nesse sentido, ambas as vertentes, popular e culta, que formam o arcabouço cultural da obra de Suassuna, tendem a confluir para uma mesma via de formação literária, moldada em seu aspecto mais significativo pela presença de forte teor medievalizante e mesmo clássico, resultado da correspondência benfazeja entre as fontes artísticas do escritor que lhe serviram de base inspirativa. Assim, Ariano, crescido em meio à cultura popular do cariri paraibano, rica de referências a valores da Idade Média trazidos pelo colonizador português e preservados pelo imobilismo social característico dessa região, teria completado sua formação pela leitura dos clássicos da literatura ocidental, que partilhavam com aquela tradição popular das mesmas origens medievais.

No entanto, para efeito de esclarecimento, deve-se compreender aqui o termo Idade Média de modo um tanto mais dilatado e diverso do que aquele que no geral lhe atribui o vulgo, pondo nesse uma série de conotações pejorativas e equivocadas, além de fixar-lhe rigidamente datas de início e fim não condizentes com a realidade histórica, levado por uma compreensão já caduca do passado. De grosso modo, isto se deveu ao fato de uma antiga tradição historiográfica, ainda imperante na mentalidade geral, mas não mais aceita inteiramente nos meios acadêmicos comprometidos com as pesquisas mais recentes, ter dividido a história da humanidade em épocas rígidas e imóveis nas quais o medievo corresponderia a um período de transição entre o apogeu da idade clássica e o ressurgimento da cultura e da civilização na Europa, na renascença, destituído de brilho e de valor intelectual, e marcado por toda sorte de guerras, epidemias e conflitos.

Com efeito, ainda se é comum ver atrelado ao termo medieval todo tipo de expressões que evoquem as noções de atraso, obscurecimento ou repressão, ainda que suavizadas por qualquer visão idealizada e romântica, igualmente desprovida de veracidade factual. Sucede que ainda paira sobre a Idade Média uma série de lendas e historietas que não permitem chegar-se a um conhecimento objetivo de suas reais características e peculiaridades, começando pela rígida datação adotada para enquadrá-la num determinado momento histórico. De modo geral, as datas utilizadas pelos historiadores para fixar épocas e acontecimentos têm finalidade essencialmente didática, e não devem ser levadas ao pé da letra sob o risco de se compreender o passado de modo estereotipado.

pertencente ao medievo, a evolução da história não se dá de maneira retilínea, o que nos faz reconhecer que a cosmovisão que imperava entre os primeiros colonizadores estava arraigada nos vários mitos da Idade Média, que assim se transplantaram para as terras do novo mundo, e aqui no nordeste brasileiro, devido à estrutura social dessa região, mais facilmente permaneceram por vários séculos, e na verdade perduram até os dias atuais.

Assim, como salienta a medievalista Régine Pernoud, em seu livro “*Para acabar con la edad media*”(2010, p. 7), seria ridículo quereremos estabelecer com precisão uma data em que se possa situar o início e o fim da Idade Média, já que o correr da história nunca se apresenta de maneira regular, passando de um época a outra quase que abruptamente e sem que haja aspectos intercambiáveis entre elas. Ao contrário, as divisões da história, a que já aludimos acima, não correspondem em absoluto ao resultado concreto das transformações por que passam os homens e a civilização, mas só muito ligeiramente permitem vislumbrar tais mudanças dentro de esquemas conceituais abstratos que servem de quadros de referência aos historiadores.

Em outras palavras, esses esquemas de divisão e classificação da história prestam enorme auxílio à compreensão das mudanças epocais que se dão continuamente, por tornar os grandes movimentos históricos acessíveis ao entendimento humano. Todavia, isso só é possível por causa de uma operação de simplificação do processo histórico, feita por razões didático-científicas, que nos podem levar a crer que tudo se passa de maneira linear, sem nuances ou problematizações, o que certamente é uma maneira equivocada de pensar.

Um exemplo claro disso é a questão da passagem do período medieval para a renascença, que tende a ser enfocada ainda sob o prisma controverso da aparente e inelutável idéia de progresso que separaria essas duas épocas. Nesse sentido, o Renascimento, como o próprio nome já acentua, teria sido o momento em que na Europa a cultura e a civilização ganhariam um novo impulso, por culpa da redescoberta das letras antigas, supostamente esquecidas no medievo, fato este que demarcaria sensivelmente um processo de ruptura entre esses períodos. No entanto, tal visão, ainda que consiga fixar aspectos relevantes das transformações históricas sucedidas nesse momento, não parece concordar com a realidade dos fatos, o que o confirma a tendência da parte da academia de enxergar, cada vez mais, uma continuidade histórica, social e cultural que une a Idade Média à Renascença.

Por conseguinte, pelas pesquisas mais recentes (LE GOFF, 1979 & PERNOUD, 1997), não é mais possível sustentar afirmações como a de que no medievo, ou ao menos não nele como um todo, houve um fundo esquecimento da herança do mundo antigo, herança esta que só seria retomada pelos humanistas da renascença, ou que com o renascimento todo o sistema político, econômico e social da Europa medieval havia ruído, possibilitando o surgimento de um novo modelo de organização da sociedade, com base no capitalismo nascente. Não, sem dúvidas que o aparecimento de uma burguesia mercantil irá provocar na Europa de então várias transformações culturais, mas todo esse processo é lento e gradual, e não se dará de forma homogênea em todos

os lugares, fazendo com que o antigo modo de produção feudal permaneça vigente ainda por um bom tempo.

É por isso que devemos pensar aqui no termo Idade Média de uma forma um tanto mais ampliada de como geralmente se emprega. Pode-se dizer que, mesmo no velho mundo, no período das grandes navegações, o medievo, ou ao menos uma certa mentalidade ancorada nele, continuou presente e se estendeu ainda por muitos séculos a frente, sendo legado para outras localidades, devido aos frutos da colonização. E aqui chegamos ao nosso tema de pesquisa, qual seja, o das influências medievais, e mais especificamente de um gênero literário tipicamente espanhol, o romance picaresco, situado e desenvolvido a partir do século XVI, mas também pleno de influxos da Idade Média, sobre o teatro de Ariano Suassuna, especialmente em sua peça “*O auto da compadecida*”, *corpus* principal deste ensaio.

Nesse sentido, a via das influências literárias do autor paraibano, que pretendemos estudar ligeiramente aqui⁴, estender-se-ia por um largo período desde a Idade Média, formando esta, através de seus gêneros literários, uma relação de intertextualidade tanto com a novela picaresca quanto com o ideário estético de Suassuna. Com isso, conforma-se um ciclo intercambiável de influências no qual o medievo exerceria a função de principal matriz textual, incidindo sua luz sobre esses dois diferentes ramos da literatura ocidental, que, ao mesmo tempo, estabeleceriam entre si um diálogo mimético, por meio da influência exercida, a nosso ver, pela picaresca no *Auto da Compadecida*, e talvez em outras peças do teatrólogo.

Portanto, o fito de nosso trabalho será analisar, por meio da compreensão do fenômeno da *mimesis* na literatura, qual o lastro da influência do romance picaresco, ou de ao menos certas características desse gênero, na composição do “*Auto da Compadecida*”, de Ariano Suassuna, e mais precisamente na caracterização da personagem de João Grilo, figura central da peça e também representativa de um tipo marcante na dramaturgia de Ariano, a do quengo ou amarelo que com sua esperteza e malandragem sobrevive, à maneira do pícaro espanhol do século XVI, em meio a uma sociedade desigual e injusta, como em parte também o era a medieval. Para tanto, servir-nos-emos dos trabalhos de autores, antigos e modernos, que investigaram a presença do conceito da *imitatio*, ou hipertextualidade, na evolução das obras e gêneros literários, como Platão e Aristóteles, mas também e, sobretudo, Gérard Genette, criador da teoria hipertextual.

⁴ Fique-se claro que não é nosso objetivo, neste trabalho, levantar em minúcias as influências, de um modo geral, recebidas e percebidas na dramaturgia de Ariano, mas tão-somente nos deteremos a discutir uma das tantas matrizes textuais, a dos romances picarescos, que se fazem sentir em suas peças, e mais especificamente no *Auto da Compadecida*.

Porém, antes disso, teceremos um quadro geral do desenvolvimento da picaresca espanhola, centrando-nos em duas obras basilares para essa evolução, o “*Lazarillo de Tormes*”, romance anônimo que principia o gênero em questão, e “*El Buscón*”, de Quevedo, livro publicado num espaço de aproximadamente 70 anos após o primeiro, e que marca uma nova etapa nesse quadro evolutivo.

A TRADIÇÃO DO ROMANCE PICAresco ESPANHOL

Quando se pensa no romance picaresco espanhol⁵, há de se ter em mente que tal gênero comporta uma centena de obras que formam entre si uma pequena linha da tradição literária ocidental, tanto influenciadas pela Idade Média⁶ quanto influenciadoras, seguramente, do desenvolvimento da literatura moderna, especialmente no que se refere ao aparecimento do gênero romanesco. Em certo sentido, pode-se dizer ser a novela picaresca, com sua estrutura narrativa inovadora para os padrões dos séculos XVI e XVII, a matriz fundamental que dá início ao romance moderno, compartilhando com o *Don Quijote*, de Cervantes, uma posição proeminente e precursora na evolução dessa forma literária.

Mas isso não é tudo que se pode dizer acerca desse precioso gênero da literatura espanhola, surgido em meados do século XVI, relevante não apenas por sua contribuição estrutural para o desenvolvimento do romance, mas também e, sobretudo, por culpa de seu poder de criar um personagem tipo, representativo do caráter e do modo de ser espanhóis, o pícaro, figura anti-heroica singular que se debate em uma vida errante, de origem humilde, mas buscando ascender economicamente numa sociedade que passa por profundas transformações, resultantes da disputa por poder entre a velha aristocracia e a nascente burguesia mercantil.

Nesse quadro social, as novelas picarescas desenvolvem uma estrutura narrativa que corresponde analogicamente aos processos de convulsão social por que passa a Espanha desse tempo. Assim a vida errante e vagabunda do protagonista traria em seu bojo um significado

⁵ Salientamos aqui os textos que nos serviram de base para compor esta seção do trabalho: VICENTE, Alonso Zamora. Qué es la novela picaresca. Buenos Aires: Columba, 1962; BRUN, Felix. Hacia una interpretación sociológica de la novela picaresca. In: BARTHES, Roland; GOLDMANN, Lucien & LEFEBVRE, Henri. Literatura y sociedad- problemas de metodología en sociología de la literatura. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S. A., 1969; AUBRUN, Charles. La miseria en España en los siglos XVI y XVII y la novela picaresca. In: BARTHES, Roland; GOLDMANN, Lucien & LEFEBVRE, Henri. Literatura y sociedad- problemas de metodología en sociología de la literatura. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S. A., 1969.

⁶ Esta influência medieval dá-se, como pudemos notar, conforme os estudos que nos serviram de base, por duas fontes: uma ligada ao modelo estrutural das crônicas da Idade Média, embora que o desenvolvimento narrativo da novela picaresca, especialmente vista ao largo de sua evolução, possui maior complexidade técnica, provinda de certas inovações trazidas pelo gênero; por outro lado, também lhe serviram de fonte historietas folclóricas pertencentes à tradição do medievo, utilizadas, por exemplo, no *Lazarillo*.

atrelado a certo espírito de época, marcado pelas grandes travessias marítimas e a expansão comercial, que tornava a vida incerta e confusa, com a ascensão de novas classes sociais e a desintegração de um velho modo de viver, de raízes medievais. De tal maneira, o romance picaresco estaria em oposição à novela de cavalaria, da qual constituiria uma sátira e uma crítica à antiga classe dos fidalgos.

Por outro lado, no que se refere mais especificamente à sua estrutura narrativa, o romance picaresco representa uma evolução na forma de contar histórias em prosa, já que até esse período se era mais comum utilizar a poesia de caráter épico com o fim de narrar aventuras heroicas. Sucede que na picaresca, ou ao menos em boa parte desta tradição, temos uma narração autobiográfica, centrada na figura do pícaro que já velho rememora suas desventuras, tirando aqui e ali conclusões de ordem moralizante que em muito revelam da visão de mundo dos autores das obras. Mas é a partir desse foco narrativo que o leitor pode ter acesso, pela perspectiva do narrador-protagonista, a um desfile de classes sociais que perpassam a história, à medida que o pícaro troca de amo, transparecendo assim a crítica aos diferentes estamentos da sociedade, representados por determinados tipos, como o padre avaro, o fidalgo decadente, ou o mendigo astucioso.

Tal estrutura já aparece de maneira cristalina na novela que pode ser considerada o modelo mesmo do gênero picaresco. Trata-se do *Lazarillo de Tormes*, pequena jóia da literatura espanhola, de autoria desconhecida, mas que sintetizou muitas das principais características acima referidas, como a narrativa autobiográfica na qual o protagonista desvela, por meio de sua visão da sociedade, as mazelas que são comuns a todas as classes. Além disso, as origens humildes da personagem também já estão aí prefixadas quando o narrador conta ser filho de um ladrão e uma prostituta, o que o coloca numa posição oposta à maioria das obras do período que exaltavam a nobreza dos protagonistas, através de sua ascendência, como, por exemplo, nos romances de cavalaria, tão difundidos nessa época.

Nessa toada, a obra faz figura inovadora ao retratar não uma vida elevada de maneira grave, mas a monotonia do cotidiano, o que garantiu a sua reputação de precursora de um realismo literário só muito posteriormente desenvolvido. Tal compreensão prevalece ao longo do texto, ao acompanharmos o crescimento do jovem Lázaro, deixado por sua mãe, após a prisão e morte do pai, aos cuidados de um mendigo cego que lhe surge como primeiro amo, e o ensina, pelas vias mais dolorosas, os caminhos do mundo, incutindo-lhe uma certa maneira desencantada e desabrida de enxergar a vida, que mais se irá afirmar durante a narrativa. No fundo o Lázaro afigura-se um homem bom, inocente e cheio de candura que acaba corrompido pela sociedade cujo romance tece uma aguda crítica, a fim de conseguir sobreviver nela.

Contudo, tal visão do pícaro apresentado pelo Lazarillo tende a evoluir e modificar-se nas outras obras do gênero, chegando a passar da imagem de um herói desprovido de malícia que é levado ao crime por uma sociedade má e injusta, à figura satírica e pouco benevolente do natural vicioso, representado pela personagem de Don Pablos, o pícaro do romance *El Buscón*, de Quevedo, obra que configura uma verdadeira mudança no paradigma estabelecido no gênero em questão, adotando um tom mais crítico frente à condição social dessas personagens. Don Pablos não é assim uma criança singela a qual a sociedade constrange e oprime, mas sim um malandro de berço e herança que se deixa entregar aos seus maus instintos para ludibriar e lograr, perdendo assim a ingenuidade do olhar que caracteriza o Lázaro. Com isso, podemos resumir brevemente o traço evolutivo do gênero picaresco, cientes da complexidade do tema e de termos deixado de lado considerações mais específicas acerca dessa evolução, não falando de outras obras igualmente singulares e importantes. No entanto, tal esforço não caberia na natureza compacta e breve deste texto. Centremo-nos então no estudo das influências do gênero picaresco na peça de Ariano.

A INFLUÊNCIA DA PICARESCA NO AUTO DA COMPADECIDA

Antes de principiarmos nossas análises acerca do Auto da Compadecida, buscando evidenciar as relações miméticas existentes entre esta peça e a tradição do romance picaresco espanhol, ambas igualmente influenciadas, de modo geral, pela literatura medieval de matriz ibérica, visaremos apresentar de maneira sumária os principais conceitos veiculados pela teoria da mimesis desde os autores antigos, ao mesmo tempo em que intentaremos discutir os apontamentos modernos levantados pelo crítico e teórico francês Gérard Genette a respeito do que ele chama hipertextualidade, a saber, as relações textuais que unem um texto a outro, anterior a ele no contexto da tradição literária. A fim de darmos início a tais reflexões, comecemos por discutir a ideia, central para a compreensão da estética no mundo antigo, de a literatura, ou mais precisamente a poesia, consistir numa imitação da realidade.

Por conseguinte, tal conceito está assentado desde as primeiras teorizações empreendidas a esse respeito, primeiramente por Platão, e depois por Aristóteles, em sua *Poética*. Este associa a prática da mimesis a um processo natural e imanente ao homem, que forma suas primeiras noções a partir dela, e por isso se compraz no imitar. No entanto, aquele, embora reconheça a função educativa da poesia mimética, quando direcionada para a imitação de coisas verdadeiras e belas, atenta para o seu potencial ilusório, estando ela, muitas vezes, voltada a produzir simulacros com aparência de verdade. Muito devido a isso se justifica o banimento dos poetas da *politéia* platônica,

a cidade ideal imaginada em meio ao diálogo *República* como um paradigma estendido da alma humana, utilizado para identificar-se o conceito de justiça.

Por sua vez, Aristóteles parece libertar a *mimesis* da avaliação moral de seu mestre, dando ênfase ao prazer estético advindo da apreciação da obra de arte. Para ele, a mera contemplação do objeto imitado leva o homem ao seu reconhecimento, fazendo com que discorra aprazivelmente sobre o que seja tal ou qual coisa. Assim, a atividade mimética nos auxilia na compreensão da realidade, e nos causa um efeito estético aprazível. Mas, para além disso, a mimese é para Aristóteles um conceito ligado à criação poética, em nada semelhante à ideia depreciativa de imitação como cópia servil e mecânica de um modelo estabelecido. Ao contrário, o poeta, sendo imitador, deve imitar de modo a recriar por meio da linguagem a realidade, plasmando algo novo, independente do modelo existente. De tal modo, conclui-se que a poesia retrata, através da imitação, o possível, e não o real em si.

Tal conceito de *mimesis* propagou-se por toda antigüidade, não tendo sofrido muitas alterações desde sua formulação originária em Platão e Aristóteles, e tendo, por seu lado, exercido uma copiosa influência sobre boa parte dos críticos e teóricos posteriores, até à modernidade. Ao mesmo tempo este conceito ganhou certas especificações dentro do campo da retórica, passando a designar não apenas a imitação da realidade, mas também a imitação da própria poesia, e constituindo-se assim como uma técnica de aprendizado literário e de composição artística. Com efeito, o imitador passa a não só imitar a natureza, mas constitui a sua obra mimética a partir da apropriação e assimilação das obras anteriores, que a precederam. Este processo necessariamente decorre da percepção de uma tradição literária, na qual os textos do passado formam com os do presente um legado que se transmite para o futuro, e é dentro dessa tradição que se deve mover o postulante a poeta, adquirindo por meio da imitação dos clássicos o estilo e a forma de sua própria poesia.

No entanto, a par com esse conceito de *imitatio*, forjaram os antigos outra noção igualmente importante para a compreensão do processo de (re)criação literária, que é a de *aemulatio*/emulação. Esta tem a ver com o empenho do poeta de, ao imitar criativamente a obra de seus predecessores e metros, não buscar meramente assemelhar-se-lhes na forma, mas, acima de tudo, superá-los no que concerne à sua arte. Assim, a atividade emulativa consistiria num desejo de rivalidade mimética que não se conformaria apenas com o domínio dos instrumentos técnicos da poesia, mas apontaria para a necessidade de ir além dos modelos, ao mesmo tempo em que aprende com eles.

A partir disso, é possível resolver certos questionamentos que se possam levantar quanto à equivocada concepção de que a *mimesis* compreenderia vulgarmente uma atitude de cópia servil

ante os paradigmas da arte estabelecidos. Muito pelo contrário, a atividade mimética seria movida por um forte impulso criador, ou recriador, fundamental para o desenvolvimento da literatura, no sentido de permitir o aparecimento de novas formas e gêneros desde os antigos, por culpa do teor emulativo que é inerente ao fazer mimético. Eis em resumo e esquematicamente as idéias principais que norteavam a, se assim se pode dizer, “teoria literária” na antigüidade, e que nos podem servir de base para discutirmos as influências medievais e da picaresca espanhola na peça de Suassuna. Além delas, é claro, devemos dar destaque às contribuições modernas, no campo da literatura comparada e dos estudos intertextuais, que possam oferecer para nós uma perspectiva válida para a análise dessa questão.

Dentre essas contribuições, trataremos aqui brevemente de expor a teoria da hipertextualidade, de Gérard Genette, exposta em seu livro “*Palimpsestes: la littérature au second degré*” (GENETTE, 1982), por crermos que ela também nos fornece uma visão ampla e esclarecedora a respeito do processo de recriação na literatura, tão relevante ao nosso interesse de estudar as fontes picarescas do *Auto da Compadecida*. De tal forma, pode-se dizer que esta teoria genettiana aborda questões referentes ao campo de estudos da literatura comparada, usando de conceitos para a compreensão das relações hipertextuais estabelecidas entre as várias obras literárias. Isto é evidenciado, de imediato, no título da obra, pelo emprego do termo “palimpsesto”, que serve para designar, conforme diz o próprio autor, “... um pergaminho do qual se raspa a primeira inscrição para se traçar outra, que não a esconde totalmente, de modo que se pode ler ali por transparência, o antigo sob o novo”⁷ (*Ibidem*).

Sob essa perspectiva, o termo palimpsesto é entendido, metaforicamente, como todo texto que derive de outro texto, constituindo assim uma literatura de segundo grau, resultado de processos de imitação ou transformação realizados no ato mesmo da criação literária. Entretanto, é-nos necessário, a fim de mais bem aprofundarmos essas questões, compreendermos o que significa hipertextualidade, e para tanto nada melhor do que partirmos da própria definição do autor⁸ (Idem, p. 13):

Entendo por isso (a hipertextualidade) toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, seguramente, chamarei hipotexto) sobre o qual ele se transplanta de uma forma que não é a do

⁷ « ... un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau. »

⁸ “J’entends par là toute relation unissant un texte B (que j’appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire... Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré... Ou texte dérivé d’un autre texte préexistant.”

comentário... Para tomá-la de outra forma, estabeleçamos uma noção geral de texto em segundo grau... Ou texto derivado de outro texto preexistente.

A partir desta definição, Genette desenvolverá sua teoria da hipertextualidade, apresentando esta como a categoria comum a todos os textos literários, já que é característica própria de qualquer texto evocar e remeter a outros, podendo-se dizer que toda obra literária é, em maior ou menor grau, declaradamente ou não, hipertextual (Idem, p. 18). Com efeito, a forma como se constitui esse processo de derivação de um texto a outro pode se dar por duas maneiras distintas, chamadas por Genette de “transformação” e “imitação”. Esta diz respeito a uma técnica de composição literária muito difundida na antigüidade clássica que consistiria na cópia/imitação de um modelo formal colhido em obras singulares que ofereceriam um padrão estilístico e estético para a constituição de um gênero; aquela, ao processo de transposição direta de um determinado conteúdo de uma obra para outra, composta de maneira diferente e noutro contexto.

Para exemplificar os dois processos ditos acima, Genette recorda duas obras que mantêm relações hipertextuais com um mesmo hipotexto, a *Odisséia*. São elas a *Eneida*, de Virgílio, e *Ulisses*, de James Joyce, ambas as obras, sem dúvida, paradigmáticas de dois períodos distintos da história literária. A *Eneida*, grande poema épico do mundo latino, pertencente ao período clássico dessa literatura, constrói a sua narrativa, que conta as errâncias do herói troiano *Enéias*, desde a sua saída de *Tróia* até à fundação de Lavínio, a partir de um padrão estilístico extraído do poema homérico, imitando assim o seu modelo genérico, ao passo que, conforme Genette, em *Ulisses*, obra fundadora de novas tendências e técnicas narrativas, estando ligada aos movimentos modernistas na literatura, Joyce toma de empréstimo um esquema de ações e de relações de personagens característico da *Odisséia* e o transpõe para Dublin das primeiras décadas do século XX. Assim, pode-se dizer que, enquanto Virgílio imita o estilo de Homero (seu modo de enunciação grave, o emprego de figuras de linguagem e epítetos, suas construções frasais etc.) para compor uma nova narrativa, Joyce conta a mesma história de Homero em estilo completamente diverso, e é sob essa oposição entre forma e conteúdo que se estabelece a distinção entre os processos de transformação e imitação hipertextuais⁹ (Idem, p. 14).

Tendo por base essa sutil distinção exemplificada acima, podemos agora tratar de analisar as influências da picaresca espanhola no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Em primeiro

⁹ Afirmamos aqui que os exemplos empregados nesta passagem e a interpretação que se fez deles estão de acordo com o que é apresentado no texto de Genette, e não tivemos aqui a pretensão de avaliar a veracidade de tais idéias, conforme os próprios textos a que se faz referência. De todo caso, o nosso principal interesse, ao transpor essas interpretações genettianas, é o de expor de maneira fidedigna as distinções que o autor faz sobre os mecanismos de imitação e transformação.

lugar, devemos ter em mente que as relações miméticas existentes entre esta obra e a tradição picaresca são estabelecidas de maneira secundária, pois aqui não há propriamente um processo de recriação literária, até pelo fato de lidarmos com obras classificadas segundo gêneros distintos, o romanesco e o dramático. Assim, o que podemos evidenciar, com certa margem de segurança, é que, através de processos de transformações hipertextuais, na criação de sua peça, dentre as várias matrizes de composição coligidas, que vão desde os motes da cultura popular inspiradores de alguns episódios do *Auto da Compadecida* até às suas fontes propriamente imitativas do ponto de vista estilístico, o dramaturgo paraibano empregou de certos traços de conformação do pícaro na tradição espanhola para a caracterização de seu protagonista João Grilo, de modo a integrar esta personagem numa galeria célebre de malandros da literatura brasileira¹⁰.

A fim de melhor compreendermos isto, trancemos alguns pontos de comparação entre João Grilo e a imagem tradicional do pícaro a que já aludimos aqui neste ensaio. No que concerne às semelhanças, podemos afirmar que tanto João Grilo quanto o pícaro são personagens marginalizadas que, experimentando uma realidade hostil, empregam da argúcia e da esperteza para poder sobreviver, ludibriando os demais que lhes oferecem perigo. Também ambos transitam entre os vários setores da sociedade, ainda que no caso de João a sua interação seja mais restrita, ao passo que no romance picaresco vemos um desfilar de classes sociais bem mais amplo e abrangente¹¹.

No *Auto da compadecida*, há umas poucas figuras-tipo que representam sensivelmente o universo popular da cultura nordestina, e com as quais João Grilo irá se relacionar, como, por exemplo, o padre, o bispo e o sacristão, que remontam à hierarquia eclesiástica, ou o padeiro e sua mulher que simbolizam as classes sociais ligadas ao comércio, assim como o Major Antônio Moraes traduz o poder político e econômico. Com efeito, do mesmo modo que é possível vislumbrar na leitura dos romances picarescos uma aguda crítica social dirigida aos diversos estamentos da sociedade, também vemos isso no *Auto da Compadecida*, onde o principal alvo para os ataques é o próprio clero, corrompido por um mundanismo que o faz subserviente ao poder político do major Antônio Moraes, mas orgulhoso e soberbo frente os pequenos.

¹⁰ Tal galeria tem imensa fortuna crítica, começando, por exemplo, pelo Leonardo Pataca das *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, mas passando também por outras personagens notórias, como o *Macunaíma*, de Mario de Andrade, e *João Miramar*, de Oswald de Andrade. Para uma discussão mais ampla sobre as influências da picaresca espanhola em nossa literatura e, mais especificamente, na primeira obra citada, ver: CANDIDO, 1970, p. 67-88.

¹¹ Todavia, esse esquema melhor se enquadra no Lazarillo, que tem muitos senhores, e por isso consegue transitar livremente entre as diferentes classes sociais, mas ele não é uma constante na tradição picaresca como um todo, sendo que em outras obras o número de amos e, conseqüentemente, o de classes sociais é bem mais restrito.

Tal visão crítica da sociedade e de certos grupos sociais, como já vimos, é algo que muito bem caracteriza as intenções dos autores de romances picarescos. Por muitas vezes, esse gênero literário foi compreendido pela sociologia da literatura como um mero pretexto para se discutir e criticar as classes sociais, e por mais que essa visão até possa ser um pouco reducionista, ela não deixa de ter sua razão de ser, motivada pelas escolhas das obras de realizar, por meio de um realismo assaz desencantado, um retrato bastante convincente da sociedade em seu todo.

Tal característica igualmente se manifesta na peça de Suassuna, mesmo que de maneira restrita, por apresentar tão-somente o conjunto de classes que compõe a sociedade patriarcal do nordeste brasileiro em que está ambientada a obra. E como diz o próprio autor, ao início do Auto, pela boca do palhaço, personagem que indiretamente o representa, seu objetivo foi “escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga da sua igreja” (SUASSUNA, 2014, p 18), deixando claro as suas intenções de crítica social na qual a figura de João Grilo, à maneira de um pícaro, tem uma função característica de desvelar as máscaras sociais, mostrando a hipocrisia do clero, a arrogância dos poderosos e a avareza dos patrões.

Por outro lado, diferenças há entre o modelo e seu hipertexto que não podemos nos furtar a revelar, até porque, para a literatura comparada, o que de mais interessante pode haver em se confrontar duas ou mais obras certamente não são as similitudes, mas as diferenças que acentuam o caráter singular de cada texto, e reafirmam o valor da emulação que destacamos um pouco acima. Pois nenhum escritor quer, ao imitar suas fontes, copiá-las de maneira servil, mas muito ao contrário fitam eles sempre, se não superar, ao menos rivalizar com o modelo, tencionando ir além dele.

Desse modo, a primeira diferença que nos é notória diz respeito às mudanças exigidas na conformação do pícaro a um gênero literário que não lhe é próprio, pois que a picaresca pertence, sem grandes dificuldades, ao campo do romance, que lhe permite um modelo de narrativa autobiográfica impossível de ser representado no teatro. Assim, a visão do foco narrativo, no Auto da compadecida, transforma-se profundamente, tendo em vista que não temos aí mais um narrador que conta sua vida e desventuras, já que este não é o intento da peça, que se restringe a um reduzido número de episódios, centralizados na figura de João Grilo, seu protagonista, mas que divide o palco e o foco da história com as demais personagens. Obviamente que, por um lado, a escolha do gênero dramático favorece a um retrato mais minudente daquela sociedade agrária, mas também perdemos um pouco da visão singular do protagonista que expõe sua percepção agora de maneira fragmentária, diferente daquela narração do pícaro que era a causa principal para a instauração do ficcional.

Em consequência das escolhas genéricas acima apontadas, também não é possível observar fatos relacionados ao passado do protagonista, como ocorre no romance picaresco quando o próprio pícaro, muitas vezes, conta sua história desde a infância, referindo-se à sua ascendência pela qual já podemos entrever bem a sua sina. No caso de João Grilo, as referências esparsas à sua vida que se apresentam ao largo do texto da peça, como a canção de Canário Pardo que sua mãe cantava para ele dormir, não servem para dar uma caracterização completa de sua personalidade, que acaba sendo muito melhor apresentada por meio de suas ações e discursos na obra.

Assim, podemos vislumbrar que João igualmente solitário, também não faz a figura de um pícaro absolutamente abandonado no mundo, inadaptado ao presente, devido à hostilidade que recebe. Se pensarmos que João tem um duplo na peça, que é a personagem de Chicó, seu amigo e companheiro das aventuras que enfrenta, e que de certa maneira lhe oferece uma caracterização anteposta, tomamos ciência de que nosso pícaro não cumpre de todo as prerrogativas do gênero, o que nos faz relutar em classificá-lo plenamente dentro dessa categoria de personagens. Talvez fosse mais convincente falarmos de uma espécie de malandro típico da literatura brasileira, mas deixemos isso de lado por enquanto, e nos ocupemos de tratar de outro aspecto relevante para esta comparação.

Este aspecto se relaciona com a maneira de compreendermos a personagem picaresca, sendo esta entendida de duas maneiras na tradição do gênero a que pertence. Uma é a que está prefixada na figura do *Lazarillo de Tormes*, e que corresponde à noção de um inocente corrompido. Pois o jovem Lázaro, que começa suas experiências ao ser dado por sua mãe a um cego que o faz de servo e ajudante, aprende aos poucos, pelo choque com a realidade circundante, a verdade dura da vida, utilizando-se de sua esperteza como arma de defesa contra a sociedade hostil. Outra é a que observamos, sobretudo, no romance *El Buscón*, de Quevedo, que retrata o pícaro de maneira mais satírica, colocando-o como um natural vicioso, que desde suas origens e ascendências parece destinado ao vício e ao logro. Ele não está apenas reagindo ao mal da sociedade, mas já possui uma propensão natural a essa vida de picardias.

Conforme acreditamos, ambas as visões do pícaro estão, de certa maneira, amalgamadas na caracterização de João Grilo, na peça. E embora isso possa parecer contraditório, tendo em vista as visíveis diferenças que apartam, na evolução histórica do gênero, a configuração do pícaro no *Lazarillo* e naquela de Quevedo, havemos de especular que isso é resultado do andamento natural da peça, que em sua configuração passa da esfera humana para a divina, onde tudo vem a ser justificado pela presença da misericórdia que é encarnada pela *Compadecida*.

Essa passagem da estância do profano para o sagrado garante a absolvição dos homens que, de outro modo, sendo julgados pela justiça, como nos diz o próprio João Grilo, já estariam condenados. Assim, aquilo que era visto no mundo dos homens como uma conduta viciosa da personagem, à maneira do pícaro Don Pablos, passa a ser visto de maneira benevolente pela misericórdia divina que se compadece dos atos humanos, por serem exatamente isto, humanos, falíveis e propensos pela carne ao desregramento moral. Com efeito, as atitudes dúbias e enganosas de João Grilo, nesse momento da peça, ao seu final, passam a ser justificadas pela situação de isolamento em que vivia, pelo medo que partilhava com outros homens, pela ação da sociedade injusta que oprime a todos e os obriga a usar dos mais diversos meios, como a malandragem, para sobreviver, da mesma maneira como ocorre no Lazarillo.

Ao se revelar o sentido que está por trás dessa transformação no horizonte da peça, a crítica que esta imprime sobre a sociedade se faz mais corrosiva, por estabelecer claramente à oposição entre a justiça dos homens, por vezes cega e falha, e a justiça divina, superior e misericordiosa. Com isso, a peça cumpre perfeitamente seu efeito didático de transmitir valores morais por via de uma purgação estética, uma catarse, bem semelhante aos autos medievais que também serviram de modelo hipotextual para a composição de Ariano.

Desse modo, encerramos nossa análise comparativa entre a peça e as tradições literárias a que ela faz referência, especialmente a do gênero picaresco, cientes de não podermos pela natureza sintética deste escrito nos aprofundar em nossas comparações, antevendo por isso muitas possibilidades de desmembramento de tal tema ainda passíveis de ser desenvolvidas em estudos posteriores. Talvez, uma análise textual mais detida, que buscasse em passagens precisas da obra maiores e mais sólidos subsídios para uma tal comparação, viesse a complementar aquilo que expomos aqui, mas desde já advertimos não ter sido essa a nossa intenção neste trabalho, tendo-nos limitado aqui a discutir as influências gerais da picaresca espanhola na conformação da personagem de João Grilo, na peça, levando em consideração tão somente a sua estrutural geral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim de nosso trabalho, gostaríamos de repassar alguns elementos de nossa discussão, com o fito de melhor esclarecer nossos pontos de vista. Considerando a vasta bibliografia já assentada nos estudos críticos sobre Ariano Suassuna a respeito das relações de intertextualidade entre a sua obra e as demais correntes da literatura ocidental, nosso objetivo nesta pesquisa foi o de estabelecer ligeiramente os pontos de contato entre a estética medieval e o ideário artístico do

autor paraibano, e mais profundamente estudar as influências sobre a peça “*O Auto da Compadecida*” da picaresca espanhola, gênero também influenciado por aspectos do medievo, sobretudo no que toca à constituição social do seu mundo ficcional, que em grande parte ainda é aquele dos finais da Idade Média, apenas transformado e convulsionado pelo surgimento de novas classes sociais.

Assim, procedemos primeiramente por uma apresentação sucinta das características mais relevantes do gênero picaresco ao longo de sua evolução, apontando os traços principais que poderiam definir a personagem do pícaro, para com isso podermos estabelecer uma comparação entre essa personagem e o protagonista da peça de Ariano, João Grilo. Mas antes desta comparação, optamos por expor algumas concepções teóricas a respeito do conceito de mimesis e hipertextualidade que nortearam o nosso trabalho, utilizando ideias de teóricos como Platão, Aristóteles e Gérard Genette. Por fim, e a partir dessas reflexões, pudemos efetivamente comparar com base em critérios críticos válidos a personagem de João Grilo e o modelo da personagem picaresca tradicional, assim como apresentado no *Lazarillo de Tormes* e *El Buscón*, de Quevedo.

Desta comparação, chegamos às seguintes conclusões, que, esperamos, possa servir para a compressão de certos aspectos da peça de Suassuna: 1) a personagem de João Grilo, embora guarde inúmeras semelhanças com a imagem tradicional do anti-herói picaresco, não pode de todo ser considerada um pícaro, pois também possui características próprias que o distanciam do modelo picaresco, singularizando-se dentro de uma tradição mais geral de personagem malandro, tão cara à literatura brasileira, desde a criação do Leonardo Pataca, nas *Memórias de um sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Dir-se-ia que há em nossa literatura toda uma tradição de malandros, que de certa maneira seriam uma modalidade de pícaro, carregados de coloração nacional, o que suscitaria outros estudos de ordem comparativa a fim de se chegar a conclusões mais apropriadas. 2) na conformação da personagem de João Grilo, ainda que afirmemos não ser este um pícaro no sentido tradicional, resta evidente a presença de traços e influências que contribuem para a comparação, sobretudo quando pensamos que na personagem em questão estão amalgamadas, de certa maneira, duas imagens até certo ponto conflitantes do pícaro, que é a do inocente corrompido e a do natural vicioso, manifestadas na peça em momentos distintos marcados pela passagem da esfera humana para divina, onde o destino das personagens se revela na sua inteireza.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Saulo Santana de. *A poética da emulação no De rerum natura*. 137 p. Dissertação de mestrado- Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2017.

ARISTÓTELES. Poética. *Tradução de Eudoro de Souza*. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

AUBRUN, Charles. La miseria en España en los siglos XVI y XVII y la novela picaresca. In: BARTHES, Roland; GOLDMANN, Lucien & LEFEBVRE, Henri. *Literatura y sociedad - problemas de metodología en sociología de la literatura*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S. A., 1969.

BARTHES, Roland; GOLDMANN, Lucien & LEFEBVRE, Henri. *Literatura y sociedad - problemas de metodología en sociología de la literatura*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S. A., 1969.

BRUN, Felix. Hacia una interpretación sociológica de la novela picaresca. In: BARTHES, Roland; GOLDMANN, Lucien & LEFEBVRE, Henri. *Literatura y sociedad - problemas de metodología en sociología de la literatura*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S. A., 1969.

CANDIDO, Antonio. A dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*, São Paulo, n° 8, p. 67-88, 1970.

GENETTE, Gérard. *Palempstes - La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

Lazarillo de Tormes. Madrid: Sociedad general de librería. S. A., 1983.

LE GOFF, Jacques. *Para um novo conceito de Idade Média*. Tradução de Maria Helena da Costa Dias. Lisboa: Editora Estampa, 1979.

PERNOUD, Régine. *Luz sobre a Idade Média*. Tradução de Antonio Manuel de Almeida Gonçalves. Lisboa: Publicações Europa-América, 1997.

_____. *Para acabar con la edad media*. Traducción de Esteve Serra. Barcelona: José J. de Olañeta, Editor, 2010.

PLATONE. Tutte le opere. *A cure di Enrico V. Maltese e saggio di Francesco Adorno*. Roma: Newton & Compton editori, 1997.

QUEVEDO, Francisco de. *El Buscón*. Madrid: Edimat libros, 1999.

SUASSUNA, Ariano. *O auto da compadecida*. 36° ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

VASSALO, Lígia. *O sertão medieval - origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VICENTE, Alonso Zamora. *Qué es la novela picaresca*. Buenos Aires: Columba, 1962.

Recebido em: 29/12/2019

Aprovado em: 22/03/2020

Publicado em: 12/06/2020