



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

A COMICIDADE NAS AULAS-ESPETÁCULO DE ARIANO SUASSUNA

ORLENI CUNHA TORRES

RIO DE JANEIRO

2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

A COMICIDADE NAS AULAS-ESPETÁCULO DE ARIANO SUASSUNA

ORLENI CUNHA TORRES

Orientadora: Prof^a Dr^a Elza Maria Ferraz de Andrade

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: HTA - História e Historiografia
do Teatro e das Artes.

UNIRIO
Abril de 2022

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

C693 Cunha Torres, Orleni
A comichidade nas aulas-espetáculo de Ariano Suassuna / Orleni Cunha Torres. -- Rio de Janeiro, 2022.
109 f.

Orientadora: Elza Maria Ferraz de Andrade.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2022.

1. Ariano Suassuna. 2. Aula-espetáculo. 3. Comichidade. I. Ferraz de Andrade, Elza Maria, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

A COMICIDADE NAS AULAS-ESPETACULO DE ARIANO SUASSUNA

POR

Orleni Cunha Torres

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

BANCA EXAMINADORA

Elza Maria Ferraz de Andrade

Profa. Dra. Elza Maria Ferraz de Andrade (Orientadora)

Eduardo Ferreira Chaves Vaccari

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Chaves Vaccari (UERJ)

André Luis Gardel Barbosa

Prof. Dr. André Luis Gardel Barbosa (UNIRIO)

A Banca considerou a Dissertação: **APROVADA**

Rio de Janeiro, RJ, em 19 de abril de 2022

Para Valéria Cunha Torres, minha amada mãe.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Jô, meu companheiro da vida, que me encorajou a continuar a caminhada acadêmica; aos filhos do coração: Rafa pelos sorrisos e recepções após os dias de estudo, e, Felipe, pelo entusiasmo diante das nossas vidas; às coordenadoras escolares por compreenderem a minha necessidade de trilhar esse caminho; ao Bruno – meu amado irmão – por tudo aquilo de que só nós sabemos; ao meu pai, meu homônimo, por não duvidar; aos parceiros – Mariana Crochemore, Flávia Lopes e Timbó – pela partilha e apoio. À querida orientadora Elza de Andrade pela escuta, paciência, empatia e por me guiar rumo a novas descobertas. E aos professores Eduardo Vaccari e André Gardel pelas preciosas contribuições na banca de qualificação.

TORRES, Orleni Cunha. **A comicidade nas aulas-espetáculo de Ariano Suassuna**. 2022. 109 f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2022.

RESUMO

A presente dissertação busca investigar a manifestação da comicidade nas aulas-espetáculo de Ariano Suassuna. A partir da análise de três desses eventos é possível detectar mecanismos de comicidade em sua composição. Considerando as aulas-espetáculo como última manifestação artística do autor em vida, tais apresentações apresentam traços de um solo teatral autobiográfico cômico. Inicialmente são abordadas as características e a gênese do objeto de pesquisa, bem como as influências cômicas para sua produção; em um segundo momento são expostas algumas filosofias do riso e o tangenciamento destas na apresentação do artista, bem como suas influências no campo do cômico; em seguida são estudados excertos selecionados das aulas-espetáculo a partir da Teoria do Riso de Henri Bergson. Por fim são trazidos à baila a performance de Ariano Suassuna como professor, palhaço e ator cômico que se utiliza do riso para esses diversos fins.

Palavras-chave: Ariano Suassuna, Aula-Espectáculo, Comicidade.

TORRES, Orleni Cunha. **The comicality in Ariano Suassuna's show classes.** 2022. 109 f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2022.

ABSTRACT

The present dissertation seeks to investigate the manifestation of comedy in the show classes of Ariano Suassuna. From the analysis of three events, It is possible to detect comic mechanisms in its composition. Considering the show-classes as the author's last artistic manifestation in life, such as presentations present traces of a comic autobiographical theatrical solo. Initially, the characteristics and genesis of the research object are approached, as well as the comic influences for its production; in a second moment, some philosophies of laughter and their tangency in the artist's presentation are exposed; furthermore their influences in the comic field; afterwards selected excerpts from the show classes are studied based on Henri Bergson's theory of laughter. Finally, the performance of Ariano Suassuna as a teacher, clown and comic actor who uses laugh for these different purposes is brought to the fore.

Keywords: Ariano Suassuna, show-classes, Comicality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1 – A AULA-ESPETÁCULO	11
1.1. A aula espetáculo como objeto de pesquisa das artes cênicas	19
1.2. As inspirações cômicas de Ariano Suassuna	28
CAPÍTULO 2 – FILOSOFIAS DO RISO E CONEXÕES COM A AULA-ESPETÁCULO	39
2.1. A transversalização da teoria bergsoniana do risível nas aulas-espetáculo	58
CAPÍTULO 3 – OUTRAS CONEXÕES COM O CÔMICO	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E VIDEOGRÁFICAS	103

A COMICIDADE NAS AULAS-ESPETÁCULO DE ARIANO SUASSUNA

INTRODUÇÃO

O meu primeiro contato com o objeto da presente pesquisa – as aulas-espetáculo de Ariano Suassuna – ocorreu em 2005. Eu era um estudante iniciante do curso de Bacharelado em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, apaixonado por Teatro, e atuava como estagiário de extensão na produção do Teatro da UFF, no Centro de Artes UFF, antigo Departamento de Difusão Cultural. Entre os dias 24 de outubro e 6 de novembro daquele ano, foi realizado o *Interculturalidades - 3º Encontro de Culturas* e que contava na programação do dia 25 de outubro, com uma aula-espetáculo de Ariano Suassuna. Confesso que fiquei feliz por ter a oportunidade de assisti-lo, uma vez que eu já havia decidido realizar meu Trabalho de Conclusão de Curso sobre a interpenetração da Literatura de Cordel em *Auto da Compadecida*.

No dia 24 de outubro de 2005, em uma rotineira reunião de produção, ficou constatado que os produtores anteriormente designados para realizar o receptivo de Ariano Suassuna estariam em outra função. Para minha sorte, fui escolhido para receber o autor. Esperei-os no aeroporto – Ariano, sua esposa Zélia e seu genro Alexandre Nóbrega e conversamos na van até o hotel. Tenho lembranças da extrema simpatia de todos, embora fosse visível o desconforto do cansaço pós-viagem.

No dia seguinte, já no local do evento, Ariano recebia algumas pessoas que solicitavam autógrafos, dedicatória em livro, fotos. Naquela ocasião, meu telefone celular não era dotado de câmera e a bolsa da Pró-Reitoria de Extensão estava atrasada há alguns meses, ou seja, não tinha dinheiro para adquirir livros também. Resolvi então imprimir o meu projeto de pesquisa para entregar a ele (eu não faço ideia do que Ariano poderia fazer com aquilo), fiquei na fila aguardando minha vez – mesmo sendo da produção do evento, estava nervoso para o reencontro. De repente ouvi a voz característica de Ariano me chamar. Ele havia se lembrado do meu nome, *Orleni*, nada comum. Estendeu-me a mão, num gesto de cumprimento, retirou da maleta de couro preto um convite do evento e escreveu no verso: “Para Orleni, o abraço afetuoso de Ariano Suassuna. Niterói, 25.X.2005.”

Em seguida contei em poucos minutos sobre meu interesse pela reelaboração de textos teatrais a partir do Romanceiro Popular Nordestino. Entreguei-lhe meu projeto, ele o guardou na mesma maleta de couro e, antes que pudéssemos continuar, fomos interrompidos. Após esse encontro ocorreu a apresentação da aula-espetáculo no Teatro da UFF, com lotação máxima, um momento inesquecível. Em janeiro de 2009 apresentei meu trabalho de conclusão de curso *A Literatura Popular em Ariano Suassuna – a interpenetração da Literatura de Cordel em Auto da Compadecida*, e

continuo os estudos sobre o autor no Mestrado Acadêmico em Artes Cênicas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO.

O capítulo 1 “A aula-espetáculo” busca significar este binômio de forma isolada e conectado ao universo de Ariano Suassuna, bem como construir uma cronologia desses eventos a partir de consulta bibliográfica e entrevistas. Em seguida é realizada uma análise de como as aulas-espetáculo se inserem no universo das artes cênicas, através da identificação de elementos como personagem, figurino e dramaturgia.

Esclarecido o objeto de estudo, temos o capítulo 2. Considerando ao final do capítulo anterior que as aulas-espetáculo tem características de um solo autobiográfico cômico, serão abordadas as inspirações cômicas de Ariano Suassuna – que também serviram de base para o desenvolvimento de grande parte da sua obra eminentemente cômica. Inserida no universo das artes cênicas e do risível, são apresentadas algumas teorias do riso que permitem conexões tanto com a função da figura do artista que se apresenta como com a intenção dele em provocar o riso em uma plateia. O estudo da teoria de Henri Bergson foi escolhido para ser usado de parâmetro na apreensão do cômico em três eventos específicos, a aula-espetáculo realizada no Teatro SESC Vila Mariana, em Abril de 2011, São Paulo-SP, bem como a ministrada no Tribunal Superior do Trabalho, em Abril de 2012, Brasília-DF; e a que ocorreu na Sala Villa-Lobos do Teatro nacional de Brasília-DF, em Junho de 2013.

O capítulo final se concentra na observação de outras características ou funções atribuídas a Ariano Suassuna, dentro das aulas-espetáculo pesquisadas, no âmbito da comicidade. Aprofundam-se as percepções do artista como palhaço, ator cômico, professor, humorista, contador de histórias, autor cômico.

CAPÍTULO 1 – A AULA-ESPETÁCULO

*Eu não dou aula-show não,
eu dou aula-espetáculo, e “xô” na minha terra
é interjeição de espantar galinha.
(SUASSUNA, 2013).*

Após quase cinco décadas atuando como professor, dramaturgo, artista plástico e já sendo (desde 1990) o sexto ocupante da cadeira número 32 da Academia Brasileira de Letras, Ariano Suassuna se tornou Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco. Isso ocorreu entre os anos de 1995 e 1998, durante o governo de Miguel Arraes e foi nessa época que Ariano criou, oficialmente, a sua aula-espetáculo. Segundo Victor e Lins (2007) as aulas-espetáculo faziam parte do programa de trabalho da Secretaria de Cultura de Pernambuco e promoveram uma incursão por escolas, espaços culturais, universidades de todo o país. Suassuna passou então, a assumir publicamente a função de incentivador e promotor da cultura popular brasileira. O meu primeiro esforço diante do tema é descortinar o que seriam, de fato, as aulas-espetáculo.

Em uma primeira análise, se considerarmos apenas o binômio, o substantivo composto “aula-espetáculo”, observam-se dois nomes intrinsecamente ligados à figura e ao fazer de Ariano Suassuna. Iniciando pelas bordas, a partir do que os significados das palavras sugerem, Ariano uniu duas atividades às quais sempre esteve atrelado: ser professor e ser artista de teatro – eminentemente dramaturgo, criando uma forma de apresentação cênica peculiar: a espetacularização de uma aula.

Ao me deparar durante a pesquisa com a bibliografia do Professor Carlos Newton Júnior, mais especificamente os títulos *O Circo da Onça Malhada – Iniciação à obra de Ariano Suassuna* (2000) e *Ariano Suassuna – Arte como Missão Vida e Obra em Almanaque* (2013), percebi que seria de extrema importância entrevistá-lo. Ele é professor titular da Universidade Federal de Pernambuco e atua no Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística e teve Ariano Suassuna como professor de Estética quando cursava Arquitetura na mesma universidade. Concedeu-me gentilmente, em outubro de 2019, por e-mail, respostas às diversas questões que motivam a presente pesquisa. No texto enviado para mim, o referido professor mostra sua ligação com o objeto de pesquisa – a aula-espetáculo – e com Ariano Suassuna:

Nas aulas-espetáculo ministradas durante o período em que Suassuna foi secretário do governo de Eduardo Campos, tive o privilégio de dividir o palco com ele em diversas ocasiões. Ele tinha receio de ter de faltar um dia, por um problema de saúde qualquer, ou mesmo por alguma indisposição momentânea (ele assumiu a secretaria do governo de Eduardo perto de completar 80 anos), e queria que, numa situação assim, eu o substituísse, para que a apresentação não fosse desmarcada de última hora. Isto porque as aulas eram marcadas com muita antecedência, envolviam viagens para municípios do interior, toda uma logística de palco (às vezes armado em praças públicas) etc. (NEWTON JÚNIOR 2019, p. 5).

Em relação à estrutura das aulas-espetáculo, o Professor Carlos Newton Júnior expõe características gerais:

Havia uma preparação, ensaios com músicos, bailarinos etc., uma vez que a “aula-espetáculo”, neste formato específico de “aula completa”, como Suassuna dizia, era composta pela mediação do professor, no caso Ariano, e pelos números de música e dança apresentados. Na parte da “aula”, da explicação dos números que compunham o espetáculo, havia muito de improviso, e Ariano ali atuava como palhaço também, com toda a sua experiência de contador de histórias e de professor. (NEWTON JÚNIOR, 2019, pp. 2-3).

Entende-se, portanto, que sobre o binômio aula-espetáculo, “aula” se refere à atuação de Suassuna como professor, mediador e até facilitador para a fruição do público sobre que estava sendo apresentado. “Espetáculo” então seria o termo que faz alusão às apresentações artísticas mostradas ao vivo ou em vídeo dentro desses eventos.

Ariano Suassuna (2013) conta que criou três tipos de aula-espetáculo, para diversas situações e localidades: a aula plena, completa, com a presença de músicos, cantores e bailarinos; a aula reduzida, tendo como participantes dois músicos, normalmente o violonista e compositor Antônio Madureira e um violinista ou rabequeiro; e a aula reduzidíssima, em que só ele atuava, sem a presença de outros artistas.

Poderia ser aventado também, que o substantivo “espetáculo” exercesse uma função distinta - de caracterizar o outro substantivo “aula” - na ocasião de uma aula reduzidíssima, sem a presença de outros artistas (além de Ariano)? Desta forma é possível considerar a aula-espetáculo uma aula espetacular?

A partir dessa questão, é possível aprofundar a percepção sobre esses eventos observando sua historicidade, que passa transversalmente pela figura de Ariano Suassuna como professor. Um único artista diante do seu público. Sobre sua ligação com o ofício docente, encontram-se declarações em aulas-espetáculo como: “(...) eu fui professor a vida toda, eu comecei a ensinar com 17 anos. Ensinaava Português. Fui professor de Português, depois fui professor universitário” (SUASSUNA, 2011). Ou ainda:

Eu era professor de Estética, de Filosofia da Arte. Pois bem, pra isso eu tinha vocação, me perdoem a vaidade, mas eu era um bom professor, meus alunos gostavam de mim e eu gostava deles. E então a primeira coisa que eu fazia era mostrar a meus alunos que Filosofia da Arte, Estética é uma coisa fascinante, é uma coisa boa de estudar. (SUASSUNA, 2013).

Newton Júnior (2013) afirma que Ariano Suassuna realizava aulas-espetáculo bem antes de dotá-las de um caráter oficial. Considera que as aulas de Estética, História do Teatro e História das Artes que ele ministrou na UFPE de 1956 a 1989 tinham caráter espetacular. Tais aulas eram muito

concorridas, com alunos disputando espaço, sentados no chão ou até mesmo debruçados nas janelas.

Ariano sempre ministrou aulas-espetáculo. Suas aulas irrompiam na Universidade como um redemoinho forte a rasgar as folhas dos velhos manuais de didática que a maioria dos professores seguia por comodismo ou limitação intelectual. (NEWTON JÚNIOR, 2013, p. 64).

Há vestígios que lançam para um passado mais distante a experiência de Suassuna com a aula-espetáculo. Em 1946, quando ele tinha dezenove anos realizou uma viagem de férias ao sertão do Ceará, à fazenda de um de seus primos e conheceu o trabalho de Dimas Batista, um cantador. Ariano ficou tão impressionado com a exibição do artista que, ao retornar para Recife, conseguiu que o Diretório Acadêmico do curso de Direito, do qual fazia parte, levasse o referido cantador juntamente com outros três para realizar uma apresentação no Teatro Santa Isabel, em Recife. Sobre o evento Ariano conclui: “E foi com essa cantoria que eu dei minha primeira aula-espetáculo.” (SUASSUNA *apud* VICTOR; LINS, 2007, p. 51).

Já em 1969, Ariano se tornou diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco (DEC/UFPE). O apoio da instituição permitiu que ele elaborasse e fundamentasse as proposições do Movimento Armorial – que contém a visão de Suassuna sobre a cultura popular brasileira e é marcado por expressões artísticas de diversas linguagens e será abordado posteriormente.

As aulas-espetáculo se estabelecem logo após a criação do referido movimento, em 1970. Conforme expõe Newton Júnior (1999 *apud* TAVARES, 2007, pp. 188, 189) a Orquestra Armorial se apresentou nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo em Porto Alegre. Seus concertos eram entremeados por preleções de Ariano Suassuna que “com o auxílio de *slides*, gravuras, pinturas etc., colocava pela primeira vez, para o público de outras capitais, os princípios estéticos e as intenções do Movimento Armorial”.

Se for possível considerar que o lançamento do referido movimento representa uma primeira fase das aulas-espetáculo, o surgimento oficial (quando Ariano assume a Secretaria de Estado de Cultura de Pernambuco em 1995) denota uma segunda fase. É necessário observar, porém, que ao levar em conta como a primeira experiência em aulas-espetáculo a produção da cantoria do cantador Dimas Batista na década de 1940, como mesmo declara o autor, a cronologia se torna diferente.

Na segunda fase, na década de 1970, são inseridas as apresentações musicais armoriais com as intervenções de Suassuna. A terceira fase traz exatamente o surgimento dito oficial, que aborda as aulas-espetáculo como programa de governo da Secretaria de Estado de Cultura de Pernambuco, a partir de 1995. Ainda há a quarta e última fase, quando Ariano assume o cargo de Secretário da

Assessoria do Governador de Pernambuco Eduardo Campos, a partir de 2007, até sua morte em 2014. É dentro do universo da última fase que se encontram as aulas-espetáculo utilizadas como norteadores para a presente pesquisa.

Da mesma forma que o termo “aula” traz à tona a figura docente de Ariano Suassuna, o termo “espetáculo” certamente faz remissão ao universo do circo. Os circos sertanejos, de caráter extremamente popular, ficaram marcados na memória da infância do autor. Quando menino tentou se tornar palhaço e fugir com uma trupe circense, porém foi impedido por sua mãe.

Para ele, o mundo é parecido com um circo, onde são expostas comédias e tragédias da existência humana. Essa imagem é de extrema importância para toda a estética da obra teatral suassuniana, uma vez que a frustração de não ter podido fugir com o circo, o faz decidir por fundar seu próprio, o Circo da Onça Malhada, “erguido não com lona, estacas de ferro ou madeira, mas com imagens sugeridas pelo milagre da palavra, um circo erguido através da Arte e, sobretudo da Literatura”. (NEWTON JÚNIOR, 2000, p.28).

O Circo, para Suassuna, é uma das imagens mais completas da representação da vida, do destino do homem sobre a Terra. Sob sua ótica, Deus seria o dono do circo e no palco, que é o mundo, viveriam os diversos animais, entre os quais o ser humano teria destaque. A partir de suas palavras: “A visão do Circo é fundamental para se entender não só meu Teatro, mas toda a poética que se encontra por trás dele, do meu romance, da minha poesia e até da minha vida, como um dia talvez venha a revelar melhor”. (SUASSUNA, 1977, p. 3).

Pode ser que o substantivo “aula” faça uma direta associação ao universo das aulas-espetáculo, uma vez que Ariano Suassuna se comporta como um professor (que originalmente é), num espaço dicotomizado, numa divisão clássica entre professor e alunos. Abordar o termo “espetáculo”, no tocante às aulas-espetáculo, não significa associá-lo somente às apresentações artísticas que acompanhavam Ariano Suassuna: quando este está sozinho, quem faz o espetáculo? A busca por respostas também reside na importância do circo na vida e na obra do autor, estabelecendo-se como uma das bases do pensamento e do fazer suassuniano.

Em entrevista à Revista *Ocas*, em outubro de 2011, Ariano esclarece que para entender a suas perspectivas sobre a literatura e sobre a vida, se deve dar conta de duas noções, segundo ele muito importantes. A primeira é a analogia da sua casa, a casa da família Suassuna com o castelo. Um local repleto de desenhos, esculturas, painéis - ao estilo armorial – produzidos por ele e por seus familiares, que representa sua resistência e luta em favor do que ele considera como cultura brasileira e do que ele mesmo chama de “Brasil real”¹, em alusão à Machado de Assis. A ideia de Suassuna é fazer de

¹ “Machado de Assis dizia que no Brasil existem dois países, o real é bom, revela os melhores instintos, mas o

sua casa, a 3ª Ilumiara², também um castelo, uma fortaleza do povo brasileiro.

A segunda analogia é o circo como estrada, ou a estrada como possibilidade do circo - que se torna possível a partir do extrapolamento do universo de resistência do castelo. Desta forma, o circo representa o arcabouço da aula-espetáculo. O ato de se colocar na estrada, qual saltimbanco, mambembe, é intrinsecamente circense. Itinerar é característica pujante dos circos brasileiros da primeira metade do século XX e eram também utilizados como espaços para apresentação de diversos artistas populares, característica que Ariano utiliza nas aulas nomeadas por ele como plenas e reduzidas.

Ele utilizou o circo como alegoria e viajou, realizou as aulas-espetáculo por diversas cidades e regiões do Brasil. Insere-se nesse movimento a materialização do já citado “Circo da Onça Malhada”, descrito por Suassuna (2011, 55min52s):

Então, quando o governador Eduardo Campos me chamou pra ser secretário dele, eu pedi a ele: eu quero assessores artistas, pra serem nomeados como meus funcionários. (...) Quando ele me chamou aí eu disse: eu vou organizar na minha secretaria um circo, eu digo um circo pra defender também, que seja também um elemento de resistência. E eu vou percorrer o estado de Pernambuco todinho, mostrando arte de qualidade.

Para Ariano Suassuna, a onça era o animal mais belo da fauna do país e suas manchas representavam a diversidade étnica do povo brasileiro, por isso esse nome foi escolhido. Remetendo à historicidade e cronologia das aulas-espetáculo, Ariano nessa citação, está se referindo ao período

país oficial é caricato e burlesco. Nós todos somos nascidos e criados, formados e deformados pelo Brasil oficial”. (SUASSUNA, 2013, 1h22min).

² Carlos Newton consegue chegar a um termo: diz que o escritor usava a palavra “Ilumiara” tanto para “se referir a 'anfiteatros' formados por pedras insculpidas e ou pintadas que os primeiros habitantes do Brasil provavelmente usavam como locais de culto”, como a conjuntos artísticos e a “lugares que pudessem ser vistos como símbolos da força criadora de um povo ou espaços de celebração da sua cultura”. A Ilumiara Zumbi e a Ilumiara Pedra do Reino são as mais antigas e foram criadas por Ariano nas duas vezes em que ele exerceu o cargo de Secretário da Cultura de Pernambuco. A Zumbi, da década de 1980, é sede do famoso Maracatu Piaba de Ouro, do Mestre Salustiano. Fica em Olinda-PE, no bairro Cidade Tabajara, e sua praça em forma de meia lua é palco de eventos folclóricos e de cultura popular. Já a Ilumiara Pedra do Reino foi erguida no sertão, na década de 1990. No local, duas enormes pedras naturais trazem a marca de um episódio sangrento da história de Pernambuco - o sacrifício de dezenas de crentes em um movimento profético que acreditava na volta do rei português Dom Sebastião, desaparecido na batalha de Alcácer-Quibir, na África, em 1580. O Sebastianismo, como era chamado esse movimento, inspirou diversas obras literárias, entre as quais o *Romance d'A Pedra do Reino*, de Ariano. Fizeram parte do projeto da Ilumiara Pedra do Reino a elaboração de esculturas gigantescas em granito assinados pelo artista popular Arnaldo Barbosa - que representam santos e personagens do romance -, além da criação de uma cavalgada anual, no último fim de semana de maio, que é realizada até hoje. A terceira Ilumiara é a casa da família Suassuna, em Recife-PE, que, por abrigar anos de história do escritor e de sua família, caminha para tornar-se um museu. A Jaúna é considerada a quarta Ilumiara e, antes mesmo que seja inaugurada pelo filho de Ariano, Dantas Suassuna já tem pronto o projeto da quinta - a Ilumiara Acauã - e, junto com o primo Dantinhas, procura patrocínio para viabilizá-lo paralelamente ao da Jaúna. A Acauã será instalada em uma fazenda de mesmo nome, onde Ariano Suassuna viveu até os três anos de idade e nela funcionará o Museu Armorial dos Sertões”.

(Acesso em 20/03/2021 – <https://www.fundaj.gov.br/index.php/conselho-nacional-da-reserva-da-biosfera-da-caatinga/10292-ilumiara-jauna-a-literatura-de-ariano-gravada-em-pedra>).

a partir de 2007, que pode ser considerado como a quarta fase desses eventos e o momento em que o artista se torna Secretário Especial de Cultura a convite do governador de Pernambuco Eduardo Campos. Sobre a motivação para a composição desse circo Suassuna (2013, 1h25min) pontua que

Já visitei 87 municípios do interior de Pernambuco levando o espetáculo pra lá porque eu acho que eu tenho a obrigação de mostrar ao povo alguma alternativa a essa arte de 4ª categoria que andam espalhando aí, corrompendo o gosto do nosso povo, do nosso grande povo, procurando nivelar tudo pelo gosto médio – isso é uma coisa triste, como pode um país como o Brasil, um povo como o brasileiro tem o direito a outra coisa. Então eu estou mostrando alternativas.

As alternativas a que Ariano se refere são as artes populares do Brasil, que se distanciam do Brasil dito oficial. O circo da Onça Malhada realizava principalmente apresentações de música e dança, inspiradas na mistura das culturas indígena, africana e ibérica entremeadas por preleções de Ariano Suassuna sobre o que era mostrado.

Ao abordar uma aula-espetáculo apenas como uma aula seria necessário conjecturar um planejamento que contenha objetivos, metodologia para aplicação dos conteúdos e metas a alcançar – como um simples e padronizado plano de aula tradicional. Ao considerá-la um espetáculo, surge o questionamento sobre desenvolvimento de texto teatral ou roteiro que o possam reger, afinal se trata de um notório dramaturgo brasileiro.

Ariano Suassuna não levava texto já elaborado para as aulas, a maior parte do seu discurso ocorria a partir de improviso. Esse fato é corroborado por Carlos Newton Júnior em sua entrevista, em que ressalta que na parte da aula-espetáculo (que se referia à aula, à atuação de Ariano), na explicação dos números artísticos apresentados, havia muito de improviso – que remete a uma das características principais da *Commedia Dell'arte*³, uma das influências cômicas recebidas pelo artista. Já para a parte que se refere ao espetáculo, aos números artísticos musicais e de dança que eram apresentados, havia ensaios. (NEWTON JÚNIOR, 2019, pp. 2-3).

Para abordar uma aula-espetáculo como um espetáculo teatral ou outro integrante das artes cênicas seria necessário pensar na composição mínima de um ator que representa algum personagem para um público interessado em assisti-lo. Um fenômeno teatral não tem a função ou o pressuposto de ensinar algo, obrigatoriamente, mas ensina. É necessário refletir que função primeira da aula é o

³ Pode ser considerada a primeira manifestação de um teatro profissional; seu primeiro registro histórico data de 1545, em Pádua, Itália. Os integrantes das companhias eram pequeno-burgueses de cultura humanística que haviam recolhido e sintetizado criativamente, algumas tradições mais antigas, como a comédia latina de Plauto e Terêncio, a mobilidade cênica dos autos medievais, as máscaras de carnaval e as habilidades corporais dos bufões. Desde cedo optou pela técnica que lhe daria grande força expressiva e capacidade de empatia com o público – o improviso e a mímica. Os atores representavam tipos ou arquétipos consolidados de personagens, como: Arlequim, Briguela, Pulcinella, Doutor, Pantaleão, Capitão, Colombina. (CUNHA, 2003, p. 175).

compromisso didático, ou de se estabelecer a aprendizagem. Pode-se negar tal compromisso ao Teatro? Acopla-se a intenção de ensinar algo a um grande público com uma metodologia nada convencional de abordagem dos diversos temas (como citado por Carlos Newton Jr. “rasgando os manuais de didática”), que traz à aula características que também podem ser encontradas em produtos oriundos das artes cênicas.

As aulas-espetáculo se mostram, inicialmente, como um misto de aula e espetáculo, de exposições orais sobre Estética, Filosofia da Arte, Cultura Popular, ilustradas ou não por apresentações artísticas musicais e de dança de caráter popular brasileiro, podendo estas acontecer ao vivo, serem exibidas em projeção.

Ocorre que essas aulas-espetáculo nada representariam se não fosse a presença de seu autor-criador – o próprio Ariano Suassuna em ação e a evidente adoção de um discurso incrustado de comicidade, que coopta a atenção do grande público. Comicidade essa possivelmente também trazida pelo circo, principalmente na figura do palhaço, mas também pelo Romanceiro Popular Nordestino, pela já citada *Commedia Dell’arte*, pelas festas populares como Cavalo Marinho⁴ e Bumba-Meu-Boi⁵, pelo Mamulengo, pela Comédia Latina⁶ e pela Comédia Nova⁷. Em resposta a uma entrevista que compõe a edição do Cadernos da Literatura Brasileira: Ariano Suassuna, publicado em 2000 pelo Instituto Moreira Salles, ele expõe que as aulas como professor universitário já se pareciam com as aulas-espetáculo de então e assume declaradamente a ligação dos substantivos do binômio “aula-

⁴ Animal encantado, de origem oriental, que vive no mar ou nos rios. De alvura resplandecente, com crinas e cauda de fios dourados, o cavalo-marinho aparece nos contos tradicionais (Mil e Uma Noites) e em narrações pessoais. Há registros de suas aparições por todo o Brasil. Também é um personagem do Bumba-meu-boi. (CASCUDO, 2000, p. 126).

⁵ No Brasil este folguedo popular teve origem no ciclo econômico do gado, sendo produto de tríplice miscigenação, com influência indígena, do negro escravo e do português. O enredo desse folguedo apresenta uma série de variantes. Uma delas é narrada como fato acontecido: Caterina ou Catirina, mulher do escravo Pai Francisco, solicita que lhe tragam uma língua de boi, para satisfazer seu desejo de mulher grávida. Para atendê-la, Pai Francisco rouba um boi de seu patrão, dono da fazenda, e tão logo inicia a matança é descoberto. Sendo aquele o boi predileto do patrão, a fazenda toda se mobiliza para “salvar” e ressuscitar o animal. Entram em cena Pai Francisco, Pajés e Caboclos de pena que, numa movimentadíssima coreografia, seguindo o ritmo dos instrumentos musicais, encerram a primeira parte da apresentação. São personagens além dos já citados: Burrinha, Doutor, Vaqueiros, Caboclo real, Dona Maria e, eventualmente, outros figurantes. Pode ser chamado de Boi-bumbá (Amazonas), Boi-de-reis (Maranhão, Piauí, Ceará), Boi-calemba (Rio Grande do Norte), entre outros. (CASCUDO, 2000, p. 80).

⁶ A comédia latina surgiu seguindo o modelo da comédia nova grega. Inicialmente, os autores latinos adaptavam peças gregas e muitas vezes praticavam a *contaminatio*, isto é, uma mistura de peças a fim de formar uma nova. Os principais nomes dessa comédia inicial em Roma foram Plauto (230-180 a. C.) e Terêncio (185-159 a. C.). Tal prática teatral explorava especialmente temas da vida privada, como o amor, relações familiares e sociais, e colocava em cena personagens tipos. (SILVA e SOUZA, 2017).

⁷ Designação para o tipo de teatro que sucedeu em Atenas à chamada Comédia Antiga, e que vigorou durante os anos 336 a 250 a.C. A Comédia Nova é mais elaborada do que as precedentes, preenchendo o enredo com ações diversificadas e bem estruturadas, mais próximas da realidade. O trabalho de caracterização das personagens também é mais cuidadoso e demorado. A trama prende-se, quase invariavelmente, com desavenças de amor, com soluções finais que jogam com o fator de surpresa pela revelação da verdadeira identidade dos protagonistas. Os principais autores que sobreviveram na Comédia Nova são Filémon, Dífilo, Filípides e, sobretudo, a referência maior, Menandro (c. 342-c. 292 a.C.), de que nos resta uma comédia completa: *O Discolo* (ou *Misanthropo*) e fragmentos que permitem creditar-lhe mais quatro obras.

espetáculo”:

Pois as aulas que eu dava naquele tempo já eram aulas-espetáculo. Tinham o mesmo espírito – eu juntava o professor e o palhaço. Ao mesmo tempo, era dedicado e por isso cheguei a escrever um livro para eles estudarem. (SUASSUNA, 2000, p. 50).

O referido livro é o *Iniciação à Estética*, lançado em 1972, que também será utilizado para a pesquisa, no tocante à compreensão da comicidade, dos mecanismos do riso e do risível sob a ótica de diversos autores. A tentativa de caracterizar as aulas-espetáculo a partir do que os itens desse substantivo composto propõem semanticamente, bem como a relação deles com o artista em questão, inevitavelmente suscita a consideração desses eventos como objetos de estudo das artes cênicas.

1.1) A aula-espetáculo como objeto de pesquisa das artes cênicas.

De que forma abordar as aulas-espetáculo como um fenômeno das artes cênicas? Há traços nesses eventos que os caracterizam como algo pertencente a este campo do conhecimento?

Antes, é necessário esclarecer que as artes cênicas não são representadas apenas pelo teatro. As artes cênicas compreendem as representações performáticas que ocorrem no circo, na dança, na ópera e no teatro, bem como todas as técnicas inerentes a cada uma dessas manifestações (SESI-SP, 2012, p.13). De forma geral, Ariano Suassuna já se liga, sabidamente, ao universo de duas dessas linguagens – o teatro e o circo.

Como norteadores para a pesquisa serão utilizados registros em vídeo de três aulas-espetáculo, realizadas: no Teatro SESC Vila Mariana, São Paulo-SP, em 30 de abril de 2011; na inauguração do auditório Mozart Victor Russomano, do Tribunal Superior do Trabalho, Brasília-DF, em 18 de abril de 2012 e na Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional de Brasília, também em Brasília-DF, no dia 27 de junho de 2013.

Analisando algumas declarações que estão contidas nas aulas supracitadas, é possível perceber que o próprio Ariano Suassuna trata a aula-espetáculo como um fenômeno cênico. Na aula-espetáculo ministrada no SESC Vila Mariana em 30 de abril de 2011, Suassuna, na abertura do evento, aos 6 minutos e 43 segundos Suassuna assume uma alteridade:

Então, quando eu completei 80 anos, Inez Viana, essa extraordinária atriz que está aí e pessoa humana que é hoje minha amiga, ela resolveu comemorar meus 80 anos, no Rio e eu dei uma aula dessas no Teatro Municipal e eu comecei dizendo – o que é verdade e eu acho que acontece com todo mundo: eu tenho dentro de mim duas pessoas, um sou eu, a outra é esse tal de Ariano Suassuna, ô velho invocado e trabalhoso! Vocês não sabem quanto trabalho esse tal de Ariano Suassuna me dá. De um tempo pra cá eu resolvi me vestir de Ariano Suassuna. É essa roupa e significa pra mim e pra vocês, que quem está aqui não sou eu não, é Ariano Suassuna.

Ariano explicita que quem está ali é um outro e, inclusive caracteriza esse outro através de sua vestimenta (considerado um figurino) que nas três aulas-espetáculo utilizadas como referência para a pesquisa, consiste em calça e paletó em cor preta e camisa vermelha, tendo a maleta de couro preta adicionada ao conjunto. A vestimenta deste “outro” tem forte ligação com a vida pessoal, com um traço da biografia de Suassuna. É como se o “eu” Suassuna se duplicasse, como se houvesse um devir Suassuna - um representa o autor Ariano Suassuna e outro representa quem está ali - o palhaço, talvez. Ariano Suassuna (2011) conta que recebeu uma condecoração do Presidente de Portugal, à época Mário Soares – a Medalha do Infante Dom Henrique. No convite da cerimônia, que aconteceria

em Recife, constava que os convidados deveriam usar traje Sport Fino.

Aí eu imaginei o seguinte: eu digo, eu vou com essa camisa, o casaco preto da Academia que vai ser responsável pela finura não é? E o meu time lá em Pernambuco é o Sport, e as cores dele são preta e vermelha – aí eu pedi à Zélia pra me arranjar uma camisa vermelha, ela me arranjou aí eu fiz Sport Fino, é essa que está aqui. Então eu coloco, além de me disfarçar de Ariano Suassuna, eu coloco também pra homenagear. Quando eu tô achando que o público é um público distinto, fino, eu coloco o Sport Fino. Vim hoje de Sport Fino pra homenagear vocês. (SUASSUNA, 2011, 12min15s).

É interessante notar que na mesma aula-espetáculo, a referida de 2011, em momentos localizados muito próximos um do outro em seu discurso, ele afirma que usa determinada vestimenta para se disfarçar ou se vestir de Ariano Suassuna, apontando a compreensão para a linha de composição de uma alteridade, personagem ou de seu palhaço.

Outro excerto que pode ser destacado como flagrante de como o artista se coloca perante o público, e que este último presencia uma obra das artes cênicas é o seguinte:

E o palhaço também, olha o palhaço, o palhaço Gregório foi o primeiro palhaço que eu vi na minha vida. Era o circo que chegava a Taperoá, minha terra no sertão da Paraíba. Aí, Gregório, eu devo tanto a Gregório... que...olha eu vou perguntar aqui e não é por vaidade é só que eu quero saber quem me entende, quem aqui leu *Auto da Compadecida* ou assistiu no teatro? Agora pra televisão eu acho que todo mundo viu né? Bom, então quem leu ou assistiu no teatro sabe, que, no auto da compadecida o autor é representado por um palhaço, eu pedi para que o autor fosse representado por um palhaço, porque eu queria realizar aquela minha vocação. Pois bem, então eu nunca fui, tô sendo agora, tá certo? Esse grupo que eu criei eu batizei de “O Circo da Onça Malhada”, e o palhaço sou eu, não abro mão pra ninguém, tá certo? Sou o palhaço e sou o dono do circo. (SUASSUNA, 2013, 24min).

Nota-se que em seu discurso, na parte: “eu pedi para que o autor fosse representado por um palhaço, porque eu queria realizar aquela minha vocação”, o artista revela sua duplicidade: há um “eu” que solicita ao autor - que é Ariano Suassuna - que este seja representado por um palhaço, para satisfazer um desejo próprio de sê-lo – há um contato entre os dois “eus” suassunianos.

Ele se declara palhaço em uma atitude de retomar um desejo da infância reprimido. Na aula-espetáculo de abril de 2012, no TST (Brasília-DF), ao relatar sobre seus dois encantos enquanto criança – pela leitura e pelo circo -, confessa que sofreu certo martírio por causa do último, tendo apanhado de sua mãe porque ficava imitando as falas e piadas do palhaço. Declara-se também dono do circo, por ser ele o personagem central da aula-espetáculo, o regente e organizador de tudo que ali é mostrado. É necessário destacar também o fato de ele assumir uma alteridade – ao dizer que nunca havia sido palhaço antes e está sendo naquele momento. Ele tem consciência disso e nenhum pudor em assumir.

Os três eventos selecionados têm em comum o fato de serem aulas qualificadas como

reduzidíssimas por Ariano, ou seja, em que ele está sozinho no palco – sem o acompanhamento de artistas populares. Essas aulas-espetáculo deflagram características semelhantes às aulas ministradas por Suassuna como docente da UFPE.

A diferença era que, em sala de aula, na UFPE, ele estava desacompanhado dos músicos e bailarinos. Era ele sozinho. Depois que se aposentou da universidade, em 1989, Ariano fez muitas palestras Brasil afora, verdadeiras aulas-espetáculo antes mesmo de assumir a Secretaria de Cultura do governo Arraes. (NEWTON JÚNIOR, 2019, p.3).

As características desse tipo de encenação, proposta por Suassuna – a aula-espetáculo reduzidíssima - se aproximam do conceito de *performance*. De acordo com Cohen (2011, p. 37, apud LEITE, 2017, p. 38), *performance* é

a expressão de um artista que verticaliza todo seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido sógnico), seu roteiro, sua forma de atuação. O *performer* vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte, ao romancista, que escreve seu romance; ao músico que compõe sua música.

Cunha (2003, p.498) acrescenta que em uma *performance* o artista é sempre o sujeito e objeto da ação, que transforma as representações convencionais, pelo fato de o artista se distanciar da incorporação ou da expressão objetiva de um personagem. No caso das aulas-espetáculo, essa alteridade mostrada por Suassuna, tem aproximações e convergências com o seu eu original, eles se confundem e se complementam. É flagrante a demonstração de que há um outro, caracterizado por Ariano em seu discurso pelo traje *Sport Fino* e por ser um “velho invocado e trabalhoso”, mas esse outro, emergente, apresenta características que são do performar que o desvela. De acordo com Pavis (2015, p. 285):

a personagem vai-se identificar cada vez mais com o ator que a encarna e transmutar-se em entidade psicológica e moral semelhante aos outros homens, entidade essa encarregada de produzir no espectador um efeito de identificação.

A partir da percepção de Wirth (1981 apud Pavis 2015) que a *performance* é um “discurso caleidoscópico multitemático” é possível elaborar que esta represente o correlacionamento de ideias advindas de expressões artísticas diversas, como as artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia, cinema. Parece ser esse o caso das aulas-espetáculo. Se este for o caso, de Ariano estar em uma *performance* e atuando como *performer* - que não necessariamente precisa ser ator ou atriz executando um papel – deve dar conta de outras atribuições como contador de história, palhaço, professor, filósofo, justificando o caráter multifacetado do caleidoscópio que seria sua apresentação. Por ser Ariano Suassuna o cumpridor de todas as atribuições supracitadas, é improvável que isso não

se contamine de um tom autobiográfico que se demonstra na estreita ligação do que o artista fala com sua experiência pessoal.

É pertinente ressaltar que, segundo Butler (2015, p.15), o “eu” não tem história própria que não seja, da mesma forma, a história de um conjunto de relações e normas, de um coletivo. A função desempenhada por Ariano em sua *performance* encontra uma colaboração de Benjamin (1996, p. 145) que define o narrador como sendo um contador de histórias, que consegue retirar da experiência o que é contado, tendo isto vindo de sua própria vivência ou através de relatos de vivências de outrem. Para Abujamra (2013, p. 76) o ator que conta sua própria história, do jeito que quiser contá-la, se torna um “criador de si mesmo, contando e recontando, criando e recriando suas histórias, seu passado, seu futuro”. A partir da breve polifonia e das percepções sobre o que Ariano apresenta – no caso de ser ele mesmo, ou representa – caso ele represente um personagem - e como realiza isso, toca-se no terreno da performance autobiográfica ou autoperformance.

Segundo Abujamra (2003, p.79), a utilização da autobiografia relaciona-se com o conceito elaborado por Michael Kirby, a autoperformance:

Autobiografia aqui entendida não apenas como sequência de informações sobre determinada pessoa, mas, acima de tudo, o modo como essa pessoa viveu cada um dos fatos, como produziu experiências e criou sentidos a partir de cada momento.

Para ele, o termo que criou se refere a apresentações que são concebidas e realizadas, executadas normalmente pela mesma pessoa (comumente monólogos, mas não obrigatoriamente); da mesma forma, o termo diz respeito às características autobiográficas desses trabalhos.

Nas aulas reduzidíssimas pesquisadas, grande parte do roteiro é composto por histórias pessoais de Ariano, histórias populares do Nordeste, causos, piadas, declamação de folhetos de cordel e outros textos poéticos. Os temas dessas apresentações são da alçada do artista, fruto da sua experiência, seus gostos e quereres.

Para Butler (2015, p. 22) a ação de relatar a si mesmo adquire forma narrativa que não depende somente da capacidade de quem relata transmitir diversos eventos em sequência, com transições razoáveis. Relatar a si mesmo requer voz e a autoridade narrativa, que se direciona a um público com o objetivo de convencer. Segundo a autora “a capacidade narrativa é a precondição para fazermos um relato de nós mesmos e assumirmos responsabilidade por nossas ações através desse meio”.

Ariano Suassuna relata a si mesmo, pode ser considerado um narrador, bem como um contador de histórias:

Eu, como todo contador de história, eu sou, eu não sei muitas histórias pra contar não e ao mesmo tempo eu gosto muito de contar história, então, eu tô danado me repetindo, tô com

medo que vocês já tenham ouvido as histórias que vou contar aqui hoje, se alguém já ouviu, eu peço desculpa. (SUASSUNA, 2013, 2min27s).

Carlson (1996, p.600) ao relatar brevemente uma pesquisa da década de 1990, mostra que a cena teatral no começo dos anos 1970 é marcada principalmente por algo visual, performances baseadas em uma imagem. Já duas décadas depois, a performance passou a ser baseada em palavras, não parecendo algo abstrato no espaço, mas como poeta, contador de história, pregador ou rapper, com a imagem a serviço do texto. É, de fato, a palavra o canal de comunicação de Ariano Suassuna – todas as possíveis atribuições dentro de sua performance o levam à palavra: “a língua portuguesa é meu material de trabalho, eu escrevo português, eu falo em português e eu não abro mão dela de jeito nenhum”. (SUASSUNA, 2013, 44min55s). Se observarmos que entre 2011 e 2013, o artista já estava com idade entre 84 e 86 anos, a potência da atuação de Ariano Suassuna se mostra quase que em sua totalidade no proferimento, na fala, nas nuances de timbres, nas pausas – são poucos os momentos em que ele se levanta.

O relato sobre si mesmo traz consigo uma característica de construção de uma espécie de autobiografia. Segundo Heddon (2001, p. 11) performance autobiográfica é um termo amplo que abrange trabalhos de solo autobiográfico, teatro comunitário, narrativa oral e performance de história oral, drama documentário e performance testemunhal; trabalha estrategicamente com experiências de vida. Todos esses tipos têm alguma relação com o “eu”, com o “auto”, com o “bio” que, segundo a autora tem que ser politicamente significativo e também tem que ser a razão da performance.

Eu não tenho nenhuma vocação política, quer dizer, eu milito politicamente como escritor, sempre militei, mas quiseram uma vez me escolher como qualquer coisa lá, eu digo pelo amor de Deus não faça uma desgraça dessa comigo, não. Tá certo? Eu tenho o maior respeito, a política levada a sério. Artistóteles dizia: é a arte do bem comum, é uma coisa nobilíssima. Mas se eu for lá eu termino enrolado e não faço nada. Tudo errado. (SUASSUNA, 2013, 11mi05s)

Suassuna (2011, 15min30s) em uma das aulas-espetáculo norteadoras afirma um compromisso político, à luz da definição aristotélica

Mas não só como professor, até como escritor, eu acho que eu tenho que ter uma atuação. Não é só isso, mas tem que ser um pouco didática, porque eu assumi a posição, não sei se é mania de grandeza minha, assumi a posição de chamar atenção do povo brasileiro, para os fatos que às vezes a gente não vê, porque tá na frente demais.

Ariano se refere à função da aula-espetáculo, que seria chamar a atenção do brasileiro para a riqueza e complexidade de sua cultura popular que se perde diante da aglutinação maciça de estrangeirismos, de um antropofagismo cultural desmedido.

Como contribuição para a presente pesquisa, Alexandre Nóbrega, genro de Suassuna, notável artista plástico, concedeu-me uma entrevista por e-mail em outubro de 2019. Ele também era Assessor, quem acompanhava o escritor em suas aulas-espetáculo e pontua que Ariano lançava mão do risível para falar de coisas sérias, como da vulgarização da cultura popular brasileira, da desigualdade social.

Acrescenta ainda que o autor sempre teve a preocupação de abordar acontecimentos políticos e sociais nas aulas-espetáculo. Na aula-espetáculo de abril de 2011 no SESC Vila Mariana, em São Paulo-SP, por exemplo, o artista esclarece o porquê de não usar terno desde 1981. Conta que leu um artigo de Ghandi, versando que um indiano nunca deveria vestir uma roupa feita pelos ingleses (especificamente abordava o terno) – por estar desta forma se aliando aos invasores do seu próprio país, a Índia. Outro motivo seria por retirar o direito de as mulheres indianas realizarem um dos poucos trabalhos remuneráveis, que era a costura. A partir deste evento, no enfrentamento das desigualdades, Ariano se posiciona politicamente e nunca mais usou terno; mas contratou uma costureira popular, a Edite Minervina de Lima, que começou a confeccionar suas roupas: calça, paletó e camisa, inclusive o fardão da Academia Brasileira de Letras.

Como observado por Leite (2017, p. 39) o caráter autobiográfico na performance pode ser evidenciado na forma textual, como depoimento ou algo parecido e a partir da experiência vivida. No caso de Ariano Suassuna e suas aulas-espetáculo, é possível encontrar vestígios destas três ocorrências: na forma textual (Suassuna é escritor) e insere nas suas obras dramáticas sua visão de mundo, suas reminiscências, locais onde viveu, pessoas com quem conviveu etc.; assemelha-se a um depoimento, uma vez que reforça e emite sua opinião sobre diversos assuntos atuais e, também, através do relato da experiência vivida, que se torna material para a autoperformance.

Para Carlson (1996, p. 601) a identidade criada pela performance autobiográfica foi descoberta para já ser um papel, um personagem, seguindo roteiros não controlados pelo performer, mas pela cultura como um todo – que se dá pela empatia do público pelo que é contado ou narrado.

Sob a ótica de Abujamra (2013, p.76) acredita-se que, na composição de uma autobiografia, a lembrança de uma memória faça vir seguidamente outra, tornando esse texto “infinito em sua multiplicação de histórias e sentidos, permitindo que narrador e ouvinte participem de um fluxo comum e vivo, de uma história aberta a novas propostas e ao fazer junto”. Talvez não possamos abordar a existência de uma dramaturgia nas aulas-espetáculo, se as considerarmos uma *performance*, mas sua composição se assemelha ao acima citado: o já constatado improvisado baseado em um repertório de memórias que se transformam em histórias contadas. Ao realizar a transcrição das aulas-espetáculo utilizadas como objeto de pesquisa, foi percebido que, por vezes, Ariano inicia uma frase

sobre determinado assunto e ao lembrar-se de outro, abandona o primeiro e muda o rumo do relato.

Anteriormente foi citada a passagem da aula-espetáculo realizada em 2013, em Brasília, em que Ariano se declara contador de histórias, que vem seguida da afirmação de que ele não conhece muitas histórias, mas que gosta de contá-las e pede desculpas para quem já as tiver escutado. A repetição das histórias, em momentos diferentes de diferentes aulas-espetáculo podem deflagrar uma certa seleção que se repete à medida em que se torna necessário ou à medida em que certa história é lembrada. Quanto a isso, a performance suassuniana nessas aulas, se assemelha com outras obras autobiográficas, uma vez que, segundo Heddon (2007, p.9) todas as produções autobiográficas envolvem processo de seleção, escrita, roteirização, edição, revisão. Não fica claro o processo de produção da *performance*. O processo de produção da performance de Suassuna também passou por essas etapas, mas de forma mais branda. É provável que seja fruto da experiência reunida desde a primeira preleção de uma aula-espetáculo, ou desde o primeiro poema escrito, desde a primeira aula ministrada, ou uma coletânea de histórias de uma vida inteira – e isso afirma seu caráter autobiográfico.

Por último há uma aproximação da atuação de Ariano Suassuna com a função de monologuista, ou seja, executor de um monólogo, de um solo. As criações de personagens destes artistas são diferentes da representação de papéis do teatro convencional. Um dos motivos é que um personagem dramático tradicional, escrito por um autor, tem a expectativa de ser corporificado por diversos atores, mas a identidade de um personagem composto por um monologuista é projetada somente para ser corporificado por ele mesmo (CARLSON, 1996, p. 603). Ariano Suassuna apresenta um caráter de monologuista, uma vez que esta função tem também, por acepção, um caráter autobiográfico do personagem que é exposto nas aulas-espetáculo.

Cunha (2003, p. 432) define Monólogo como sendo o discurso de uma só pessoa, em que um personagem verbaliza e expõe, por si mesmo, seu mundo psíquico, suas ideias e ações, tornando-as conhecidas do leitor ou do público. Ressalta-se que além de Suassuna sugerir a existência de um outro eu, em alguns momentos dos três eventos analisados, representou alguns personagens das histórias contadas, alterando a voz, lançando mão de pequenos gestos diferentes do seu cotidiano e até se levantando para mostrar uma posição específica. Tais excertos da performance serão expostos posteriormente como evidências de adoção de mecanismos de comicidade.

Se levarmos em conta a teoria minimalista, dada por Eric Bentley (1964, p.47), a fórmula para a composição de teatro seria: A personifica B enquanto C assiste, ou seja: um ator vive um personagem para ser apreciado por uma plateia. Na forma como Ariano Suassuna se apresenta aos espectadores em sua aula-espetáculo, pode-se presumir a composição de uma performance

autobiográfica, à medida que, segundo Carlson (1996, p.598) em vez de ser criado um personagem numa estrutura dramática, o ator representa ou aparenta apresentar uma reminiscência pessoal, anedota ou opinião. Desta forma, a fórmula posta para a representação da aula-espetáculo por Suassuna seria: A personifica A enquanto C assiste; ou seja, um ator representa ele mesmo para a plateia, evidenciando o conflito entre os conceitos convencionais de personagem e identidade.

Observando atentamente podemos localizar uma natureza mista das aulas-espetáculo iniciando na autobiografia, passando pela autoficção e seguindo pela autoperformance. Pavis (2017) afirma que na autoficção o autor aborda fatos reais que são reorganizados, não necessariamente em ordem cronológica, bem como acrescentam-se partes que a atividade narrativa da apresentação exige. Para ele:

O eu pertencente ao passado, “por assim dizer”, isto é, exprimindo-se ele próprio e se expondo para os outros, só pode fazê-lo inventando um relato, caindo na ficção. O pacto autobiográfico entre o autor e o leitor é rompido incessantemente pelo retorno da ficção e da narração. (PAVIS, 2017, p. 44)

Podemos julgar que a autobiografia de forma genuína não exista, uma vez que é imprescindível a utilização da ficção para ela surgir. Pavis (2017) propõe que, pode-se perceber que o performer – em uma autoperformance – está ao mesmo tempo dentro da cena e ao lado dela, identificando-se como uma máscara, um outro, uma persona. Inserido nela, o ator reelabora os acontecimentos reais vividos, os expõe na cena, juntamente com o seu próprio eu. É possível concluir que tanto a autobiografia quanto a autoperformance representam obras de autoficção, que abordam a questão central da identidade deste eu e que tudo que é posto ao público deve fazer menção ao concretamente vivido.

Na busca por caminhos para refletir a manifestação da comicidade na estrutura dramática e na atuação de Ariano Suassuna em suas aulas-espetáculo, se faz necessário atentar que tais aulas são sua última manifestação em vida no campo das artes cênicas. Mais ainda, detectam-se traços autobiográficos em sua fala, sendo possível conjecturar que as aulas-espetáculo são resultado de uma longa experiência acumulada, de suas memórias pessoais e públicas como poeta, dramaturgo, artista plástico, pai de família, esposo e gestor público.

Ao tentar localizar as aulas-espetáculo como objeto de estudo das artes cênicas, fica exposto que Ariano realiza algo mais aproximado de uma performance, não uma peça de teatro; e dessa forma ele não representa um personagem, porém ele se declara como palhaço.

A situação é mais bem esclarecida a partir do momento que se comparam duas realidades: a relação entre o ator e o personagem e a relação entre o performer, intérprete e o seu palhaço. No

âmbito do espetáculo, a figura do palhaço pode significar uma ocorrência de *persona* artística ou uma forma de representar-se.

O ator geralmente cria um personagem que tenha atributos diferentes dos seus e, quanto maior for a distância entre o papel e o artista, maior é o reconhecimento de seu talento. O ator precisa desaparecer por trás da figura criada, ausentar-se para que o personagem possa ‘viver’. Essa imitação verossímil dos gestos de outrem, fundamentada pela estética aristotélica, constitui a base do paradigma representacional. O palhaço funciona de forma diferente: sua criação se dá a partir das características pessoais do artista, do seu corpo e sua subjetividade. O palhaço é uma criação pessoal, intransferível e duradoura. Em processo de elaboração contínua e amadurecendo junto com seu intérprete, o palhaço não nasce e morre a cada nova montagem, essencialmente ele é. (CASTRO, 2019, p. 100).

Observa-se, portanto, uma diminuição da distância entre o artista e o palhaço, o que ocorre num fluxo inverso quando são abordados o ator e o personagem. O ser palhaço então está mais próximo de ser equiparado a uma performance, à atitude do *performer*.

Féral (2015, p. 146) traz à tona o conceito postulado por Abraham Moles – o narcisismo ativo – chamando a atenção para o fato de o performer dizer tudo através de si mesmo e de suas ações em uma “situação que ele armou ou da experimentação que ele tenta”. Esse fato leva novamente à percepção de que o *performer* ou performer não está representando “ele é isso que ele apresenta; ele não é nunca um personagem; ele é sempre ele próprio, mas em situação”.

Analisando o discurso do artista nas três aulas-espetáculo pesquisadas, nota-se que no evento de 2013, Ariano se assume palhaço aos 24 minutos e nega ser ator (ao perceber que as luzes da plateia somente eram acesas quando essa se manifestava): “Muito obrigado, muito obrigado deixa a luz assim, eu não gosto de falar nesse escuro não, que eu não sou ator, eu gosto de ver o povo, o... (*palmas*) obrigado, obrigado! (SUASSUNA, 2013, 9mins08s).

Eximindo-se do fardo de representar como ator e manifestando a existência do seu palhaço, o artista parece estar nos apresentando ou apresentando uma *performance*. Mesmo sendo diferente do teatro, esta última toma por vezes um caráter baseado na teatralidade. Ariano representa um personagem? Ou apresenta para nós o seu *alter ego* palhaço? Ou cambia entre um e outro? O que traz o caráter teatral na *performance* é justamente o olhar do espectador. Para Féral (2015, p. 147) o *performer* “encontra o outro espectador e a alteridade de seu olhar, seu procedimento se especulariza, se teatraliza a ponto de que esse olhar importa o teatral lá onde ele não deveria registrar senão um fazer”.

As aulas-espetáculo foram inseridas no âmbito das artes cênicas – não as considerando dessa forma unicamente por ser um reconhecido dramaturgo o seu idealizador e executor, mas tendo-as como performances autobiográficas ou autoperformances que fogem às manifestações do teatro

convencional, mas que não fogem às atribuições circenses uma vez que é posto por declaração que Ariano representa um palhaço e está em um circo. Entre outras características, o discurso suassuniano nas aulas-espetáculo é reconhecido por trazer consigo uma organização a partir do relato de histórias de experiências vividas e conhecimento acadêmico utilizando mecanismos de comicidade, ou seja, fórmulas para provocar o riso, já largamente exploradas por Ariano em suas peças teatrais. De onde vem a carga cômica da qual Ariano Suassuna com destreza lança mão para compor esse discurso?

1.2. As Inspirações Cômicas de Ariano Suassuna

*Eu gosto muito de rir, como brasileiro que sou.
Gosto muito de fazer rir, tá certo?
(SUASSUNA, 2011)*

Para Soler (2010, p.27) “a memória nos liga ao que somos; fruto dos momentos do passado se assenta na experiência adquirida e nos conhecimentos que nos foram transmitidos”. Desta forma, é possível pensar que a comicidade presente nas aulas-espetáculo tem sua origem no universo da Cultura Popular em que Ariano Suassuna esteve imerso desde a infância: ao circo (e em tudo que lá é apresentado, com destaque para a figura do palhaço), bem como em obras da Literatura de Cordel, pertencentes, por exemplo, ao Ciclo Satírico⁸ (cômico e picaresco), ao Mamulengo⁹, aos folguedos populares, aos cantadores, e, inevitavelmente por toda sua obra dramaturgica cômica.

O ambiente do início da produção dramaturgica de Ariano Suassuna é o Brasil após a Segunda Guerra Mundial, momento em que há uma tomada de consciência política de brasilidade, um nacionalismo expresso na valorização das expressões culturais específicas do país. Ariano entra em contato então, pela primeira vez, com a obra do dramaturgo e poeta espanhol Federico García Lorca¹⁰. Um escritor erudito, que embasava toda sua arte nas fontes da Cultura Popular Espanhola, mais precisamente do Romanceiro Popular Ibérico. Tendo Lorca como exemplo, Suassuna passa a perceber que o estudo da Poesia Popular poderia ser (e se torna) a matéria prima para a elaboração de suas peças teatrais.

Foi para mim uma experiência muito importante o conhecimento da poesia dele, porque

⁸ É um dos ciclos dentro da Poesia de composição – uma das formas como Ariano Suassuna classifica os folhetos de cordel. (DIÉGUES JÚNIOR, 1986, p. 54)

⁹ Teatro de bonecos, divertimento popular em Pernambuco, que consiste em representações dramáticas ou cômicas por meio de bonecos, em um pequeno palco. Os bonecos são animados pela mão do encenador, fazendo o dedo indicador movimentar a cabeça, e o médio e o polegar, os braços. (CASCUDO, 2000, p. 354).

¹⁰ Poeta e dramaturgo espanhol (1898-1936).

assim como eu procurava me ligar ao Romanceiro Nordestino, ele tinha se ligado ao romanceiro cigano popular. (...) A poesia de Lorca está povoada de bois e de cavalos, e a região à qual eu era ligado, o sertão, também. (SUASSUNA, 2001, p.55).

Ocorre que as peças teatrais cômicas de Suassuna não foram as primeiras a surgir. Ele era um autor de tragédias, a saber: *Uma Mulher Vestida de Sol* (1947), *Cantam as Harpas de Sião* (1948), *Os Homens de Barro* (1949) e *Auto de João da Cruz* (1950) – esta última era considerada pelo autor como um drama sacramental.

O surgimento de uma dramaturgia cômica na obra suassuniana ocorre quando o autor volta à cidade de Taperoá, na Paraíba, em 1950, motivado por uma enfermidade pulmonar. Ariano havia vivido com a família nessa cidade de 1933 a 1937, logo após a morte de seu pai João Suassuna, que foi assassinado por motivos políticos. Logo em 1951 escreve e realiza a encenação com mamulengos de um entremez¹¹ *Torturas de um Coração ou Em Boca Fechada Não Entra Mosquito*. Segundo Newton Júnior (2000) esta peça é de grande importância para a obra do dramaturgo, uma vez que será usado como núcleo inicial de uma comédia maior *A Pena e a Lei* (1959) e é a primeira incursão de Suassuna, como autor de uma peça teatral maior, no campo do cômico.

Após a produção de uma última e premiada tragédia, *Arco Desolado* (1952), inspirada na obra *A Vida é Sonho* (1635) do autor espanhol Calderón de La Barca, seguem somente comédias: *Auto da Compadecida* (1955), *O Casamento Suspeitoso* (1957), *O Santo e a Porca* (1957), *A Pena e a Lei* (1959) e *Farsa da Boa Preguiça* (1960). Mesmo sendo Ariano Suassuna um dramaturgo já conhecido e respeitado em Pernambuco, por suas peças teatrais – tragédias - e poemas escritos até 1950, foram de fato as comédias que deram fama ao dramaturgo.

Pode ser que o sério – muito presente no início da construção da dramaturgia de Suassuna, venha de resquícios de uma consideração medieval do riso, de sua visão cristã do mundo. Como destaca Bakhtin (1987), na Idade Média o tom sério se afirmou como a única forma que permitia expressar a verdade, o que representa o bem e toda a sorte do que é considerado importante.

Alberti (2002) reflete que nos textos teológicos medievais o riso passa a distinguir o ser humano não só dos animais, mas também de Deus. Observando atentamente não se ouvem risos em celebrações religiosas; os alunos são repreendidos muitas vezes ao rirem; não é comum rir em velórios, em repartições públicas, empresas, reuniões de negócios. Talvez a seriedade fosse importante para o jovem dramaturgo se impor como escritor de qualidade. Fato é que mesmo em uma

¹¹ Na Idade Média, consistia em uma breve encenação dramática a cargo de bobos, bufões ou saltimbancos, realizada entre as partes de uma ceia senhorial (em francês, *entre mets*, ou seja, entre pratos de refeição). Na Espanha, durante os séculos XVI e XVII, referia-se a uma peça teatral curta, de um ato apenas, inserida no intervalo de uma comédia ou auto sacramental mais longo. Habitualmente, tratava de situações populares, cotidianas, encenadas de modo cômico ou farsesco. (CUNHA, 2003, p. 247).

tragédia, como *Uma Mulher Vestida de Sol* (1947), o dramaturgo insere situações ligadas ao cômico, colocando uma dupla de personagens “Juiz” e “Delegado” com enorme apelo risível como os personagens “Cancão” e “Gaspar” de *O Casamento Suspeitoso* (1957) e “João Grilo” e “Chicó”, de *Auto da Compadecida* (1955).

A opção do autor por trabalhar com a cultura popular brasileira o leva para o campo do risível, do cômico. O que há de cômico na cultura popular brasileira e em outras fontes visitadas pelo autor, que serve de material para a produção dramatúrgica de Suassuna, que é culminada pelas aulas-espetáculo, que estão repletas de comicidade?

Na Idade Média, as manifestações do riso claramente se opunham à cultura oficial – que se ligavam à seriedade, ao que era religioso e feudal. Tais manifestações encontram a praça pública e as festas carnavalescas seu local de convergência, sendo compostas por “ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica” (BAKHTIN, 1987, p.3).

Os linguajares, os ultrajes e grosserias de um comportamento não polido, a valorização do grotesco e obsceno, estavam presentes nos ritos e espetáculos organizados comicamente. Mostravam uma visão de mundo e das relações humanas diferente (considerada não-oficial) das praticadas pela Igreja e pelo Estado. Desta forma, a cultura popular é paródica porque ela “reduplica a oficial por meio do riso carnavalesco e do realismo grotesco”. (VASSALO, 1993, p.51).

É a partir da espinha dorsal da obra suassuniana - *Romanceiro Popular Nordestino* - que se desenvolve toda a estrutura do Movimento Armorial. Este último, lançado oficialmente em outubro de 1970, representa a confirmação da valorização da cultura nordestina por Ariano. O Movimento surgiu sob a inspiração e direção dele, com a colaboração de artistas e escritores da região Nordeste do Brasil, como Antônio José Madureira, Antônio Nóbrega, Egildo Vieira, Francisco Brennand e Gilvan Samico. Teve início no âmbito universitário, mas ganhou apoio oficial da Prefeitura de Recife e da Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco. Seu objetivo principal é realizar uma arte brasileira erudita, a partir das raízes populares da cultura do País.

O Armorial dá grande destaque aos folhetos do *Romanceiro popular nordestino*, à *Literatura de Cordel*, por neles serem encontradas fontes de uma arte e uma literatura que expressa as aspirações e o espírito do povo brasileiro, além de reunir três formas de arte: as narrativas de sua poesia, a xilogravura¹² - que ilustra suas capas e a música -, através do canto dos seus versos - acompanhada por viola ou rabeca. De mesmo modo são importantes para o rol de manifestações englobadas pelo

¹² Arte de gravação elaborada em relevo, sobre madeira, e sua estampagem. Quando a superfície do bloco é talhada, com o emprego de ferramentas apropriadas – formão, talha, goiva – obtêm-se relevos internos espelhados (invertidos), aptos a serem entintados e impressos. (CUNHA, 2003, p. 679)

Movimento: o Mamulengo ou teatro de bonecos - mostra a busca de uma dramaturgia, um modo brasileiro de encenação e representação; os espetáculos populares do Nordeste, encenados ao ar livre, com personagens míticas, cantos, roupas feitas a partir de farrapos, muita música, animais misteriosos como o boi e o Cavalo-marinho do Bumba-meu-Boi.

Na perspectiva Armorial, ou seja, sob a ótica suassuniana a cultura brasileira seria fruto da fusão das culturas indígena, africana e europeia (ibérica) e a expressão mais autêntica da cultura brasileira estava na forma popular de cultura.

A região Nordeste foi o espaço geográfico que manteve as características puras e definidoras da cultura brasileira e, de forma específica, o sertão é a matéria-prima das pesquisas artísticas armoriais. Nos folhetos do Romanceiro e na poesia dos cantadores estaria a formação da cultura brasileira. Caberia, então, ao artista armorial estudar os elementos ibéricos e folclóricos presentes nessa cultura e recriá-la na literatura, na pintura e na música.

É sabido que a cultura popular brasileira tem influências da cultura europeia manifestada entre o fim da Idade Média e início do Renascimento. Esse período é marcado pela expansão marítima e o início da colonização da América do Sul, no caso do Brasil, de forma mais proeminente pelos países da Península Ibérica. Muitos fatores conduziram o Nordeste a ser o ambiente ideal para o surgimento forte, atraente de uma vasta cultura popular. Na época das relações pré-coloniais, em que o Brasil era um centro de invasão mais abundantemente lusitana, a posição geográfica desta região brasileira favoreceu a penetração da influência da cultura europeia. Mais que isso, as condições étnicas, o encontro do europeu com o indígena e posteriormente com os africanos escravizados, a miscigenação se fez de maneira estável, contínua e não esporadicamente. Para Manuel Diegues Júnior (1986) houve tempo suficiente para a fusão ou absorção de influências vindas do Velho Mundo.

Segundo Santos (2009) o nome “Armorial” significa na Língua Portuguesa uma coletânea de brasões da nobreza de uma nação, relaciona-se à Heráldica. Suassuna justifica também como sendo uma palavra dotada de bela sonoridade, tendo ligação com a referência popular literária e musical. “Descobri que o nome ‘Armorial’ servia, ainda para qualificar os ‘cantares’ do Romanceiro, os toques de viola e rabeça dos Cantadores”. (SUASSUNA, 1974 *apud* SANTOS, 2009, p.26).

Ariano Suassuna cria instrumentos conceituais para se apropriar dos objetos da forma popular de cultura. Sua ação prática representa um posicionamento teórico expresso, por exemplo, em texto do jornal *Correio da Manhã*, de 8 de setembro de 1971. Neste texto, Suassuna critica a tradicional divisão entre popular e erudito em termos de superior e inferior. Para ele trata-se mais de mera diferença de expressão cultural. Nas suas palavras:

Esse procedimento começa a ser demonstrado pela divisão em literatura popular e literatura

erudita. E continua com o julgamento feito em termos de valor e não de diferença. Em termos de hierarquia, como se a literatura erudita fosse superior, quando a meu ver, a questão é só de diferença. Pode acontecer que uma literatura erudita seja superior a uma literatura popular. Mas pode acontecer o contrário, também. E, às vezes, numa grande obra, a gente encontra a vertente de várias correntes – ora eruditas, ora populares.

Nas comédias de Ariano Suassuna podem ser destacadas não somente as influências dos folguedos da cultura popular brasileira; mas também em comédias de Plauto (230-180 a.C.), na estrutura da Comédia Grega – Comédia Nova de Menandro (342-291 a.C.); do riso Medieval português de Gil Vicente (1465-1536), na *Commedia Dell'Arte* (séculos XVI-XVIII) e em Molière (1622-1673).

Torna-se necessário observar tais fontes da comicidade nas obras dramáticas de Ariano Suassuna, uma vez que as aulas-espetáculo trazem consigo traços destes eventos, que discorrem sobre a experiência do artista e sua percepção do mundo.

Desta forma, partirei da comicidade presente na Literatura de Cordel como forte e maior inspiradora para a obra do autor. Os inícios da Literatura de Cordel estão relacionados à divulgação de histórias tradicionais, narrativas de velhas épocas, que a memória popular foi conservando e transmitindo (DIÉGUES JÚNIOR, 1973). Baseia-se na produção de uma literatura popular em versos, divulgada em folhetos impressos dependurados em uma corda fina, um cordel - que representam a mais antiga forma de transmissão de saber da humanidade: a divulgação da informação pelo processo rítmico mnemônico das palavras (TINHORÃO, 2001).

Segundo Cascudo (1984), a Literatura Oral se mantém viva por duas correntes – a que é exclusivamente transmitida através da oralidade e se manifesta na estória, canto popular e tradicional, danças de divertimento jogos etc. e outra que é a reimpressão de antigos livrinhos vindos dos espanhóis e portugueses – a literatura de cordel. O autor também nos dá uma percepção de quão extenso é o alcance da literatura de origem popular no Brasil no tocante às expressões artísticas.

Todos os autos populares, danças dramáticas, as jornadas pastoris, Bumba-meu-Boi, Fandango, Congos, o mundo policolor dos reisados, aglutinando saldos de outras representações arraigadas na memória coletiva, resistindo numa figura, num verso, num desenho coreográfico, são elementos vivos da literatura oral. (CASCUDO, 1984, p.24)

O cordel brasileiro, que versa sobre acontecimentos intrínsecos à realidade da região e igualmente se pode traçar Suassuna como o teatrólogo que lançou olhar mais agudo e perspicaz sobre a sociedade nordestina da época: do sertão seco e inóspito, das desgraças decorridas da miséria e diferença de classes. Realizou isso, porém, de forma cômica, satírica e advinda de histórias da literatura popular, dos folhetos, o que de fato aproxima público e obra.

Gustavo Barroso esclarece a função da sátira¹³ na Literatura de Cordel em *Ao Som da Viola*:

Nenhuma sátira é mais terrível do que a dos sertanejos nordestinos. Talvez por ser sua vida verdadeira epopeia e dor. Com ironia percuciente (...) diz as verdades mais contundentes, mete à bulha a vacina obrigatória, o imposto, o serviço militar, todas as medidas administrativas que lhe chegam em casa para restringir sua imensa liberdade, único tesouro que possui numa região assolada de secas periódicas, sem estradas, sem escolas, sem justiça. (BARROSO, 1949, p.413)

Para Curran (1986), o poeta popular está estreitamente ligado ao povo e aos seus problemas devido ao que há de comum entre eles, tradição cultural e condição social. As experiências pessoais e seu posicionamento perante a vida fornecerão material de pesquisa aos historiadores, antropólogos e sociólogos indicando o verdadeiro pensamento do povo. Nas comédias suassunianas é clara também a influência das obras estrangeiras da comédia latina, da *Commedia Dell'arte* e de autos com valores medievais de Gil Vicente – de forte apelo popular; mas o Ciclo cômico, satírico e picaresco dos folhetos de cordel também lhe ensinou com seus personagens e temas. Por meio de várias formas de sátira, que podem ser: sarcasmo, ironia, paródia, a imitação exagerada, o poeta faz seu comentário social que é um modo do povo do nordeste se fazer entender.

Segundo Newton Júnior (2014), a admiração de Ariano Suassuna pelos poetas populares nordestinos contribuiu para a criação de personagens cômicos como: “Joaquim Simão”, de *A Farsa da Boa Preguiça*; da dupla tradicional de palhaços circenses – o sabido e o besta; “João Grilo” e “Chicó”, de *Auto da Compadecida*, de “Cancão e Gaspar”, de *O Casamento Suspeitoso*, citados anteriormente. Os folhetos de cordel são considerados matrizes textuais de inúmeras obras teatrais do autor, evidenciando um processo intertextual em entrevista concedida ao *Diário da Noite*, em 27 de abril de 1957:

Para falar a verdade (...) não tenho dúvida em confessar que sou plagiário consumado. Faço-o sem nenhuma dificuldade. Sempre fui o primeiro a dizer que o *Auto da Compadecida* era baseado em histórias populares anônimas do Nordeste. (...) O valor de uma peça não fica diminuído pelo fato de ser baseado numa simples anedota. Porque teatro é uma coisa muito diferente. Entretanto, faço questão de dizer que plagiei foi um romance popular nordestino. (...) O Romanceiro nordestino é vivo e engraçado, de qualidade muito superior.

Suassuna prefere utilizar o termo Romanceiro justamente por este abranger a oralidade, aspecto típico dos cantadores brasileiros (cujas histórias, romances, muitas vezes são impressos no formato de folhetos). O Romanceiro seria, portanto, um modo de apropriação, ou nas palavras de Suassuna, uma transposição ou recriação brasileira da cultura ibérica ou mediterrânea que foi

¹³ Crítica irônica aos vícios, aos absurdos e às injustiças da sociedade, aos homens e suas instituições. É a manifestação de um desdém pela realidade factual das relações humanas. (CUNHA, 2003, p. 588)

exportada para o Brasil no século XVI.

Utilizando-se dos mecanismos de reescritura teatral do folheto de cordel, através da apropriação da literatura popular, Ariano Suassuna organiza o Teatro Armorial. Pode-se afirmar que o método de composição dramatúrgica do autor é também intertextual e inerente à produção humana. O homem sempre lança mão do que já foi feito em seu processo de produção simbólica. Segundo Santos (2009), a manifestação teatral armorial se funda na reescritura parcial dos folhetos de cordel e na integração de elementos diversos, advindos dos espetáculos populares.

Conforme explica Bráulio Tavares (2005), o autor se apropria de episódios já existentes, mas não tem com eles a atitude reverente ou respeitosa como autores eruditos quando recorrem às fontes populares. Ele muda o que lhe convém, mantém intacto o que lhe interessa, e parece sentir-se totalmente à vontade com isto. Ao lançar mão de episódios tradicionais de folhetos de cordel em suas obras teatrais, Suassuna adota a mesma atitude apropriativa dos artistas medievais ou nordestinos, diferente de quando se aborda os direitos de autor em obras de literatura fora do âmbito popular.

Tavares (2004) traz esse entendimento ao discutir sobre tradição, que para ele é um imenso caldeirão de ideias, histórias, imagens, galas, temas e motivos. Todos bebem desse “caldo”, todos recorrem a ele. Todos trazem a contribuição de seu talento individual, mas cada um vê a si próprio como apenas um a mais na linhagem de pessoas que contam e recontam as mesmas histórias, pintam e repintam as mesmas cenas, cantam e recantam os mesmos versos. Deste modo, histórias, cenas e versos são sempre os mesmos, por força da Tradição, mas são sempre outros, por força da visão pessoal de cada artista.

Sobre as comédias suassunianas, em *Auto da Compadecida* (1955), o primeiro ato tem como base um excerto de um folheto intitulado *O Dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros. Por sua vez, o mesmo autor toma como base para o segundo ato, o cordel *O Cavalo que defecava dinheiro*; já o terceiro ato é uma mistura dos folhetos *O Castigo da Soberba*, de Anselmo Vieira de Souza e *A Peleja da Alma* de Silvino Pirauá Lima. Na obra *Farsa da Boa Preguiça* (1960), Suassuna utiliza como matriz para o segundo ato, o folheto *O homem da vaca e o poder da fortuna*, que tem autoria de Francisco Sales de Arêda.

Segundo Santos (2009), João Grilo (da comédia *Auto da Compadecida*) é um personagem transposto do folheto de cordel para o teatro suassuniano, onde se torna um dos heróis do autor. Da mesma forma ocorre com o também já citado Cancão de Fogo, da comédia *O Casamento Suspeitoso* (1957), que pertence da mesma forma ao universo do cordel. Ocorre que o autor utiliza esses dois amarelos ou quengos, como são chamados esses personagens na literatura popular, mas não lança mão de nenhuma referência dos seus respectivos textos e temas dos folhetos nas peças teatrais.

Segundo Rabetti (2000), a comicidade expressa na reelaboração de textos populares vem diretamente do estabelecimento na coexistência das oposições e nos contrastes, estes advindos do modo de produção artística popular das peças acumulativas – que sofreram contínuo processo de reelaboração.

O Cordelista ao versar uma história alheia, faz uma distinção entre as peripécias que são narradas e as palavras escolhidas para a narração. Recontar uma história alheia, para o poeta e o dramaturgo popular é torná-la sua, porque parece existir na cultura popular a noção de que a história, uma vez contada, torna-se patrimônio universal e transfere-se para o domínio público. Autoral, apenas, é a forma textual dada à história por cada um que a reescreveu e reescreverá. Essa característica de cordelista está presente na performance de Ariano Suassuna em suas aulas-espetáculo.

Já o Mamulengo surge para Ariano Suassuna como parte das atividades do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), que tinha como compromisso maior a cultura popular nordestina. Em 1946, quando entra na Faculdade de Direito do Recife, organiza um encontro de cantadores no Teatro Santa Isabel e conhece Cheiroso, um mamulengueiro que atuava nas feiras de Pernambuco. E é sob sua orientação que o TEP cria o Departamento de Bonecos, apresentando uma farsa¹⁴ de Frederico Garcia Lorca *O amor de Don Perlimplim e de Belisa em seu jardim*. (SANTOS, 2009, p.38).

Segundo Cunha (2003), o Mamulengo, Briguela, João Minhoca, João Redondo, Mané Gostoso, Babau ou Benedito, registrados a partir do século XVII, são predominantemente fantoches (há outros tipos de bonecos, como títeres) e representam arquétipos ou heróis sem caráter. O mamulengo rural contém figuras relacionadas às alegorias bíblicas, reproduz nas cenas hábitos do dia a dia, valores culturais, conflitos entre classes (povo e fazendeiros), tendo o humor como referência, como por exemplo, em cenas de pancadaria entre os personagens.

Santos (2009) destaca que um dicionário do século XIX tem a definição de mamulengo como sendo “espécie de divertimento popular, que consiste em representações dramáticas, por meio de bonecos em um pequeno palco alguma coisa elevado”. Durante o século XX, os temas religiosos são trocados por temas tradicionais, as peças escritas para mamulengo começam a se referenciar à literatura de cordel e acentua-se a sátira social e itens obscenos – indicando que o espetáculo se direcionaria para os adultos e continuaria a manifestar a comicidade.

Para Vassalo (1993) o mamulengo se encontra na origem da obra de Suassuna, uma vez que suas primeiras obras são exatamente as entremezes produzidas no âmbito universitário, para esse fim

¹⁴ Peça cômica de crítica às mentalidades e hábitos sociais, ou mesmo políticos e culturais, e que possui como recursos mais comuns personagens populares tratados de maneira caricata, exagerada ou grotesca. (CUNHA, 2003, p. 279).

– a encenação com bonecos. É um gênero que traz consigo muitas características da *Commedia Dell'Arte* em seus bonecos. Uma das características desta última é a improvisação planejada, mecanismo também aproveitado pelo autor em questão em *Torturas de um coração* e em *A Pena e a Lei*.

O teatro de mamulengo tem algumas características específicas: dança e música, associadas à pancadaria, valentia e galanteios; forte comicidade, baseada em jogos de palavras, expressões, repetições, mas também ligada à sensualidade, ao grotesco e às pauladas; improvisação a partir do roteiro e diálogo com o público. (VASSALO, 1993, p.130)

As características do Mamulengo são transpostas para o teatro pelo autor, que as conserva em cena: emprego da música, as agressões físicas, forte comicidade e um rol de personagens que foram utilizados em algumas peças suassunianas.

Nos já citados entremezes - que são pequenos espetáculos burlescos em um ato – Ariano Suassuna gesta alguns espetáculos e seus personagens cômicos. Em *O Rico Avarento*, o herói “Tirateima” é o personagem central que tem um nome bem característico. Segundo Santos (2009), “tira-teima” designa um bastão, cacete ou qualquer instrumento capaz de convencer alguém pela força, de tirar qualquer teimosia”. Outros personagens presentes nas comédias *Torturas de um Coração* e *A Pena e a Lei*, como “Cabo Setenta”, “Capitão” e “Benedito”, vem de personagens criados por mamulengueiros como Cheiroso, Ginu e Benedito – este último que dá seu nome ao boneco icônico negro.

Em *A Pena e a Lei*, o Mamulengo se integra à peça. Santos (2009) pontua que, o texto mostra a evolução do homem que passa de boneco ou mamulengo sem consciência (no primeiro ato) a um ser humano que alcançou sua plena humanidade e isto é visto na expressão corporal dos atores, que desmecanizam seus corpos com o desenrolar do enredo. A pancadaria está sempre presente nas comédias de Suassuna, e vem da forte influência do mamulengo. Por exemplo: em *O Santo e a Porca*, como também acontece com comédias de Plauto e Molière, o protagonista bate nos seus subalternos; em *O Casamento Suspeitoso* o personagem “Gaspar” leva uma surra de “Roberto”, que está atrás da cortina.

Embora menos notórias, há apropriações feitas por Suassuna a partir do Bumba-meu-boi. Segundo Hermilo Borba Filho (1966), esse folguedo é o mais puro dos espetáculos nordestinos – há influências europeias, mas estrutura, assuntos, tipos e música são essencialmente brasileiros. É um auto pastoril, que tem forte ligação com as representações de Natal e Dia de Reis, durando aproximadamente oito horas, uma vez que há repetição de danças e cantos.

É possível encontrar algo de cômico no bumba-meu-boi. Segundo Pereira da Costa (1974

apud Santos 2009, p.247), o nome deste espetáculo pode ter surgido de uma onomatopeia que a partir o instrumento zabumba – que acompanha a dança do boi. Cogita-se também que tenha ligação com “bumba” – que significa pancadaria e se apresenta como argumento recorrente nos espetáculos populares, espetáculos farsescos e circenses.

Nas comédias suassunianas, o Bumba-meu-Boi é notável, levando em conta que o tema principal é quase sempre o dinheiro e a relação dos seres humanos com ele. Tal temática é presente em *Auto da Compadecida*, em *O Santo e a Porca*, *O Casamento Suspeitoso*, *A Pena e a Lei* e *Farsa da Boa Preguiça*. Alguns personagens utilizados por Ariano em sua dramaturgia surgem daí: a dupla “João Grilo e Chicó” tem inspiração também em Mateus e Bastião (personagens do folguedo em questão); O personagem “Padre”, de *Auto da Compadecida*, é figura indispensável no Bumba-meu-boi; o “Capitão” e o “Doutor” – personagens existentes na *Commedia Dell’Arte*, mas também presentes no Bumba-meu-boi; há também o estereótipo do homem valentão, como “Vicentão”, de *Torturas de um Coração*.

Quanto às influências cômicas recebidas por Ariano da tradição culta, há marcas da Comédia Nova grega de Menandro em *O Santo e a Porca* e *O Casamento Suspeitoso*, ambos de 1957. Ariano Suassuna utiliza o modelo da comédia de costumes e caracteres - que foi introduzida por Menandro e revisitada pela Comédia Latina Plauto e Terêncio - que até os dias atuais é alvo de investidas na dramaturgia. Este tipo de comédia conta com temática pautada em conflito de interesses e imprevistos, os personagens são definidos por seu padrão de virtude ou vício - como idosos avarentos, cortesãs ambiciosas, soldados fanfarrões, escravos alcoviteiros.

O Santo e a Porca é a única comédia baseada em um conto erudito. Segundo Vassalo (1993), essa peça transpõe para o ambiente do sertão uma das mais antigas fontes cômicas do ocidente – a obra latina *Aulularia*, ou *A Comédia da Panela*, de Plauto (251-184 a.C.), que é retomada por Molière (1622-1673) no espetáculo *L’avare* ou *O Avarento*. Nas três peças teatrais o tema gira em torno do caráter do avarento, que é descoberto a partir da ocasião do casamento de sua filha. Em Plauto, o personagem principal é “Euclião”, homem simples que descobre a existência de uma panela ou marmitta cheia de ouro herdada de seu avô; ele consegue encontrá-la e mostra sua avareza ao tentar escondê-la dos outros.

Por sua vez, em Ariano Suassuna - em *O Santo e a Porca*, “Eurico Árabe (Euricão)” é o personagem principal. Mostra-se um velho, avarento, devoto de Santo Antônio que guarda uma porca repleta de dinheiro. A história se fixa na tentativa de Euricão proteger o dinheiro e afastar o fazendeiro que quer casa com sua filha Margarida – que desta forma consumiria a quantia como dote. Há outras convergências entre as obras supracitadas, mas se torna notória a intenção do autor em elaborar uma

releitura da comédia latina. Comprova-se esse fato também a partir do próprio subtítulo da obra *O Santo e a Porca: Imitação Nordestina de Plauto*.

E o já citado circo? O circo é um grande conjunto que contém ou pode conter todas as inspirações cômicas de Suassuna. Como expõe Newton Júnior (2013) os circos sertanejos da infância do artista eram nada sofisticados e não abrigavam animais, porém havia um universo festivo que era assegurado por exibições de espetáculos populares e pelos improvisos dos palhaços.

Deve-se ressaltar ainda, que peças de teatro quase sempre faziam parte dos espetáculos, encenadas em palcos improvisados no meio do picadeiro. Foi num circo, portanto, que o futuro dramaturgo assistiu pela primeira vez a uma peça de teatro. (NEWTON JÚNIOR, 2013, p. 21)

Até aqui foram indicadas, de forma revisional, rápida e talvez até grosseira algumas influências cômicas de Ariano Suassuna - potenciais inspiradores para a composição de sua dramaturgia. Se em suas produções textuais para teatro eram estas as inspirações, talvez possam ser as mesmas para a composição do seu solo autobiográfico cômico.

Tentou-se definir o que as aulas-espetáculo representam no campo das artes cênicas e como podemos denominá-las dentro desse universo. É notório que o riso permeia as obras teatrais suassunianas e não ocorre de forma diferente nos eventos que são foco da presente pesquisa. As aulas-espetáculo - as últimas incursões cênicas feitas em vida pelo artista - estão repletas de comicidade, vinda da figura de Ariano Suassuna e sua atuação ou performance ao abordar diversos assuntos do seu universo.

Sabe-se que Ariano está em uma *performance* cômica, que é realizado declaradamente no Circo da Onça Malhada, em que o artista se encontra como Palhaço e Dono do Circo. Mostra-se como inevitável refletir o que algumas teorias do riso podem colaborar para a compreensão de possíveis mecanismos de comicidade utilizados por Suassuna para instigar o riso na plateia e manter a atenção desta às suas aulas-espetáculo.

CAPÍTULO 2 – FILOSOFIAS DO RISO E CONEXÕES COM A AULA-ESPETÁCULO

*Então eu gostando de rir, e gostando de fazer rir,
eu desde muito moço, eu comecei a querer saber por que é
que a gente acha graça de determinadas histórias
e não acha em outras. (SUASSUNA, 2013, 46min40s).*

Para iniciar é preciso delimitar o que é o riso e o que vem a ser o risível. O risível é exatamente o objeto do riso, ou seja, aquilo de que se ri, seja lá o que for. Desta forma, em grande parte das ocorrências o risível também pode ser chamado de cômico. São inúmeros autores que se propuseram a realizar a empreitada de escrever sobre o assunto. Destacarei alguns aspectos de determinadas teorias sobre o riso, buscando nestas as contribuições para a formação do cômico e do ambiente de comicidade em Ariano Suassuna e suas aulas-espetáculo ditas reduzidíssimas. Lançarei mão do material transcrito da aula-espetáculo realizada em junho de 2013, no Teatro Nacional de Brasília, em que Ariano utiliza algumas teorias do riso como plano da sua aula ou texto para seu espetáculo. Nesta aula ele destaca os pensamentos de Aristóteles, Kant, Freud e Bergson, acrescentei Platão, Cícero, Quintiliano, Hobbes, Stendhal e Schopenhauer a partir também da seleção feita por ele em seu livro *Iniciação à Estética*. Tirarei proveito dessas teorias nos momentos em que fizerem a ligação entre as aulas-espetáculo e a comicidade, seja a partir da observação do artista-solo e sua performance ou do seu discurso.

Platão expõe no diálogo *Filebo* talvez a mais antiga proposição sobre uma teoria do riso. Propriamente ele elabora a discussão a partir do tema central – o prazer – que traz consigo a possibilidade de uma compreensão sobre o riso. Segundo o filósofo, existem prazeres considerados verdadeiros, uma vez que se relacionam à pureza, e outros falsos, que se ligam também à dor. Desta forma, os prazeres verdadeiros - não combinados à dor - refletem características do bem, da verdade, da beleza e plenitude, mas os considerados falsos são afecções ou alterações da alma de caráter misto, não-puro, mescla de dor e prazer.

É, no âmbito das chamadas afecções mistas puramente espirituais que ocorre o debate acerca do riso e do risível, e Sócrates provaria isso através da análise do cômico. Em suma, para Platão, quem é objeto do riso não cumpre a determinação do Oráculo de Delfos: “conhece-te a ti mesmo”, uma vez que se torna risível “o fraco que se imagina mais sábio, mais belo, mais rico, ou mais virtuoso do que efetivamente é” (ALBERTI, 2011, p. 42). Ou seja, alguém obrigatoriamente fraco que não apresenta autoconhecimento ou autocrítica é alvo do riso. Já o ridente envolve o prazer do riso à inveja, que é caracterizada pela dor da alma. Sócrates utiliza um exemplo a situação de quando alguém ri dos males dos seus amigos, sendo esse ato considerado uma injustiça e potencialmente tangida pela

inveja.

Platão condena tanto o ser que ri como o que venha a ser o objeto do riso. Desta forma sendo o riso considerado um prazer falso, é posto como inferior diante dos prazeres exortados pela verdade, beleza, harmonia e pureza. Conclui-se, portanto, que a condição que a alma do espectador toma diante da comédia (o riso) não faz parte do rol dos prazeres considerados verdadeiros e, por consequência tão pouco da alçada do Filósofo, do Poeta.

Sabe-se que Platão propõe que as manifestações artísticas – sendo aqui inseridas a Poesia e dentro desta a Tragédia e a Comédia – não são de ordem filosófica porque estão a três graus de distanciamento da verdade, uma vez que segundo Alberti (2011, p. 44) “imita o que já é uma fabricação particular do objeto real, ou seja, o que já é uma imagem das Ideias”. O estado da alma em que a comédia coloca o público, para Platão, está distante da razão, não leva em conta a verdade e a sabedoria porque se relaciona com uma área inferior da alma humana. Ou seja, o riso não se aproxima da concepção filosófica do prazer puro como a única forma de se chegar à verdade e, por isso, era fruído por pessoas comuns e ignorantes.

Já Aristóteles (2000, p. 42), em *Poética* traz uma diferente contribuição. Para ele:

A comédia (...) é a imitação de gentes inferiores; mas não em relação a todo tipo de vício e sim quanto a parte em que o cômico é grotesco. O grotesco é um defeito, embora ingênuo e sem dor; isso o prova a máscara cômica, horrenda e desconforme, mas sem expressão de dor.

Em um breve confronto com a compreensão platônica sobre o riso, é possível perceber que a proposta aristotélica acentua a característica da ausência da dor na construção do mesmo. Em Platão a dor reflete a inveja, que por sua vez se mistura ao prazer verdadeiro e forma a estrutura do riso como um prazer falso, contaminado, distante da razão. Para Aristóteles há um defeito, uma desarmonia ou deformidade – o que caracteriza o grotesco – mas não há consequências dolorosas para as ações dos personagens. Vale ressaltar que, para entender a questão do cômico, do riso, do risível os dois filósofos tinham que partir das comédias, como destaca Süß (2011 *apud* ALBERTI, p. 41) pelo motivo de inexistirem outros materiais literários do gênero, como por exemplo algum romance cômico.

Em ambas possíveis teorias sobre o riso há o posicionamento do cômico como aquilo que não é considerado trágico e, sendo a Tragédia um gênero superior, compromissado com a representação de uma ação elevada, de seres humanos notáveis, resta à Comédia uma comparação negativa. Desta forma, esta última representaria histórias desconhecidas de homens comuns, tendo atitudes não nobres com efeitos isentos de dor, temor e piedade. Fato é que a Tragédia, é caracterizada por Aristóteles (2011, p. 44) por despertar piedade e temor, e por apresentar como resultado a catarse.

Esse termo é entendido como o efeito que a arte causa no espectador – os sentimentos produzidos ao assistir uma tragédia provocariam a purificação do público, uma espécie de purgação de tais emoções. É entendida pelo Filósofo como também sublimação das paixões.

Dentro do conceito da catarse aristotélica, há, segundo Souza (2011) a presença de uma natureza de formação do espectador. A descarga de emoções que ocorre por consequência da apreensão do trágico faz com que quem assiste tenha a oportunidade de se tornar um melhor cidadão, uma vez que este aprenderia a se portar socialmente – na vida real – caso esses sentimentos surgissem em diversas situações. Se a catarse é o resultado que a ação trágica provoca nas pessoas que a assistem, como seria denominado o resultado da ação cômica? Pode-se pensar num caráter formativo do riso? Talvez não para Aristóteles.

Segundo Fuhrmann (1973, *apud* ALBERTI, 2011) um texto pós-aristotélico pontua os efeitos da comédia como sendo o prazer e o riso, e estes considerados como paixões a serem purificadas no espectador. Tal texto, o *Tractatus Coislinianus* foi encontrado em um manuscrito do século X e publicado em 1839, numa coleção de Henri Charles du Cambout de Coislin. Mostra-se como uma cópia malfeita da visão de Aristóteles sobre a tragédia, porque pelo que se conhece do autor, este não conjecturaria colocar o prazer e o riso como emoções a serem purgadas pelos espectadores diante da comédia. De qualquer forma, o texto encoraja a percepção da comédia ou - do riso como resultado - como algo relevante para quem o apreende.

Uma importante diferença entre Platão e Aristóteles em relação ao cômico é, que para o primeiro a Poesia, as manifestações artísticas, não são do âmbito da Filosofia. Para Aristóteles sim. Esse é um fator que inicia a convergência do estudo do riso à atividade filosófica e é de extrema valia para a investigação da transversalização do cômico nas aulas-espetáculo. Ariano Suassuna é um professor de Estética e Filosofia da Arte, que utiliza o riso como caminho para obter êxito em suas aulas. Como já exposto inicialmente, pode-se ler que Ariano Suassuna é nesses eventos além de Filósofo da Arte e Professor, um Palhaço declarado que se apresenta em um circo por ele mesmo elaborado e dirigido. Diversos pontos que ligam seu nome ao âmbito da comicidade, da poesia e, obviamente à Filosofia. Tratamos aqui das aulas-espetáculo em seu sentido lato, como aula e como espetáculo e essa junção parece ser feita por Ariano através do viés filosófico.

Aristóteles (2011, p. 47) identifica a manifestação teatral cômica como o fator que pode desvendar a universalidade da poesia. “(...) se apreende que o poeta conta, em sua obra, não o que aconteceu e sim as coisas que poderiam vir a acontecer e, que sejam possíveis tanto da perspectiva da verossimilhança como da necessidade”.

Nota-se que o poeta é o que constrói a Poesia, e as artes aí estão inseridas. Segundo ele,

a poesia apresenta mais caráter filosófico porque aborda acontecimentos que poderiam ocorrer normalmente, ou seja, no âmbito do universal, entendido como conferir a alguém as atitudes e ideias que a natureza desse alguém requer.

Tratar do geral e da universalidade da poesia, utilizando a comédia como apoio, se corrobora através da escolha ao acaso dos nomes designados aos personagens nesse gênero. Alberti (2011) ressalta que, em *Poética*, uma característica da expressão cômica é o farto uso de metáforas e de nomes incomuns. A Tragédia, por sua vez, se debruça sobre fatos ocorridos e atitudes de seres humanos reais, nomes conhecidos. “Dar nome” no âmbito aristotélico denota a composição de personagens que sejam sujeitos de suas próprias ações, lógicas e psicológicas. Desta forma é relevante notar que a comédia nos apresenta a forma mais completa de uma história que foi elaborada a partir do que é considerado verossímil.

Santos (2019) pontua que no pensamento aristotélico existem poucas menções ao termo “riso” e suas formas adjetivada e verbal. O filósofo em questão não elaborou uma definição sobre o riso, bem como o tema não se evidencia no arcabouço do seu pensamento ético-moral. Peixoto (2014 *apud* SANTOS 2019, p. 102) reflete que mesmo sem a presença de um estudo sobre o riso, é popular a máxima de Aristóteles que considera o homem como o único animal que ri. Essa afirmação traz o riso para o campo do que é humano, ou seja, é algo exclusivo do ser humano que oportuniza o riso.

Na aula-espetáculo citada no início da seção, Ariano Suassuna utiliza grande parte do tempo de sua performance para explicar o cômico, ou seja, ele ministra uma aula sobre teorias do riso. Para cada teórico que o autor cita, traz contiguamente um caso, história ou piada popular como ilustração – o autor lança mão do riso e do cômico para explicá-los, em uma estratégia metalinguística.

Inicia sua exposição justamente sobre o riso em Aristóteles, que cita na *Poética*, Homero como sendo o criador do cômico, por ter inserido a linguagem cômica na tragédia: “Homero além de autor de poemas nobres do gênero sério (...) foi o primeiro a traçar o esboço da comédia, dramatizando não o vitupério, mas o cômico.” (ARISTÓTELES, 1996, p. 41).

Ariano então parafraseia a definição aristotélica dos termos “comédia” e “grotesco”, já citadas no presente trabalho, enunciando o cômico como sendo uma “desarmonia de pequenas proporções sem consequências dolorosas” (SUASSUNA, 2013, 47min55s) e utiliza como exemplo para explicar tal definição uma obra da literatura popular nordestina, do Romanceiro Popular do Nordeste.

O cordel *O Enterro do Cachorro*, de autoria de Leandro Gomes de Barros é um dos que integram a dramaturgia de *Auto da Compadecida* – a comédia mais famosa de Ariano Suassuna, composta por histórias da literatura popular transpostas do verso para o texto dramático. O artista

durante a apresentação, declama o cordel na íntegra, e ressalta que conhece a obra desde criança, o que traz à tona e reforça o traço autobiográfico da *performance*. Como já foi salientado no trabalho, em seção anterior, os cordéis fazem parte do universo de comicidade apresentado para o artista na infância, e este que ele declama e explica suas adaptações, faz parte do Ciclo Cômico Satírico e Picaresco.

Outro dia me perguntaram a que atribuía o poder de comunicação de *Auto da Compadecida* – eu posso dizer isso sem nenhuma vaidade, eu atribuo isso à força das histórias populares nas quais me baseei pra escrevê-lo. Então vou dizer esse folheto que conheço desde menino: Eu visse contar um caso / Que fiquei admirado / Um sertanejo me disse / Que no século passado / Viu-se enterrar um cachorro / Com honras de Potentado / Um inglês tinha um cachorro – (*Ariano explica*) no folheto era um inglês, mas eu não quero em peça minha, inglês nem pra eu falar mal, então botei um padeiro brasileiro mesmo. (SUASSUNA, 2013 49min23s).

Ariano continua recitando o folheto até o final. O original recolhido da oralidade por Leandro Gomes de Barros conta a história de um inglês que gostaria que o vigário realizasse o enterro do seu cachorro. Após a negativa do religioso, o estrangeiro disse que o animal havia deixado um testamento e que nesse constava um valor de seis contos de réis em ouro destinado ao vigário. O interesse financeiro claramente se sobrepôs às regras religiosas e o enterro foi feito, inclusive com missa de corpo presente. O Bispo soube do ocorrido e mandou chamar o vigário, que para se safar de alguma penalidade, disse que o animal havia deixado três contos de réis em ouro para o Bispo, que logo desfez a impressão errada na atitude o vigário.

Outra história que Suassuna, que talvez possa ser inserida no universo dos causos, conta para exemplificar a percepção do cômico sob a ótica aristotélica é a história dos dois cegos que foram passear num bote – um cego dos dois olhos e muito forte e outro tinha a visão de um olho, porém era magro, “quase paralítico, mole”:

Aí um dia um chamou o outro e disse:

- Vamos passear de bote?

- Você tá doído, rapaz, nós dois desse jeito? – o outro disse:

- Você que é forte rema e eu que tenho um olho eu vou ali, no leme. (*Ariano imita o caolho*)

Então foram. No domingo entraram no bote e fizeram como combinado – o caolho lá (*Ariano imita o caolho*). Os dois, já em alto mar, o cego dos dois olhos puxou os remos com força, o remo escapuliu e furou o olho bom – aí ele disse: - Pronto!

E o outro tinha pensado que tinha chegado e desembarcou. (SUASSUNA, 2013, 53min42s)

As duas histórias são extraídas da cultura oral do povo brasileiro. Desta forma, na história de Leandro Gomes de Barros há “uma desarmonia de pequenas proporções” – o pedido para que o

vigário fizesse o enterro do cachorro (o que não era comum, tampouco autorizado pela Igreja Católica) e o fato de o vigário ter cedido ao suborno do dono do animal, que foi disfarçado de uma quantia deixada pelo animal em um testamento. A parte da paráfrase de Suassuna sobre Aristóteles “e sem consequências dolorosas” se encaixa perfeitamente no fato de o resultado das ações dos personagens (mesmo que fossem ruins, de má índole) não colocar ninguém em risco, denotando algo inofensivo. Mesmo o vigário tendo replicado a corrupção e a mentira do testamento para o Bispo, e este ter aceitado a quantia em dinheiro, não causou eco negativo e não comprometeu senão quem estava envolvido – dono do cachorro, Vigário e Bispo. Esse mecanismo faz o riso surgir.

Ariano Suassuna (2013) explica que por ter dito aos participantes da aula-espetáculo que contaria uma história inventada pelo povo brasileiro, os dois personagens cegos de antemão já deveriam ser tomados como abstratos, de certa forma imunes ao sofrimento, eles não sofrem simplesmente porque não existem.

E depois mesmo assim é um momento perigoso de compaixão (porque aí o riso desapareceu), é o momento em que fura o olho, então, de propósito eu fiz o gesto de palhaço (*Ariano Suassuna faz a expressão corporal de quem pega o remo*) e pronto, aí vocês riram, claro, porque eu anestesiiei a sensibilidade de vocês pra vocês não se aperceberem das possíveis consequências dolorosas da ação. (SUASSUNA, 2013, 55min20s).

As consequências dolorosas são atenuadas pelo riso que as pequenas desarmonias provocam. No caso acima, Ariano diz ter anestesiado a plateia com seu “gesto de palhaço” - que consiste no movimento físico ligeiramente exagerado do remar. Essa lei da fabricação do cômico pode ser desdobrada e encontrada inserida em outras teorias subsequentes e, dentro do discurso proferido por Ariano na aula-espetáculo de 2013 pode ser constatada em alguns excertos como, por exemplo, neste caso autobiográfico. Ele é contado antes mesmo de serem expostas as teorias do riso anteriormente citadas.

Pois bem, e telefonema pra mim tem que ser no estilo tradicional. Tem que dizer tudo, tem que dizer: alô, quem fala? Se não disser isso eu me atrapalho todo. Pois bem, um dia eu estava no escritório do Dr. Murilo Guimarães, deste advogado, eu estava sozinho e estava perto do telefone e aí tocou o telefone. Eu atendi. Em vez do homem dizer: alô quem fala? o homem disse logo: quem fala? Eu disse: Ariano Suassuna. Ele disse: desculpe não é pra aí não. Aí eu disse: meu Deus, ele queria falar com Dr. Murilo! E eu fiquei com aquela agonia na cabeça. Aí tocou o telefone de novo. Eu atendi. Ele disse: quem fala? Eu disse: Murilo Guimarães. Ele disse: como vai você Murilo? Eu disse: eu não sou Dr. Murilo não! E ele disse: por que é que disse que é? Eu disse: é porque quando eu digo o meu nome o senhor desliga. Aí houve uma pequena pausa lá (*palmas da plateia*) aí houve uma pequena pausa porque o próprio homem já estava ficando confuso. Aí ele disse: vai chamar Murilo. Eu disse: Dr. Murilo não está não. Ele disse: e ele demora? Eu disse: eu acho que demora, ele foi pra Europa. (*Risos da plateia*) Ele disse: e por que o senhor não disse logo? Eu disse: porque o senhor não perguntou. Ele disse: e tem algum auxiliar dele aí? Eu disse: tem sim. Ele disse: quem é? Eu disse: Ariano Suassuna. Ele disse: o senhor? O senhor não sabe nem atender um telefone. O senhor deixe esse negócio, o senhor não dá pra isso não. (SUASSUNA, 2013, 13min13s)

O relato de Suassuna, essa experiência pessoal trazida à baila em um discurso chistoso, representa uma sucessão de pequenas desarmonias, desajustes, incompatibilidades, que não causaram necessariamente um resultado penoso para o artista. O simples ato de atender ao telefone se torna algo repleto de obstáculos, que por sua vez provoca o riso, justamente pelo fato de haver a ausência da dor. A performance de Ariano nas aulas-espetáculo apresenta um compilado de piadas e causos contados que não geraram consequências dolorosas e justamente são engraçados por esse fato

Considerando o cômico como objeto de apreensão da Filosofia, Aristóteles abre caminho para diversos outros teóricos, que de fato, abordarão o tema fora do âmbito da comédia, mas por um caminho que também tange à atividade de Ariano Suassuna em suas aulas-espetáculo: a retórica, a oratória. Destacarei as teorias do riso de Cícero e Quintiliano, consideradas as primeiras produções literárias sobre o riso e o risível do ocidente. Os autores pensaram o tema a partir do ensinamento da retórica, que é a arte da argumentação, a arte da eloquência.

Antes de observar as contribuições dos dois escritores supracitados, é relevante observar que na obra *Retórica*, Aristóteles reconhece como recurso cômico uma troca de letras em um vocábulo bem como a troca de palavras em uma sentença. Segundo Santos (2019, p. 103) o filósofo na obra em questão aborda a utilização do risível em um discurso com o objetivo de “tornar o júri benevolente, abatendo e enfraquecendo o adversário, além de mostrar que o orador é um homem culto e urbano, capaz de driblar a tristeza ou de dissipar acusações desagradáveis”. É possível concluir que o que é debatido na *Retórica* se encontra no âmbito das paixões e o objetivo é tirar proveito de seu uso.

Como observa Alberti (2011), os dois autores – Cícero e Quintiliano - reservam um capítulo das suas obras sobre retórica ao que chamam de *ridiculum*; e afirmam ainda não ser possível definir o riso e seu objeto. Fato é que os dois julgam o riso como algo que deveria ser apreendido pela retórica e Miotti (2010 *apud* Santos 2020, p. 102) propõe que o riso tenha se transformado em objeto de pesquisa desta alçada ao mesmo tempo que a função de orador tomava destaque.

Em sua obra *De Oratore*, produzida em 55 a.C., Cícero demonstra a forma como o humor era compreendido naquele tempo, lançando mão de saberes já expostos e incluindo propostas ainda não conhecidas. A partir do estudo de Santos (2019) compreende-se que a obra é formada de duas partes, sendo que na primeira é levantada a questão de se ser possível ou não a concepção de uma arte do riso; já a segunda parte aborda alguns gêneros do risível, ou recursos cômicos a serem aprendidos para serem aplicados no discurso do orador.

Para Cícero, o riso é uma competência inata e natural do homem, segundo ele deve ser objeto de ensino, ou seja, mostra-se de difícil abordagem. Sobre essa questão, Aristóteles também considerava ser necessária boa educação e algum refino para se ter a percepção do risível.

Conforme ressalta Santos (2019, p. 116): “na retórica, o riso faz parte da emotividade, *ethos* e *pathos* conjugados, e pode utilizar-se com diversos fins, como contribuir para uma boa imagem do orador, melhorar o discurso, defender-se de ataques, saber atacar o opositor e persuadir”. Ocorre que esse discurso ao qual o riso ciceroniano se atém serve a propósitos sérios, há um limite para essa manifestação de comicidade por parte do orador. Observam Leeman, Pinkster e Rabbie (1989 *apud* Alberti 2011, p. 58):

As medidas que visam limitar o emprego do risível no discurso ajustam-se ao que é legítimo para a retórica em geral: tudo é permitido quando ajuda o orador a ganhar sua causa. O uso do risível estaria então sempre subordinado a propósitos sérios: seu objetivo não é divertir, e sim ser útil ao cliente.

Percebe-se que o discurso do orador então tenha que se adequar às diversas demandas e ocasiões, porém não tem como função possibilitar o riso como prazer, mas o riso como recurso para expor ou sobrepor ideias, convencer, manipular, lograr êxito em uma causa ou discussão. Cícero ainda pontua que “o bom orador tem sempre uma razão para empregar o risível, enquanto os bufões e mimos fazem troça o dia todo e sem razão” (ALBERTI, 2011, p. 59). Não se pode utilizar o recurso cômico de qualquer forma, a qualquer momento e oportunidade, somente com uma justificativa retórica. Deste modo é inevitável notar que Cícero considera que a fonte dos pensamentos sérios comunga da mesma origem da fonte do riso. O autor adverte que a distinção se dá porque o que é sério se conecta à honestidade, retidão, manutenção e valores sociais, enquanto o risível dá conta do considerado menor, baixo, torpe.

Sobre saber a razão e o momento de se utilizar o riso nesse espectro, é possível empreender uma breve análise sobre os três eventos escolhidos para estudo. A aula-espetáculo de 2012, que aconteceu em um auditório do Tribunal Superior do Trabalho (TST), em Brasília-DF, tem de forma evidente um tom mais professoral que espetacular. Ariano é apresentado por João Oreste Dalazen, Magistrado brasileiro, à época Presidente da referida instituição. A pequena plateia, 211 pessoas segundo o site oficial¹⁵, como é possível observar nas imagens abaixo, é composta, aparentemente, por pessoas do meio jurídico e vestidas para o trabalho em um ambiente formal. A formação desse público é notoriamente diferente das outras duas aulas-espetáculo, que ocorrem em ambientes construídos para a atividade teatral e apresentam um caráter mais informal.

As lotações também são díspares: a sala Villa-Lobos do Teatro Nacional de Brasília – palco

¹⁵ <https://www.tst.jus.br/-/tst-inaugura-auditorio-que-homenageia-mozart-victor-russomano-com-palestra-de-ariano-suassuna>

da aula-espetáculo de 2013 aqui abordada – é de 1407 pessoas¹⁶; já o Teatro do SESC Vila Mariana – da aula espetáculo de 2011 – é de 620 pessoas¹⁷. O auditório Mozart Victor Russomano – da aula-espetáculo de 2012 – é situado dentro do quinto andar do edifício-sede do Tribunal e os outros locais supracitados, são equipamentos culturais de acesso público irrestrito. Mesmo se utilizando de piadas para atingir seus objetivos com o Circo da Onça Malhada, manifestado em sua aula-espetáculo reduzidíssima, sua apresentação se mostra mais comedida e breve, cerca de 30 minutos a menos do que as outras. Ariano também se mostra mais tímido em relação a sua declaração como palhaço e parece diminuir a importância disso diante do ambiente oficial.

Eu acho muita graça, eu gosto muito do autor que me faz rir, eu acho o riso uma coisa boa, não é? daí a minha admiração que eu tenho por palhaço, eu tenho uma admiração pelos palhaços enorme porque enquanto os outros artistas vivem de cara amarrada, ele aumenta a alegria do mundo, não é? Aumenta a risada, eu sou um palhaço frustrado, eu confesso a vocês, eu sou um palhaço frustrado, eu até com material eu ando assim pra fazer essas molecagens, eu gosto de fazer. (SUASSUNA, 2012, 19min17s)

O fato de Ariano ser um palhaço frustrado já é sabido, porém, na aula-espetáculo de 2013 anteriormente citada presente trabalho, ele se declara palhaço e dono do circo e diz não abrir mão desses dois cargos. Faz questão também de assumir a alteridade, através da demonstração de que utiliza determinada roupa para se vestir de Ariano Suassuna, na aula-espetáculo de 2011.

É interessante observar que ele considera nesse momento (no evento ocorrido em 2011), sua atuação, como uma “molecagem”, algo que parece ser próximo de uma característica não-oficial da apresentação, uma brincadeira. A inauguração de uma sala ou auditório em um órgão federal possivelmente apresenta protocolos diferentes de uma apresentação de livre demanda de público em um ambiente teatral. A qualidade do público da aula-espetáculo no TST é explicitada nos cumprimentos iniciais da preleção do artista: “senhor presidente, senhores ministros, senhores magistrados, funcionários, minhas senhoras, meus senhores” (SUASSUNA, 2012, 1min09s). Ariano então utiliza da sua perspicácia e molda o seu discurso eminentemente cômico e sua postura a partir da percepção do local e motivação para o evento.

¹⁶ <http://www.cultura.df.gov.br/teatro-nacional-claudio-santoro/>

¹⁷ https://www.sescsp.org.br/unidades/13_VILA+MARIANA/#/content=facilidades/facilityId=257



Figuras 1 e 2: plateia da aula-espetáculo no Auditório Mozart Victor Russomano, 2012.



Figuras 3 e 4: plateia da aula-espetáculo no Teatro SESC Vila Mariana, 2013.



Figuras 5 e 6: plateia da aula-espetáculo no Teatro Nacional de Brasília, 2011.

Ariano Suassuna em suas aulas-espetáculo utiliza mais que todos os outros recursos corporais, a voz para se comunicar e provocar o riso. Trata-se da potência do proferimento, da constante manifestação de sua própria opinião e visão de mundo. Como já citado no presente trabalho o corpus da pesquisa é composto por aulas-espetáculo em que Ariano atua sozinho entre 2011 e 2013. Apresentando pouca mobilidade, já pela idade avançada, o artista levanta-se poucas vezes para imitar algum personagem por ele narrado; o que é falado e como é falado por ele é de extrema importância para a análise da comicidade nesses eventos, talvez uma das poucas fontes primárias de pesquisa. De alguma forma a atuação de Ariano se aproxima da atividade do orador, com propósitos sérios se

considerarmos a aula-espetáculo uma aula de Estética – que tem por finalidade a transmissão e assimilação de determinados conceitos.

Esses propostos sérios de uma aula que podem ser resumidos em o aluno absorver a disciplina aplicada por outrem, são alcançados na maioria das vezes, pela característica cômica na preleção de Ariano Suassuna, porém sem quaisquer limites estabelecidos. Choca-se com a visão de Cícero o fato de, se considerarmos a aula-espetáculo um solo autoficcional cômico ou simplesmente uma peça teatral cômica, o palhaço apresentado e autodeclarado de Ariano, figura que tem uma familiaridade com um bufão, conseguiria chegar à meta dos propostos sérios utilizando o baixo, o torpe, o cômico como norte.

Quintiliano por sua vez, segundo Santos (2019) ainda no âmbito retórico, dedica muito menos espaço à discussão sobre o riso em sua obra, comparando-se às manifestações de Cícero. Acrescenta que o riso pode fazer com que o homem perca sua dignidade, bem como sua autoridade, uma vez que estimula a desordem, mostra-se suspeito e destruturador e, por consequência, ameaça o poder. Ele recomenda o uso do riso com cautela por ser considerado um poderoso dispositivo de controle das pessoas e pontua que o riso distancia o espírito dos fatos e preenche o hiato provocado pelos fatos que causam aborrecimento e cansaço.

Sobre a recomendação de uso moderado do recurso cômico nos discursos, Quintiliano (2015 *apud* Santos 2019 p. 111) expõe no parágrafo 19 da sua obra *Instituição Oratória*:

Portanto, será salgado aquilo que não for insulso, como um simples tempero do discurso, que é percebido pelo significado subjacente como que pelo paladar: reanima e afasta o discurso do tédio. Ora, o sal, como o espalhado nos alimentos em quantidade um pouco maior, desde que não seja com exagero, acrescenta-lhes algo de um prazer característico, assim também os que aplicam algum sal ao discurso fazem com que tenhamos sede de ouvir.

O escritor deixa claro na metáfora utilizada para se referir à medida do emprego do riso, que ao orador ou a quem faz o discurso, não cabe ser insulso (ou insosso) ou o equivalente ao literal “sem sal” e ao popular “sem graça”. Quando ele trata da quantidade a mais de sal empregada em algo, lê-se a quantidade de vezes que o orador lança mão do recurso cômico – e ambas não podem exceder algum limite, não se dão ao exagero. Limite esse que impõe também a função do riso no discurso distante de algo oriundo ou que resulte em ofensividade e obscenidade. Ruiz (2015, p.26) observa que provocar o riso do interlocutor exageradamente ou fora dos limites estabelecidos faz com que a urbanidade e civilidade do orador sejam diminuídas, abalando a sua credibilidade entre os demais.

Conclui Santos (2019, p. 107) que o orador não tem a intenção de se mostrar divertido ou querer divertir alguém, ele pretende através do riso o convencimento da pessoa a quem seu discurso se destina. Os chistes, piadas, causos cômicos são o sal dentro do discurso elaborado para uma aula

de Estética e Filosofia da Arte, uma distração para que o mais complexo seja apreendido.

Destaco a colocação de Quintiliano ao reconhecer que o sal a mais aplicado ao discurso ou o riso aplicado ao discurso faz com que “tenhamos sede de ouvir”. Assume-se que o cômico tem o papel de chamar a atenção, tornar o discurso mais interessante ao ouvinte, com o único objetivo de persuadi-lo – o que se assemelha às características do riso ciceroniano. A obra de Quintiliano amplifica o postulado de Cícero de que a origem dos pensamentos ditos sérios é a mesma dos cômicos. Ele diferencia a utilização do sério e do cômico, na utilização das mesmas palavras, a partir da inserção do elemento chamado “embuste”, entendido também como mentira, engodo e trapaça. De forma geral o fingimento torna-se fundamental para a manutenção do risível. Para Quintiliano (2015 *apud* Alberti 2011, p. 66):

Todo o sal de uma palavra está na apresentação das coisas de uma maneira contrária à lógica e à verdade: conseguimos isso unicamente seja fingindo sobre nossas próprias opiniões ou as dos outros, seja enunciando uma impossibilidade.

Para entender a postura de Cícero e Quintiliano perante o riso e ao risível se faz importante ter a noção de como esses temas eram abordados na época em que viviam, a antiguidade romana. Segundo Minois (2003, p. 109) o percurso tomado pelo riso no mundo romano é de degradação progressiva: “nos círculos dirigentes e na elite intelectual, prevalece uma concepção agora negativa: o poder desconfia do riso; ele vigia as expressões subversivas em festas e comédias; nas classes superiores”. Consegue-se compreender também a limitação da utilização do riso no discurso por fatores políticos impeditivos. Mais que isso, se quem detém o poder tem desconfiança sobre o riso porque este ameaça sua soberania, quem possui ou utiliza o atributo do riso é dotado também de algum poder. Poder este exposto por Ariano na aula-espetáculo de 2013, como já abordado no presente trabalho, quando ele se declara como palhaço e dono do Circo da Onça Malhada. Ele faz rir e, com isso ou ao mesmo tempo delinea a *performance*.

É possível destacar sobre o riso em Roma à época de Cícero e Quintiliano, que a utilização do recurso traz consigo uma carga de poder. Essa atribuição ao riso pode ser observada também nas aulas de Ariano sozinho toma para si a atenção da plateia com causos e piadas subsequentes. Ele se apodera de todo o processo de produção e execução dos eventos. O riso, nas aulas-espetáculo de Ariano Suassuna não servem, portanto, apenas para propostos sérios – pode-se dizer que ele informa e diverte os clientes, a plateia.

Alberti (2011, p. 64) mostra que Quintiliano acreditava que o riso era provocado ou pelo que fazemos ou pelo que dizemos e que é possível encontrar o riso “em nós, em outrem ou nos elementos neutros”. O autor realiza uma divisão na sua classificação do riso que põe de um lado tudo o que se

refere ao objeto risível (ou onde se encontra o riso) e do outro lado as formas como esse risível pode ser evidenciado – através das coisas ou das palavras. Essa é uma diferença da abordagem de Cícero, bem como o acréscimo do fingimento ou simulação como necessários à obtenção do riso.

Em duas das três aulas-espetáculo eleitas para a análise na pesquisa, Ariano Suassuna realiza uma piada sobre sua formação em Direito, na UFPE, concluída em 1950 e tanto Cícero e Quintiliano além de diversas outras atribuições, eram advogados. Os assuntos relativos à retórica são fundamentais para a formação desses profissionais, que utilizam cotidianamente a argumentação como instrumento de trabalho.

Agora, eu achei graça quando ele disse que eu fui advogado, realmente eu fui, mas que me perdoe, eu sei nem se eu devia dizer isso que eu vou dizer aqui, porque eu estou no templo do Direito, né, num Tribunal, mas eu estudei Direito por falta de opção. (*risos da plateia*) Não estou faltando com respeito aos que estudam Direito por vocação, não, mas eu não tinha vocação nenhuma, no meu tempo só havia 3 opções: Medicina, Engenharia e Direito. Quem era bom em conta de somar ia fazer Engenharia, não é o meu caso, eu sou ruim eu faço uma conta de somar 6 vezes, obtenho 6 resultados diferentes, todos 6 errados (*risos da plateia*) quem gostava de abrir barriga de lagartixa de manhã ia ser médico, eu não gosto também não. E quem não dava pra nada ia estudar Direito, era o meu caso. (*risos da plateia*). (SUASSUNA, 2012, 3min26s)

Mesmo Ariano declarando não ter vocação para o exercício advocatício, o estudo da oratória, da retórica pode ter lhe auxiliado no ofício de professor e porque não de palhaço ou, em alguma medida, ator cômico? É evidente nas aulas-espetáculo a marca do risível, como já exposto, e sua utilização como mecanismo para que: como professor Ariano tenha a atenção da plateia para a apreensão de assuntos sempre tratados como sérios relacionados à Estética e Filosofia da Arte; e, como palhaço ou ator cômico possa exercer a sua função de contar algo, de transmitir além da apreensão dos conceitos (o que seria característico na meta de um professor) o prazer de rir, a fruição do divertimento. Além disso, a manutenção de uma piada sobre ser advogado é uma forma de caçoar, fazer brincadeira com um ofício que de certa forma se utiliza da prerrogativa da seriedade, a partir das leis.

O espaço até aqui reservado para uma ligeira revisão sobre as mais antigas teorias sobre o riso (ou anteriormente o estado em que a comédia colocava o público), colaborará para que sejam compreendidas as origens das teorias modernas do riso. Assim como Aristóteles utiliza preceitos platônicos, os refuta de alguma forma e acrescenta uma nova visão, ocorre em Cícero, que é complementado por Quintiliano sem esquecer que estes utilizaram proposições aristotélicas e pós-aristotélicas na construção de suas percepções sobre o fenômeno do riso.

O mesmo acontecerá com as teorias do riso formuladas em seguida. Quintiliano sugere que o riso se localiza afastado do pensamento sério ou do que pode ser considerado parte dos princípios

racionais, como mostra a última citação longa “contrário à lógica e à verdade”. Esse entendimento sobre o riso liga o orador às teorias modernas sobre o tema, uma vez que ser “contrário à lógica e à verdade parecem não resultar em consequências negativas (ALBERTI, 2011, p. 67).

Realizaremos um salto cronológico de meados do primeiro século da era cristã até o século XVII para observar brevemente a teoria do riso de Thomas Hobbes, passando pelo século XVIII e a apreensão dos pressupostos gerais de Stendhal e Kant; continuando no século XIX com a teoria de Schopenhauer e terminando na primeira metade do século XX com Freud e Bergson.

Encontra-se na teoria do riso de Hobbes um traço do riso romano, uma vez que o riso denota o reconhecimento de algum poder sobre outrem. Ariano Suassuna em sua obra *Iniciação à Estética*, destaca que dentro de uma obra de Stendhal – *Racine e Shakespeare* – se encontra a definição do riso para Hobbes. Segundo Stendhal (2008 *apud* Suassuna, 2007, p. 146), para Hobbes o riso “é uma convulsão física (...) produzida pela visão imprevista de nossa superioridade sobre outra pessoa qualquer”, ou seja, o homem ri das fraquezas do outro homem, uma vez que desta forma nós garantiríamos uma opinião positiva sobre nós mesmos.

Como pontua Suassuna (2007, p. 146), além do sentimento de superioridade, a enunciação de Hobbes nos encaminha para a experimentação do imprevisto, de um elemento surpresa, que é indispensável para a produção do Rível Artístico, como por exemplo o inesperado é o que confere a uma piada ser digna de riso, a antecipação do seu final neutraliza o efeito cômico.

Por sua vez, Stendhal concordava com os postulados de Hobbes, porém criou um enunciado parecido e melhorado. Para ele o ser humano ri quando uma característica sua, inferior em comparação com determinada pessoa, se torna repentinamente uma superioridade. Acrescenta, porém, que se o motivo do riso resultar em uma dor, ele desaparece subitamente. Suassuna (2007, p. 147) observa que, se realmente a formulação de Stendhal fosse seguida à risca, a dor – que representa uma característica de inferioridade – faria com que o riso acontecesse em profusão, porém não é isso que acontece.

Na já mencionada aula-espetáculo de junho de 2013 Suassuna insere os pensamentos do filósofo alemão Kant acerca da teoria do riso. Alberti (2011) destaca que o riso para ele, segundo o parágrafo número 54 da obra *Crítica da Faculdade de Julgar* é “uma afecção proveniente da transformação súbita de uma expectativa tensionada em nada”. Essa teoria evoca o elemento surpresa como motivador do riso; parafraseando Kant, Suassuna (2013) coloca que “esse elemento surpresa é a súbita redução de uma tensa expectativa a nada” – se ri quando uma expectativa é criada e de repente é reduzida a nada, desaparece, não se finda como esperado. Para dar um exemplo prático, Ariano conta:

Recentemente eu tive no Pastoril do Recife¹⁸ e o velho do Pastoril tirou uma brincadeira lá, que, é isso mesmo, ele foi apresentar as pastoras dele. Botou cinco moças assim (*faz com as mãos mostrando que as pastoras ficariam à sua frente*), disse:

- Essas são minhas pastoras e eu vou dizer o nome delas: Pata, Peta, Pita, Pota e Creuza (*risos*)

A gente cria a expectativa. (SUASSUNA, 2013, 1h05min21s)

É fato que o risível tenha que ser algo que possa nos enganar por um momento, porque para Kant quando a aparência se desfaz em nada, o espírito volta seus olhares para trás, tentando mais uma vez – por ter sido posto em uma relação de alternância entre tensão e distensão, entre o esperado e a frustração, como uma sequência partida que modificou sua regra de repetição. É óbvio que, na piada acima descrita, o espectador espera que o nome da quinta pastora seja “Putá” – trazendo o riso por essa palavra representa outro termo para prostituta. Fato é que essa premissa não se confirma, a sequência é quebrada, a aparente regra não é seguida e o nome revelado é “Creuza”.

Relacionando o riso aos pensamentos de Schopenhauer, em entrevista à Revista do Instituto Humanitas Unisinos, edição 367, de 21 de julho de 2011, Verena Alberti – autora que colabora com sua produção literária para compreendermos o papel do riso na história do pensamento, expõe:

Verifica-se a partir do século XIX, quando o riso deixa de ser apenas objeto do pensamento – algo sobre o que os filósofos em geral pensavam, tentando definir de que e por que rimos – para se transformar em conceito filosófico – algo que nos ajudaria a entender o próprio pensamento e as formas de apreender o mundo. Essa ruptura começa em meados do século XIX, com pensadores como Schopenhauer, por exemplo, para quem rimos porque nos damos conta da incongruência entre razão e realidade.

Na aula-espetáculo de 2013, Ariano expõe sua admiração pelo Mágico, dentro do universo do circo:

Eu vi uma vez um mágico (...) ele chegou e disse, olhe esse negócio de mágico não tem nada não, isso é habilidade. Aí se por exemplo, eu vou fazer aqui uma mágica, aí pegou um rolinho de papel assim, ele enrolou, era uma faixinha de, assim de uns 3 dedos de... ele enrolou, pegou uma tesoura, cortou, aí ele primeiro desenrolou assim, enrolou, cortou, aí depois eu abro esse rolinho e estava inteiro de novo. (...) Sai do mundo cotidiano, no mundo do mágico, no mundo do circo é possível uma coisa dessas, cortar uma coisa e ela se emenda sozinha. (SUASSUNA, 2013, 23min)

O mágico pode representar esse ser que nos engana por algum momento, um exemplo de

¹⁸ Representa a visita dos pastores ao estábulo de Belém, ofertas, louvores, pedidos de bênção, com cantos, louvações, loas, entoadas diante do presépio na noite de Natal, aguardando-se a missa da meia-noite. Os grupos cantam vestidos de pastores, com a presença do *velho*, do *vilão*, do *saloi*, do *soldado*, do *marujo* etc. Os Pastoris foram evoluindo para os autos, com enredo próprio, divididos em episódios, que tomavam a denominação de “jornadas” e ainda a mantêm no Nordeste do Brasil. (CASCUDO, 2000, p. 491).

contraste entre a razão e a realidade, uma vez que esse mágico citado por Suassuna desvendou o truque para toda a plateia. Pareceu ser uma mágica, mas era algo compreensível a partir da razão.

Em suma, para ele, o riso eclodiria ao presenciarmos o fracasso da razão diante da realidade exposta, levando quem ri à expansão dos limites do pensamento. O riso, então, nos faria entender as múltiplas possibilidades do real e suas incoerências, sua possibilidade de desencontro com a razão e o alcance portanto, do que nunca havia sido pensado.

Schopenhauer abre caminho para pensamentos como o de Ritter (1940 *apud* Alberti 2011, p. 12), ao postular que o riso se liga às tentativas do homem de explicar o mundo, uma vez que faz o ser humano se reconhecer, perceber e assimilar o que a compreensão do que é sério não alcança ou do que está na ordem do não-pensado. Percebe-se que o riso teria a função de colaborar na construção da leitura de mundo, do autoconhecimento, da realidade. Também Georges Bataille (1920, *apud* Alberti 2011, p. 13) destaca o riso em sua filosofia, como um enigma ou a questão-chave, algo com a capacidade de resolver tudo. Afirma que “Eu não imaginava que rir me dispensasse de pensar, mas que rir (...) me levaria mais longe do que o pensamento”. Desta forma, o ir além do que se pode conhecer, leva o ser que ri a um local do não-saber. O riso traz a possibilidade de pensar ou refletir o que não é passível de ser alvo do pensamento.

Por sua vez, de forma geral Freud (1973) baseia o seu entender sobre o riso a partir do jogo de palavras, quando a palavra e sua desconexão com o que ela representa engendra o mecanismo cômico. O autor denomina tal mecanismo que faz com que o riso surja de “chiste”. Conforme Mendes (2008, p. 106):

De modo preliminar, pode-se definir 'chiste' como dito ou frase espirituosa, que corresponde a *Witz* em alemão, a *joke* em inglês e *mot d'esprit* em francês, conforme a orientação seguida pelos tradutores do trabalho de Freud nessas línguas.

Segundo Freud (1958), a literatura existente à época de publicação do livro, em 1905, trazia a impressão de que era impossível tratar do chiste fora do âmbito da comicidade. Ele cita em sua obra *O Chiste e sua relação com o inconsciente* filósofos alemães como: Theodor Lipps, que formula sobre o chiste como sendo “tudo aquilo que hábil e conscientemente faz surgir a comicidade, seja da ideia ou da situação” Lipps (1898 *apud* FREUD 1958, p. 7); o autor ainda contribui aperfeiçoando a proposição do psiquiatra alemão Emil Kraepelin, que trazia o chiste como sendo algo obtido através da contrastação verbal. Lipps acrescenta que o fator de contraste continuará prevalecendo, porém o que provocaria o chiste não seria a presença dele no discurso oral, mas sim o contraste dos significados das palavras. É interessante observar que ele tenta caracterizar o chiste, ou seja, definir sua forma, de que é composto:

O chiste diz o que tem de dizer, nem sempre em poucas palavras, mas sim em menos que as necessárias, isto é, em palavras que, segundo uma estrita lógica ou a corrente maneira de pensar e expressar, não são suficientes. Por último, pode também dizer tudo o que se propõe silenciando-o totalmente. Lipps (1898 *apud* FREUD 1973, p. 12)

Freud Também cita a contribuição de Kuno Fischer, que correlaciona chiste e comicidade através da caricatura, diz ele: “o feio, em qualquer de suas manifestações é objeto de comicidade” Fischer (1889, *apud* FREUD 1958, p. 8) ou ainda algo no sentido de que o chiste, para ser efetivo, tem a obrigação de trazer à tona algo que estaria, em tese, escondido. Ainda há Heyman (1896 *apud* FREUD 1958, p. 11) que utiliza também o contraste como motivador para o chiste, colocando que o mesmo é obtido a partir de um fluxo de discordância e elucidação – dos significados das palavras do discurso considerado chistoso.

À contramão dos seus conterrâneos, Freud se debruça sobre o tema não para objetivamente buscar sua ligação direta com o cômico, mas para buscar sua essência, a partir da sua relação com o inconsciente. No trajeto de sua produção literária acaba por desvendar alguns mecanismos de produção do riso, que parecem beber dos autores anteriormente citados.

Para ilustrar a Teoria de Freud, Ariano Suassuna, na aula-espetáculo de 2013, lança mão de mais uma história pinçada da cultura popular nordestina, que mostra um profeta que ganhava dinheiro adivinhando o futuro da vida dos outros até que um dia foi denunciado por charlatanismo:

- Você quer ver eu provar que é verdade? Você quer que eu te diga onde está o seu pai nesse momento?
- Se você disser eu acredito.
- O profeta se concentrou assim (*Suassuna faz gesto e expressão facial*).
- Seu pai está num bar em Campina Grande, tomando cerveja.
- Rapaz, você quebrou a cara, eu aceitei de propósito, meu pai morreu há doze anos.
- O profeta:
- Quem morreu foi o marido da sua mãe, seu pai está lá. (*Risos*). (SUASSUNA, 2013, 1h08min01s)

O obsceno citado na paráfrase que Ariano fez de um enunciado de Freud, pode ser entendido na história como a suspeita de que a mãe do denunciante (que duvida dos poderes do profeta) tenha traído o marido, sendo seu filho de outro homem. Essa ideia parte de uma ótica sexual e é colocada por detrás de uma história, de uma metáfora com uma ocasião ou evento, de algo que apresente duplo sentido. O profeta não diz diretamente que a mãe do denunciante traiu o seu pai ou que ele não é filho que quem ele pensa que realmente é, mas utiliza das “palavras de aparência inocente” para conotar o que possibilitará a desconfiância do contrário e, o surgimento do riso. Juntamente da paráfrase que Ariano utiliza para demonstrar a teoria do riso de Freud: “o cômico é a revelação do obsceno e do

sexual por baixo de palavras de aparência inocente” (SUASSUNA, 2013, 1h10min) há outras divisões apresentadas por Freud de como os chistes poderiam ser elaborados e que se relacionam com a forma suassuniana de obter o riso dentro das aulas-espetáculo.

Segundo Mendes (2008), para ele existem os chistes verbais, que se dão por condensação, como por exemplo nas pequenas modificações, formação de duplo sentido e de substituto; e os chistes conceituais, que surgem na dinâmica do deslocamento. Como exemplo desse segundo tipo de chiste tem-se: o raciocínio falho, as respostas prontas e as analogias. Outro ponto interessante é que Freud diferencia o chiste de cômico, sendo para ele o primeiro alusivo à uma capacidade mental, que ele chama de “espírito”. Desta forma, as pessoas dotadas deste espírito, ou pessoas espirituosas são as capazes de produzir chistes. Freud (1958, p. 192) coloca que eles ocorrem em um “repentino relaxamento da tensão intelectual”. Há de se destacar que acontecem automaticamente, ou de forma involuntária – quando um pensamento é esquecido e sequestrado surge em forma de chiste, ou seja, não é algo que se ensaia ou se planeja fazer.

Entende-se que para compor o denominado circuito espirituoso ou fabricação do chiste, são fundamentais a participação de três pessoas, a saber: a pessoa que produz o chiste, a pessoa que é o objeto do comentário chistoso e o espectador ou receptor e esse último tem de apresentar alguma naturalidade perante o assunto. Aquele que produz o chiste não deve afetar o receptor com ofensas políticas ou religiosas, uma vez que isso afasta a possibilidade deste de participação no processo e por conseguinte, compromete o êxito do chiste. Já no tocante ao cômico, Freud diz serem necessárias apenas duas pessoas no processo de sua produção: aquele que elabora o objeto do riso e o receptor que ri. Pode-se concluir que o chiste é algo que se produz e o cômico é aquilo que se observa e é constatado como tal na vida: comportamentos, caracteres das pessoas, coisas e animais, movimentos dentre outros.

Quanto à performance de Ariano Suassuna nas aulas-espetáculo selecionadas e a teoria freudiana do riso, podem ser encontradas algumas convergências. Principalmente no que se refere ao discurso adotado por ele. Preliminarmente, Ariano se encaixa na denominação de quem é capaz de fazer chiste, ou seja, podemos considerá-lo uma pessoa espirituosa. A partir de Freud, chega-se a definir que os textos oralizados por Suassuna - os que provocam o riso na plateia - são potenciais chistes, e dentro destes qualificados como verbais e conceituais. Dentro do universo das aulas-espetáculo o cômico ficaria a cargo da atuação do artista, as formas que tomam o seu corpo ao contar uma história, ao imitar um personagem, ao modificar a voz.

Há de se destacar que, se houvesse um gráfico para as aulas-espetáculo, esse teria como os picos ou pontos-altos, o riso provocado no público pelo que é dito por Ariano, mas seu discurso não

é somente composto por chistes. Há momentos brandos de declamação de poemas e cordéis, orientações e explicações sobre metrificacão e rima, além de assuntos pessoais que não evocam necessariamente o riso.

Ao apreender o chiste como algo que surge automaticamente, algo que não pode ser previsto ou ensaiado, surge a possibilidade de realizar uma ligação entre a presença dele nas aulas-espetáculo e uma possível composicão de um roteiro para ela. Já foi visto anteriormente, a partir das percepções do Professor Dr. Carlos Newton Júnior que constam na entrevista concedida, muito das aulas-espetáculo são baseadas em um improvisado, que sempre é relacionado à *Commedia Dell'Arte* e à destreza dos cantadores populares. Vale ressaltar que relativo à primeira existem registros textuais, os roteiros, denominados *canevas*, que por definição, Pavis (2015, p. 38) nos dá que este é

o resumo, o roteiro de uma peça, para as improvisações dos atores (...) os comediantes usam os roteiros para resumir a intriga, fixar os jogos de cena, os efeitos especiais. Chegaram até nós coletâneas deles, que devem ser lidos não como textos literários, mas como partitura constituída de pontos de referências para os atores improvisadores.

Já em relação às aulas-espetáculo em estudo, ainda não foram encontrados roteiros ou esquemas textuais. Ocorre que alguns chistes (compreendendo aí todos os tipos de histórias que provocam o riso) postos por Suassuna, aparecem repetidos em outras aulas. Pode-se especular que o chiste que surgiu inesperadamente em uma aula, torna-se algo a ser lembrado por Ariano em uma aula seguinte. Pode-se supor que há para além disso uma estreita relação do artista com os eventos relatados, que fazem parte de suas memórias e compõem seu inconsciente, vindo à tona repetidamente.

Conforme Mendes (2008), uma faculdade atribuída ao chiste, percebida por Freud, é a proteção da produção do prazer contra a censura, contra a crítica da razão. Freud (1958) aponta que os chistes se utilizam de uma “fachada cômica” para facilitar o “automatismo do processo chistoso pelo encadeamento da atenção” e dá à comicidade do chiste o *status* de suborno, um prazer preliminar. É por isso que para a formulação dos chistes é indispensável criatividade para, por exemplo, criticar ideias ou teorias, afrontar pessoas e entidades públicas e privadas. O objetivo é enganar o pensamento crítico do receptor com o dito espirituoso.

Há uma ligação desta abordagem do riso com uma passagem da aula-espetáculo de 2013, em que está em pauta o poder do riso diante da censura:

Veja bem, eu gosto muito de rir e gosto de fazer rir e sinto que nisso o povo brasileiro é meu companheiro, tá entendendo? O povo brasileiro gosta de rir, até de si mesmo, até de nós mesmos a gente manga. O riso é uma coisa muito importante, é, Molière, o grande dramaturgo francês, ele dizia: não existe tirania que resista a uma gargalhada que dê três

voltas em torno dela. Tá vendo, é por isso que os tiranos têm tanto medo dos autores cômicos, eles tem medo porque aquela seriedade deles, a gente desmancha. (SUASSUNA, 2013, 32min)

Desta forma surge outro ponto, parcialmente refletido à luz dos teóricos do riso que se embasavam na retórica, na oratória. Enquanto o riso servia para propostos sérios, para convencer alguém de determinada opinião, e não tinha a atribuição de divertimento, aqui em Freud, assume-se o caráter cômico do chiste como algo que ludibria o espectador, trazendo toda a atenção dele para a manifestação do emissor. Mendes (2008) completa constatando que não há chistes que não tenham algum interesse ou propósito, uma vez que o próprio Freud os chama de subornos, direcionados ao julgamento crítico dos ouvintes.

A isso é possível aproximar a intenção principal de Ariano Suassuna com as aulas-espetáculo: mostrar ao povo brasileiro uma alternativa – a sua alternativa - à arte imposta pelos veículos de comunicação de massa. Essa mostra, como já dito no princípio do trabalho, se dava com apresentações populares, armoriais, de música e de dança (ao vivo ou em vídeo) com comentários explicativos de Suassuna alicerçados no campo da Estética, revelando o projeto de cultura popular idealizado por ele. Se o objetivo de Ariano era ir na contramão do que a grande mídia coloca como imperativo, ou seja, a contragosto da preferência de uma maioria e ainda, abordar conteúdo tangível à Filosofia da Arte – disciplina que não é alvo de predileção popular, ele deveria ter atitudes que colaborassem para a cooptação desse público. A escolha pelo riso demonstra um interesse em ter e manter a atenção dessa plateia diante de assuntos pouco conhecidos e remanescentes da cultura popular brasileira. Suborna-se a plateia com o que lhe provoca o riso e por consequência, prazer, e isso colabora para a compreensão do coletivo sobre o determinado assunto que se quer abordar.

Por fim, o último autor que aqui será colocado à baila para a observação de sua teoria do riso, é Henri Bergson. Considerada por Suassuna (2007, p. 151) “a teoria mais completa e engenhosa até hoje surgida para tentar esclarecer o que seja o Risível”, a utilizarei para analisar as aulas-espetáculo a partir do texto que dela emerge, bem como da atuação ou performance de Ariano. Desta forma, os esforços serão concentrados em detectar e exemplificar a ocorrência dos cômicos e outros conceitos bergsonianos com passagens das três aulas-espetáculo – consideradas reduzidíssimas – utilizadas como referência para a pesquisa.

2.1. A transversalização da teoria bergsoniana do risível nas aulas-espetáculo

Durante a aula-espetáculo realizada em junho de 2013 na Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional de Brasília, Suassuna também expõe a máxima da teoria bergsoniana do riso:

Mas outra coisa: o grande pensador francês Henri Bergson dizia que o cômico resulta da superposição do mecânico ao vivo – vejam bem: ele dizia que a gente ri quando a gente espera um acontecimento ou uma história que tenha a inventividade e a graciosidade da vida, a mobilidade da vida. E em vez disso o que aparece é mecanizado e grosseiro. (SUASSUNA, 2013, 1h10min).

Para compreender as percepções de Bergson sobre o riso é imprescindível dar conta de um conceito que embasa sua filosofia: a duração. O Professor Franklin Leopoldo e Silva, do site *Casa do Saber*, esclarece um pouco esse conceito em um vídeo de fevereiro de 2017, aos 3 minutos, disponível no Youtube:

É essa sequência ininterrupta de momentos, a vida é essa sequência, essa continuidade absoluta de momentos diferenciados, mas que nunca se interrompem e, portanto, nós estamos vivendo sempre em continuidade, nós separamos por uma questão prática, tendo em vista a comodidade da Psicologia e nossa própria comodidade em lidar com essas coisas que o conhecimento objetivo, científico e mesmo o senso comum proporciona.

A questão principal na filosofia da duração é o tempo e a forma como o apreendemos na nossa rotina. Entende-se que ele – o tempo – não é formado por segmentos, por compartimentos, ou seja, não é representado pelo tempo que atribuímos ao relógio, às frações entre horas, minutos e segundos. Devemos abordá-lo de maneira ininterrupta, uma vez que a existência é seguidamente ininterrupta e só é descontinuada pela ação da morte. Fato é que a vida prática não é baseada no ritmo contínuo das ações inerentes a ela, mas sim em uma descontinuidade que se materializa na segmentação e fracionamento da vida em momentos. Ao entrar em contato com a concepção da duração se percebe que há um claro embate entre mobilidade e imobilidade.

A duração trata da manutenção da mobilidade a qual não estamos habituados em detrimento da imobilidade em que estamos imersos e isso só se faz possível a partir do fenômeno da intuição. Pinto (2018 *apud* BERGSON 2018, p. 8) pontua que “a intuição da duração, gesto teórico maior do Bergsonismo, é assim um embate constante entre movimento e imobilidade, entre o dinâmico e o estático”. Desta forma, é evidente que Bergson trata da vida, que é considerada por ele um fenômeno da duração e objetiva abordá-la em uma empreitada de desconstrução “das imobilidades artificiais constitutivas da nossa maneira natural de pensar”. Como a duração se revela a partir do que é tido como dinâmico, não permite ser percebida pela linguagem, pela ciência ou por tudo que nos possibilita a relação com o mundo (inserindo-se aí também o corpo e a inteligência), porque são formas de segmentar, fracionar a vida. Por esse motivo é necessária a intuição, que se revela como uma experiência de apreensão dos fatos sem a preocupação de justificá-los pela razão ou por teorias.

Ao refletir que o meio em que o riso surge é o ser humano, sendo por sua vez revelado em

vida em constante dinamicidade, é possível relacionar diretamente o cômico ao que é vivo. O riso bergsoniano surge da sociedade e se mantém em sua defesa. De certa forma, partem dessa premissa os filósofos já vistos: Aristóteles enunciou que o ser humano seria o único animal com a possibilidade do riso; Cícero e Quintiliano o utilizam na oratória – eminentemente humana; assim como Freud elabora seu entendimento sobre o riso a partir do estudo do inconsciente do ser humano.

Além do riso pertencer exclusivamente ao ser humano, Reis (1993) destaca que Bergson considera que deva haver insensibilidade por parte de quem ri e que o grande opositor do riso é a emoção, sendo seu meio a indiferença. Essa insensibilidade se traduz na relação direta do riso com a inteligência pura, a partir do pressuposto que o prazer do riso não é algo desinteressado, ou seja, não se apresenta exclusivamente no âmbito estético – algo já postulado de alguma forma pelos romanos. De acordo com Mendes (2008, p. 13) Bergson acreditava que para “dar lugar à paixão do riso, seria necessário afastar 'a emoção', ou seja, toda e qualquer reação afetiva. (...)” e que o cômico deveria requerer a anestesia momentânea do coração, considerando que o coração trataria do âmbito da inteligência pura. Tais emoções citadas pelo filósofo se referem àquelas suscitadas pela catarse trágica – piedade e temor. Algo parecido ocorre em Kant quando relaciona os movimentos de tensão e distensão como promotores do riso.

Bergson (2018, p. 40) elabora diversos enunciados sobre o riso e todos tem um princípio norteador ou lei geral: o mecânico sobreposto ao vivo, citado por Suassuna na abertura desta seção. O filósofo francês inicia sua explanação sobre o assunto utilizando dois exemplos, que se referem à distração. O primeiro “Um homem, correndo na rua, tropeça e cai; os passantes riem” e o segundo se desdobra: “a pessoa mergulha sua pena no tinteiro e a retira com lama, crê sentar-se em uma cadeira firme e se estatela no chão”.

Em primeiro lugar pode ser observado que todos riem a partir do momento em que o corredor deveria continuar correndo, não estando em seus planos a queda; ou até mesmo que ela desviasse do fator que a fez cair. O corpo manteve o seu movimento mesmo as circunstâncias mostrando que era necessário modificá-lo pela iminência de um acidente. Isso se dá “por efeito de uma rigidez ou velocidade adquirida”. O segundo caso se justifica da mesma forma, uma vez que se encontra “uma certa rigidez do mecânico onde gostaríamos de encontrar a agilidade e a flexibilidade viva de uma pessoa”. O natural seria não haver lama no pote de tinta, da mesma forma que a cadeira teoricamente foi construída para suportar uma pessoa sentada, não é sua função primeira quebrar, isso ocorreu inesperadamente, acidentalmente, mostrando a imprevisibilidade da vida. (BERGSON, 2018, p. 41).

Iniciarei a empreitada de justificação do riso nas aulas-espetáculo suassunianas a partir das proposições sobre o cômico enunciadas por Henri Bergson em *O Riso – Ensaio sobre o significado*

do cômico, publicado pela primeira vez em 1900, na França. Mapeei ao todo, aproximadamente setenta piadas, chistes, tiradas cômicas, inseridas no discurso de Ariano nas três aulas acima citadas. O assunto sobre a fabricação do riso faz parte de duas das aulas-espetáculo que utilizo como referência: a que ocorreu em 30 de abril de 2011, no SESC Vila Mariana, em São Paulo, bem como a realizada em 27 de junho de 2013 no Teatro Nacional de Brasília. A lei geral bergsoniana citada anteriormente é explicada por Ariano no evento de 2011 a partir da sua obra *A Pena e a Lei*, trazendo à tona o personagem Benedito para esclarecer ao público o porquê de o riso surgir quando o mecânico se sobrepõe ao vivo:

Bom, aí a professora dizia a ele: Benedito, olhe, eu vou lhe dizer uma coisa, nessa escola aqui quem se comporta bem ganha um par de chinelos. Quem se comporta bem e estuda ganha dois pares de chinelos. Aí ela disse: Entendeu? Ele disse: entendi. Pois então eu vou perguntar e vocês vão repetir. Quem se comporta bem aqui na escola, o que é que ganha? Ele disse: um par de chinelos. Quem se comporta bem e estuda? Dois pares de chinelo. Muito bem Benedito! Agora eu quero ver o seu nível de conhecimento: Quem descobriu o Brasil? Ele disse: três pares de chinelo. (SUASSUNA, 2011, 41min35s).

Ariano utiliza os mesmos exemplos ao continuar tratando dessa lei geral nas aulas de 2011 e 2013. O primeiro é o exemplo da queda, parafraseando o modelo de Bergson:

Aí ele dizia: por que quando a gente cai a gente se torna cômico? Aí ele dizia: é porque se o espírito mergulhasse no corpo de tal maneira que o corpo também se espiritualizasse, nós nunca cairíamos. No momento que a gente escorregasse na casca de banana, o corpo faria um movimento gracioso de recuperação e a gente nunca se tornaria risível; mas a gente escorrega e cai como uma tábua. (SUASSUNA, 2011, 44min20s).

O outro exemplo é o que se refere à comicidade evocada por gêmeos:

Ele perguntava: por que gêmeos são engraçados. Imagina se eu tenho dois irmãos gêmeos. Eu entraria, o segundo entraria e vocês achariam estranho e quando entrasse o terceiro vocês cairiam na gargalhada. Por quê? Porque dá a impressão que a gente foi fabricado em série, mecanicamente. (SUASSUNA, 2013, 1h11min).

Como Ariano Suassuna é de fato um Professor de Filosofia da Arte e autor cômico, não é estranho que ele conheça detalhes sobre teorias do riso. O interessante a ser destacado é que a sequência de explicações sobre a lei geral bergsoniana do riso, nas duas aulas-espetáculo, seguem a mesma ordem: exposição da sobreposição do mecânico ao vivo, exemplificação com a imagem da queda, seguida do caso dos gêmeos. O final desse processo se dá com a contação de um caso, uma história sobre um homem do Recife que tinha o apelido de “Calango Elétrico”, que sofria de um tique nervoso e daí originando o apelido.

Aqui vale uma observação, fora do percurso atual do trabalho, mas já mencionada

anteriormente. Essa repetição da ocorrência de temas se liga muito à rotina de um professor – uma matéria que é ensinada por anos a fio, bem como ao fazer de um palhaço, ator cômico ou de um humorista, em seguir roteiros pré-determinados. São momentos assim que permitem observar a fusão da aula com o espetáculo, de quem ministra a aula e de quem apresenta e apresenta a *performance*.

Voltando à história do recifense, a aparente intenção de Suassuna ao inseri-la nesse corpo explicativo parece ser o próprio referido personagem, para mostrar que algo mecânico teria se instalado nos seus gestos, algo que Calango Elétrico não poderia controlar, e a partir daí justificar mais uma vez o que Bergson postulou.

Ocorre que o destaque que farei nessa história será a performance de Ariano, para trazer à tona a explicação de outra lei bergsoniana para o risível: “pode se tornar cômica toda deformidade que uma pessoa bem conformada for capaz de imitar” (BERGSON, 2018, p. 46). Nos dois eventos em que narra essa passagem, o artista toma para si um tipo de cômico, que para Bergson se define como “cômico das formas” que dá conta do que o filósofo chama de “fisionomia cômica”. Para ele:

Uma expressão facial cômica é aquela que não promete nada mais do que dá. Trata-se de uma careta única e definitiva. (...). É por isso que um rosto é tanto mais cômico quanto mais ele nos sugere a ideia de alguma ação simples, mecânica, na qual a personalidade seria completamente absorvida. (BERGSON, 2018, p. 47).

Principalmente na aula-espetáculo de 2013 é possível perceber as expressões faciais que Ariano produziu ao contar a história, se fazendo passar pelos personagens Calango Elétrico, sua esposa e um bêbado. Dentro do universo do cômico das formas, há o cômico da caricatura¹⁹ – que se aproxima da atuação de Suassuna e se refere a principalmente a características faciais. Segundo Reis (1993, p. 321) isso ocorre porque a natureza não produz um equilíbrio perfeito das linhas e dos movimentos de um indivíduo, mas o artista descobre o princípio do desequilíbrio, seu oposto. Para Bergson (2018, p. 46) o trabalho do caricaturista é selecionar algo talvez imperceptível em princípio em alguém, destacando-o, exagerando-o, fazendo com que essa particularidade considerada uma deformidade seja ampliada para que ninguém não a possa notar.

No caso da atuação de Ariano acredito não ser possível a dicotomização entre o já citado cômico das formas e o cômico dos gestos e movimentos. Ao realizar seu discurso, ao oralizar o seu texto que tem essa história por base, é quase inerente à atividade de quem conta uma combinação de expressão facial, gestos e movimentos. É natural na atividade do ator, do humorista, do contador de

¹⁹ Sobre a caricatura, Freud coloca que “leva a cabo a degradação extraindo do conjunto do objeto eminente um traço isolado que o torna cômico, mas que antes, enquanto fazia parte da totalidade, passava despercebido”. (CUNHA, 2003, p. 125)

histórias, do palhaço, do orador etc. Desta forma é na imitação dos gestos de outrem por Ariano que está o meu interesse. O enunciado bergsoniano para o cômico dos gestos e movimentos é “as atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que seus corpos nos fazem pensar em um simples mecanismo”. (BERGSON, 2018, p. 49). O foco desse cômico é a imitação através dos gestos, que para o filósofo francês deveriam acompanhar o pensamento, porque esse se mostra dinâmico e sem repetição – noção que nos lança a rememorar o sentido vital do riso.

A percepção sobre a imitação em Bergson também é atravessada por sua lei geral. Observa que o ser humano somente pode ser considerado objeto de uma imitação a partir do momento em que passa de ser ele mesmo. Sendo assim, os movimentos e gestos de alguém só são alvo de imitação se mostram algo mecânico e uniforme, que escapa à dinamicidade do que é vital. Bergson (2018, p. 50) define que “imitar alguém é extrair a parte de automatismo que ele deixou introduzir em sua pessoa”. A imitação se mostra então ligada a uma expressão corporal. A partir da análise da aparição do cômico das formas e cômico dos gestos e movimentos nas aulas-espetáculo, se pode perceber que são potencialmente complementares.

O caso de Calango elétrico aparece no evento de 2011 aos 47 minutos e, no de 2013 exatamente a 1 hora e 12 minutos do início da gravação. A abordagem do vídeo mais recente é mais longa e com mais um personagem que o anterior, porém apresentam o mesmo enredo. Calango Elétrico e sua esposa tomam o chamado Bonde Zeppelin – que se parecia com o homônimo por ser da cor do alumínio – na cidade do Recife. Notam logo que só há um lugar vago. Esse tipo de transporte, como relatado por Suassuna, não tinha as contemporâneas catracas ou borboletas que objetivam a cobrança da viagem. No lugar disso havia o cobrador, um trabalhador que estava constantemente no meio de transporte vendendo as passagens. Como havia somente lugares separados, sentaram-se em posições opostas.

Ao se aproximar de Calango Elétrico o cobrador recebeu uma nota de cinquenta mil réis, sendo que a passagem custava cinquenta centavos de réis. Ao tentar apontar para sua esposa, que estava em um local diametralmente oposto no bonde, o personagem – que não controlava os espasmos, os movimentos do seu corpo – fez vários gestos, levando o cobrador a entender que ele pagaria as passagens de todos do bonde, não somente a sua e a de sua esposa.



Figuras 7 e 8: Ariano Suassuna imita os gestos de Calango Elétrico, 2013.

As imagens acima podem não parecer, mas são tentativas de captar a imitação que Ariano Suassuna faz do personagem principal quando se comunica com o cobrador. Em primeiro lugar, há uma mudança na expressão facial e em segundo lugar, é perceptível e motivo de risos a reprodução do tique nervoso pelo artista. Esse momento é um representante da mistura entre os dois comicos abordados inicialmente por Bergson, assim como tantos outros.

Como exímio e autodeclarado contador de histórias, como nessa mesma aula: “então eu como todo contador de história” (SUASSUNA, 2013, 2min13s) ou em “eu sou um contador de história e vou terminar contando uma história” (SUASSUNA, 2012, 1h01min), Ariano estende a narrativa sobre Calango Elétrico. Acrescenta que, no mesmo bonde, em outra ocasião, em época de Carnaval, o casal não encontrou lugar para sentar e ficou de pé. Durante essa parte da narrativa, Ariano representa uma pessoa segurando na parte superior do ônibus, como na foto abaixo (2013):



Figura 9: Ariano imita uma pessoa de pé em um ônibus

Após esse momento, faz um comentário sobre como as mulheres se vestiam na época, o que parece gerar uma motivação para o ato de ficar de pé:

As mulheres tinham no ombro uma espécie de tapioca (*faz menção à ombreira*) e o vestido era cortado aqui embaixo (*indica a parte abaixo das axilas*), o vestido era cortado assim e tinha um negócio aqui (*gestos em referência à ombreira novamente*) feito as dragonas de Deodoro da Fonseca; e no joelho era tão apertado que para subir no ônibus (...)
(SUASSUNA, 2013, 1h12min).

Nesse momento, Suassuna se levanta para demonstrar que o vestido apertado no joelho

dificultava o ato de as mulheres subirem no bonde. Na verdade Ariano troca o termo bonde por ônibus no meio da narrativa. É a única vez nas três aulas eleitas para a pesquisa que ele se levanta para realizar um movimento. Vale ressaltar que outras aulas-espetáculo, as reduzidíssimas da fase final da vida do artista (foco da pesquisa), mostram Ariano entrando no palco caminhando e após se sentar assim fica até o final. Ao ter o ímpeto de se levantar, comenta “É porque eu não posso mais senão, eu tenho medo de cair porque as pernas não aguentam mais” (SUASSUNA, 2013, 1h15min). As duas formas iniciais de cômico se inserem na performance do artista e passam pelo cômico das formas e, dentro dele o cômico das caricaturas, objetivam a expressão facial como deflagrador do cômico. Se lembrarmos que caricaturas, de forma geral, abordam prioritariamente o rosto do caricaturado, chegamos a um lugar comum. Já o cômico dos gestos e movimentos, em que segundo Bergson (2018, p. 49) deve ser percebido

nitidamente, de modo transparente, um mecanismo desmontável no interior da pessoa, mas é preciso que a sugestão seja discreta, e que o conjunto da pessoa, que teve com um de seus membros enrijecido como peça mecânica, continue a nos dar a impressão de um ser vivo.

A capacidade física de Ariano aos 86 anos, em 2013, um ano antes de sua morte, já estava limitada, tendo ele que se manter sentado e utilizar do que estava ao seu alcance para se fazer entender e provocar o riso. As formas que seu rosto toma e a sutileza ou discrição dos movimentos imprimem a carga necessária de comicidade, sem necessariamente se movimentar pelo palco.



Figura 10: Ariano Suassuna se levanta e mostra como as mulheres subiam no bonde, 2013.

Voltando à história, embarca no bonde um bêbado, personagem que Ariano também representa, cantarolando a melodia de uma marchinha de carnaval e movimentando os braços para cima, como mostra a imagem abaixo:



Figura 11: Ariano Suassuna imita o bêbado, 2013.

Como contado por ele, o bêbado olha para o braço da esposa de Calango elétrico (que Ariano comenta ser “parruda”) e lhe dá um beliscão; isso gera mais um combinado entre expressão facial e gestos:



Figura 12: Ariano Suassuna imita o bêbado beliscando o braço da esposa de Calango Elétrico, 2013.

Calango Elétrico percebendo o assédio a sua esposa, saca do revólver e começa a atirar descontroladamente por ser vítima de um tique nervoso (de um mecanismo sobreposto ao vivo) e não conseguiu acertar o alvo, assim como não teve o controle suficiente para apontar a sua mulher quando da cobrança da passagem.

A sucessão de imagens mostra que para imitar, Ariano precisou observar à luz da prática de um caricaturista, as expressões faciais mais proeminentes dos tipos que representou – o homem com o tique nervoso, sua esposa e o bêbado. Quando ele reproduz gestos e os referencia a algum personagem, quer dizer que esses movimentos são os que mais se repetem, se destacam, evidenciando a mecanicidade na imitação desses personagens. Se observarmos atentamente, o modelo de apresentação da história do Calango Elétrico – misto de cômicos que se utilizam de movimentos e expressões – pode ser aplicado a muitos outros momentos. Como por exemplo, na piada exposta quando Ariano, nessa mesma aula-espetáculo que a história anterior ocorre, conta o caso dos cegos utilizando um bote, na página 38 da pesquisa.

Seguindo adiante com as proposições bergsonianas sobre o riso, em contínua reflexão sobre a lei principal do filósofo, surge a justificativa do porquê rimos de algum vestuário e o conceito de

“disfarce”. Bergson (2018, p. 52) afirma que “apenas as roupas da moda atual, com a qual estamos muito habituados, nos parecem fazer corpo com quem as veste”. O exemplo do ato de se disfarçar na teoria bergsoniana é pontuado por Reis (1993, p. 322) como sendo “um original que se vista à moda de antigamente”. Segundo ele, para ser risível, a imaginação teria de diferenciar, realizar uma oposição entre a rigidez da roupa (invólucro do corpo) e a vida dinâmica e flexível à luz da duração. Essa é uma clássica teoria de contrastes ou do que causa o riso através de uma surpresa.

O exemplo dentro do universo delimitado na pesquisa, vem da aula-espetáculo ministrada em 30 de abril de 2011, no SESC Vila Mariana, em São Paulo. Ariano inicia a sequência sobre vestuário, em que pode ser compreendido o processo de composição do figurino que Ariano Suassuna veste nas três aulas. Já foi explicitado anteriormente, quando refletimos acerca dos motivos que fazem a aula-espetáculo ser inserida no universo das artes cênicas, como surge o traje que Suassuna veste e através do qual revela traços da sua alteridade, da representação de um personagem. Como já é sabido, Ariano se inspirou no posicionamento político de Ghandi ao negar usar gravata, terno ou qualquer outra veste com raiz na cultura hegemônica inglesa, que antes de qualquer outro impacto social, retira a possibilidade de empregabilidade de muitas mulheres que vivem da produção das roupas populares.

É a partir daí que inicia a sequência sobre vestuário e sua relação estreita e latente com o cômico. Antes, porém, é importante recordar que Ariano considerava o seu já mencionado Traje Sport Fino, feito por uma costureira popular, um disfarce, observado em citação na página 14. Na sequência surge o comentário sobre o primeiro impasse de não querer usar terno e gravata: quando foi eleito para a Academia Pernambucana de Letras. Em seguida emenda a história de quando foi barrado na entrada do Palácio do Governo da Paraíba – lugar em que nasceu - por estar sem gravata; depois vem a já relatada origem do Traje, e, finaliza contando o ocorrido com o Alfaiate exclusivo da Academia Brasileira de Letras.

Esse excerto mostra as variações sobre um mesmo tema – o risível que parte da observação da combinação de uma vestimenta com quem a veste. Ariano faz rir contando histórias da sua vida em que insistiu romper com a mecanicidade ou com o mecanismo posto nos trajes tradicionais ou oficiais – que o fariam se tornar risível, como coloca Bergson (2018, p. 53) “no caso de uma incompatibilidade tão profunda entre invólucro e envolvido que nem mesmo uma familiaridade secular é capaz de unir solidamente”. Ao relatar, narrar os casos em que resiste, à guisa de Ghandi, à imposição de um pensamento colonialista no seu modo de vestir, acaba por evidenciar que, apesar de ter rompido com o mecanismo que o faria risível, cria um outro mecanismo. Esse mecanismo ou nova forma de se vestir, que rompeu uma imobilidade anterior se cristalizará como prática. O contraste gerado nas comparações, o descumprimento do que é um combinado social, esse repentino, declarado

e incomum distrato da ordem pré-estabelecida faz surgir o riso.

Bergson (2018, p. 55) discorre sobre tratar a sociedade como um ser vivo, já que estamos diante dela, vivendo nela e por ela e, assim considerando, seria posta como ridícula uma sociedade que se disfarça, ou seja, novamente o mecânico se sobrepondo ao vital. No caso de Suassuna, em suas histórias autobiográficas, é evidente que a dinâmica da vida sofreu a interferência com as compartimentações das formas de se vestir e ele, por sua vez, rompe com o modelo anterior e cria outra segmentação do que era para ser vestido. As comparações residem no fato de não ser comum alguém receber uma condecoração de um governo estrangeiro trajando algo diferente do clássico terno e gravata. Também é no mínimo estranho alguém tentar entrar em um palácio de governo, em ocasião de festa, sem o mesmo citado traje anterior. Da mesma forma, se sabe que a Academia Brasileira de Letras é um local regido por protocolos, inclusive na utilização do tradicional fardão – Ariano rejeita o trabalho do Alfaiate e passa o serviço para a sua costureira popular oficial, o que se mostra como uma irreverência, inclusive considerando a forma como é contado:

Agora, deu um problema foi quando eu entrei na Academia Brasileira de Letras, porque aí tem o fardão, um fardão lá que é todo bordado de ouro. Aí eu quando faltava um mês ou dois pra minha posse, me telefonou uma figura, se ele já morreu, me perdoe, uma figura desagradável, falando num sotaque desagradável (*Ariano muda a voz e imita*) Alô, é o Suassuna? Eu disse: é. (*Ariano imita novamente*). Aqui é o Francesco, o alfaiate exclusivo. Da Academia. E eu estou te telefonando para tu me enviases tuas medidas, porque eu vou ter que fazer o seu fardão. Eu disse: o meu quem vai fazer é Edite, tá certo? E quando ele terminou o recado dele, eu mandei chamar a Edite, aí eu mostrei um retrato de José Lins do Rego, vestido com o fardão da Academia. Aí eu disse: Edite, você sabe fazer uma roupa dessas? Ela disse: sei, eu só não sei fazer os bordados. (SUASSUNA, 2011, 13min50s).

Vale destacar que a passagem sobre o impedimento de Ariano entrar no palácio do governo paraibano, aparece na aula-espetáculo de 2012, porém de forma isolada, não-encadeada com outras histórias, utilizando-a como piada. Diz ao segurança que só havia entrado naquele palácio duas vezes e que nas duas ocasiões estava sem gravata: a primeira foi quando ele nasceu (e estava nu) e a segunda estava acontecendo naquele momento.

Já o chamado cômico de situação traz à tona a consideração da comédia para abrigar os exemplos, a partir dos enunciados. Conforme Bergson (2018, p. 65) expõe: “Se é verdade que o teatro exagera e simplifica a vida, no que diz respeito a este ponto específico de nosso tema a comédia será mais instrutiva que a vida real”. Como já foi constatado, aulas-espetáculo são solos autobiográficos cômicos, ou seja, de forma geral uma peça teatral do gênero comédia. Não considerarei isoladamente cada aula-espetáculo, mas o conjunto das três selecionadas. Assim como cada espetáculo teatral pode ser dividido em cenas e atos, é possível perceber a fragmentação das apresentações de Suassuna em temas, que se revelam na repetição de histórias entre os três eventos.

Segundo Bergson (2018, p. 65) o cômico das situações deve ser buscado na observação das ações e situações. Sendo o nosso foco uma apresentação de um único (digamos) ator e, considerando que o texto proferido por Ariano representa a dramaturgia do evento, tentarei brevemente perceber os efeitos cômicos da repetição, inversão e interferência entre as séries nesse contexto.

É claro que a teoria bergsoniana considera a repetição de situações dos personagens dentro de uma mesma peça teatral, mas entre as aulas-espetáculo é possível perceber um fenômeno de repetição de chistes sobre um mesmo tema e até mesmo a recorrência do mesmo chiste em aulas-espetáculo diferentes. Sobre a repetição, Bergson (2018, p. 76) pontua que é uma combinação de circunstâncias que se repetem, realizando um contraste com o que seria o “curso mutável da vida”. Acredito que as repetições de piadas, causos ou histórias são perceptíveis para quem acompanha o trabalho de Ariano Suassuna, para conseguir chegar à comparação entre dois ou mais eventos sobre os temas que abordam e como os abordam. Desta forma constatará que essas sequências fazem parte do repertório do artista, assim como faz um humorista ou um ator que contemporaneamente pratica *stand up comedy*. Há uma revelação da mecanicidade de compartimentação do riso em temas e piadas diante do que seria vital e mutável.

Foram encontradas dez repetições entre os eventos, a saber: piada sobre o burro Secretário (2012 e 2013), piada sobre ser formado em Direito (2012 e 2013), piada sobre resistência à tecnologia no primeiro emprego junto do Dr. Murilo Guimarães (2012 e 2013), piada sobre medo de avião – viagens tediosas e fatais (2011 e 2013), piada sobre a própria voz – feia, fraca, baixa e rouca (2012 e 2013), piada sobre a Banda Calypso (2012 e 2013), piada sobre o Street Dance (2011 e 2012), piada sobre o Calango Elétrico (2011 e 2013), piada sobre o Deputado que havia falado mal de Suassuna (2011, 2012 e 2013), piadas relacionadas à cultura estrangeira - inglesa, suíça, sueca, alemã (2011, 2012 e 2013).

Dentro do estudo da inversão, Bergson (2018, p. 78) coloca que “é comum nos apresentarem a uma personagem que arma a rede na qual ela própria cairá”. Esse excerto remete em primeiro plano à condição de Ariano Suassuna como contador de histórias por ele experimentadas, vividas ou por ele ouvidas, apreendidas na tradição oral. Rimos quando ele conta a história do seu medo por voar, de sua resistência à tecnologia ou de sua equivocada formação em Direito e nesses causos é ele o personagem principal (o que cai na própria rede) e o contador da história.

Ao mesmo tempo, voltando aos temas e piadas ou chistes que se repetem e considerando estes como cenas teatrais – partes integrantes da peça teatral cômica que se define como aula-espetáculo – é possível observar uma lei: “quando uma cena cômica foi frequentemente repetida, ela passa ao estado de 'categoria' ou 'modelo’. Ela se torna engraçada por si mesma, independentemente das causas

que fizeram com que ela nos divertisse”. (BERGSON, 2018, p. 78).

É inegável que atualmente, diante do avanço tecnológico das comunicações via internet, a figura de Ariano Suassuna seja comum em vídeos curtos e links de grande alcance em compartilhamentos. São excertos de aulas-espetáculo, de poucos minutos, que na maioria das vezes mostram os causos cômicos mais famosos do repertório do artista. O mesmo acontecia antes de tanta tecnologia, entre os que já liam Suassuna, assistiam às suas peças teatrais, acompanhavam suas conferências. A predileção de Ariano por alguns assuntos em detrimento de outros sempre foi pública, assim como sua visão de mundo, desta forma era como se o público já esperasse por algumas piadas que já eram marca registrada do artista. É possível perceber que a forma como ele abordava os temas, as piadas específicas que se repetiam se tornaram um modelo como pontuado por Bergson.

Continuando a partir da ótica bergsoniana, surge a categoria do cômico das palavras, que advém da linguagem. Já foi observado que a aula-espetáculo reduzidíssima, mais que os outros tipos, necessita da linguagem, e está sendo a oralizada, para que a maior parte dos cômicos surja. Bergson (2018, p. 82) diferencia o cômico que a linguagem cria e o cômico que a linguagem expressa; para ele este último é o que pode ser “traduzido de uma língua para outra”, porém o primeiro não. A definição para o cômico que a linguagem cria se assemelha mais ao tipo de cômico expresso por Ariano Suassuna em sua performance:

Geralmente é intraduzível. Deve o que é à estrutura da frase ou à escolha das palavras. Não se resume a constatar certas distrações particulares dos homens e dos acontecimentos com a ajuda da linguagem, sublinha as distrações da própria linguagem. É a própria linguagem que, deste modo, se torna cômica.

De certa forma, os chistes suassunianos podem ser considerados intraduzíveis por muitos se referirem à cultura brasileira, para além da língua portuguesa e acredito que isso seja facilmente perceptível também em outras culturas e idiomas. Geralmente os comediantes de língua inglesa, mesmo sendo compreensíveis em seu vocabulário, não são tão engraçados para nós brasileiros como o são para os de seu país. Também se percebe que o cômico que a linguagem expressa – o passível de tradução – ocorre em menor escala. Pode-se dizer que apareça juntamente com o cômico dos gestos e movimentos e o cômico das caricaturas, para enfatizar o significado do que é dito. Ariano Suassuna parece reunir um pouco de cada cômico até aqui observado em sua atuação nas aulas-espetáculo.

Bergson também tentou distinguir o espirituoso do cômico, de forma bem parecida como Freud diferenciou o cômico do chiste. Para Freud, como já visto, para se obter o chiste, são necessários três indivíduos, equivalendo à proposta do filósofo francês para o que acredita ser o espirituoso, mas este último analisa um pouco mais detalhadamente que o alemão. Segundo ele “poderíamos talvez achar

que certo dito é cômico quando nos faz rir daquele que o pronuncia, e espirituoso quando nos faz rir de um terceiro ou de nós mesmos” (BERGSON, 2018, p. 82). Adiciona a isso um aprofundamento sobre o que é considerado espirituoso, trazendo à discussão dois sentidos para o termo.

O primeiro é o que o filósofo francês denomina como “modo dramático de pensar” e assim propõe que

em lugar de manipular suas ideias como símbolos indiferentes, o homem de espírito as vê, as ouve e, sobretudo, as faz dialogar entre si como se fossem pessoas. Ele as coloca em cena, e também coloca em cena um pouco de si mesmo” (BERGSON, 2018, p. 82).

Ariano traz como bagagem para as aulas-espetáculo o seu conhecimento e sua experiência vivida, retira desse âmbito seus causos e histórias cômicas, daí o reforço ao caráter autobiográfico desses eventos. É inevitável, portanto, que essa apresentação tenha parcialidade com a vida pessoal do artista. Ariano conta, por exemplo como conheceu e começou a namorar a sua esposa Zélia na aula de 2011 e nas aulas de 2012 e 2013, fez agradecimentos específicos a ela.

Outra história que é recorrente sobre a vida de Ariano é quando relata o amor pela leitura e pelo circo quando era criança – excertos evidenciados também nas três aulas. Também traz às aulas-espetáculo a história de sua família, a perseguição e morte de seu pai, João Suassuna, sua vida em Taperoá, dentre outras passagens. A maioria das repetições de piadas detectadas entre os eventos, são passagens de sua vida: sobre sua formação em Direito, o primeiro emprego, sua própria voz, as viagens de avião e seus gostos específicos perante manifestações artísticas. Essas histórias são representadas a partir do misto de cômicos que afloram do artista, respeitando uma ordenação aparentemente orgânica a partir da memória. Pode-se dizer que Suassuna tem características de um homem espirituoso uma vez que “ele sempre transparece, de um modo ou de outro, por detrás daquilo que diz ou daquilo que faz, ainda que, por colocar nisso apenas a sua inteligência não se deixe absorver inteiramente” (BERGSON, 2018, p.83).

O segundo tipo de espirituoso se refere de forma mais estrita à comédia, e mostrado pelo filósofo como a pessoa que apresenta “certa disposição ao esboço fugidio de cenas de comédia, mas um esboço tão discreto, tão sutil, tão rápido que tudo já terminou quando começamos a nos dar conta” (BERGSON, 2018, p. 83). Essa segunda abordagem também se encaixa no fazer de Ariano nas aulas-espetáculo, uma vez que se percebe o propósito do artista em fazer rir e representa por diversas vezes os personagens de suas histórias, utilizando as expressões faciais, gestos e movimentos, de forma comedida e eficaz, por trazer o riso à tona. Segundo o filósofo, de certa forma, o homem de espírito ou o espirituoso apresenta características de poeta, diferenciando-se deste pelo fato de, na criação poética haver a necessidade de o artista esquecer de si mesmo. Nesse sentido ao observar Ariano

sozinho no palco, dizendo representar um personagem, que abriga no seu discurso histórias autobiográficas do artista que o representa, se chega à conclusão de que Ariano encontrou uma forma de burlar o esquecimento de si mesmo compondo o referido personagem, podendo transitar entre o espirituoso e o poeta.

A próxima lei de que trataremos é “obteremos um dito cômico ao inserir uma ideia absurda em um modelo de frase consagrado” (BERGSON, 2018, p. 85). Segundo ele, não está no absurdo a fonte da comicidade, mas sua aparição colabora na fabricação do riso. Esse tipo de cômico é da alçada estrita da linguagem oral. Como exemplo, na aula-espetáculo de 2011, Ariano interrompe sua fala, pega a garrafa de água mineral disposta à sua frente, parece ler o rótulo e fala: “deixa pra lá. Eu tenho umas esquisitices, eu não gosto de água, que coisa mais esquisita! As pessoas se admiram, eu digo: eu vou lá gostar de uma coisa aguada daquela? Eu gosto de água de coco, mas água mesmo eu não gosto não”. (SUASSUNA, 2011, 56min10s).

De fato, a água é incolor, insípida e inodora, são suas condições de existência, sendo essa uma máxima das ciências. Dizer que a água é “aguada” é descabido, uma vez que não explica nada, é redundante e se mostra sem sentido. Rimos disso, do absurdo causado pelo que não fez sentido. Deve-se levar em conta que a água de coco apresenta essa mesma característica (“ser aguada” ou líquida), sendo então uma forma diferente de Ariano dizer que uma apresenta sabor e a outra é insípida. Outro rápido exemplo de cômico postulado por Bergson segue a seguinte lei geral:

(...) obteremos um efeito cômico quando fingimos entender uma expressão em seu sentido próprio enquanto esta foi empregada em seu sentido figurado. Ou, ainda: desde que nossa atenção se concentre na materialidade de uma metáfora, a ideia nela expressa se torna cômica. (BERGSON, 2018, p. 87).

Segundo Cunha (2003), a metáfora é uma figura de linguagem que se revela a partir da substituição do significado comum de um termo por outro, é através da comparação que isso ocorre. Como exemplo há duas passagens rápidas: quando Ariano discursa sobre a invasão da cultura estrangeira no Brasil e cita a escolha do nome artístico Lady Gaga (no evento de 2012):

Olhe, existe agora uma tal de Lady Gaga, eu não vou nem... ela deve estar muito preocupada lá: Suassuna não gosta de mim. Mas olhe, eu vou dizer uma coisa a vocês, se o nome dela fosse Lady Gaga, eu ainda perdoaria, mas num é não não, o nome dela é outro, eu nem sei como é. O nome foi ela que escolheu. Agora eu vou dizer uma coisa a vocês, uma mulher que se sinta, uma mulher ou um homem que se sentam numa mesa e diz: eu vou escolher um nome artístico pra mim e escolhe Lady Gaga, uma mulher dessa é imbecil aqui e em qualquer outro lugar do mundo (...) essa mulher é idiota, tá certo? Eu nunca nem sequer ouvi nem quero ver, eu tenho medo que seja contagioso, vocês já imaginaram eu virar o Lord Gaga? *(faz uma modulação vocal parecendo gagueira)*. (SUASSUNA, 2012, 22min41s)

É interessante notar que no projeto de cultura popular elaborado por Ariano Suassuna – o Movimento Armorial – há a percepção da miscigenação, da intersecção de culturas (indígena, africana, ibérica), porém ele não aceita outras influências dentro deste âmbito. Parece haver uma escolha prévia do que pode entrar ou não no caldeirão em que a mistura cultural é posta, revelando certo dirigismo em um processo que por origem é orgânico, natural, social.

O riso surge nesse trecho porque o termo “gaga”, pode ser entendido como a característica de quem apresenta a gagueira, um distúrbio na fala. Até mesmo em algumas regiões o termo “gagá”, agora oxítono, representa uma forma de dizer que alguém está senil, velho, esquecendo dos fatos. O que não é compreensível para Ariano é um artista escolher um nome artístico que significa algo que é considerado pejorativo em língua portuguesa, também ele não considera que a origem da artista não é brasileira ou de um país que partilha do mesmo idioma. Realizamos a comparação do nome artístico com seu equivalente semântico mais natural e esse deslocamento é força motriz para o riso.

A outra passagem está inserida no contexto da narrativa de Ariano sobre seu envolvimento amoroso com sua esposa, da segunda vez que se viram. Ele conta que após vê-la na rua, chegou em casa e comentou com sua irmã Germana: “hoje, na Rua Nova, uma galeria, maravilhosa, linda, olhou pra mim com cara de alma que tava pedindo reza”. (SUASSUNA, 2011, 51min16s). Comparar a expressão de encantamento amoroso com a expressão de uma “alma que pede reza” é no mínimo incomum, inclusive pelo motivo de nunca termos presenciado tal fato, por não ser possível apreendê-lo; mas aproxima-se de alguém que se mostra indefeso, carente, vulnerável. As comparações são terreno fértil bem explorado por Suassuna para tornar seu discurso risível.

Segundo Bergson (2018, p. 90) “obteremos um efeito cômico ao transpor a expressão natural de uma ideia em outro tom”. Sobre esse aspecto vale ressaltar a comicidade vinda pela degradação. Reis (1993, p. 337) observa que nem toda degradação será passível de riso, como a desonra, doença e outros atributos que evocam a emoção. Para a degradação ser utilizada é necessário que haja essa condição, adicionada ao que é degradante, que resultará na desvalorização do objeto que por sua vez se evidenciará risível. Desta forma, o excerto para ilustrar a regra exposta, no tocante ao riso a partir da degradação, é quando Ariano conta sobre suas viagens de avião – que aparecem nas aulas-espetáculo de 2011 e 2013.

Eu tava falando em negócio de viagem. Viagem de avião. Eu não entendo uma pessoa entrar num negócio chato daquele por prazer pra ouvir aquelas mesmas coisas, com aquele sotaque desagradável que não é de estado nenhum. Eu já fiz uma pesquisa, não é de estado nenhum num é? Eu outro dia vinha no avião e uma moça, até de modo delicado, olhou pra mim e disse: “o senhor aceita café, senhor?” (*modula sua voz*). Eu não sei o que você tá dizendo não! Eu fiquei com vontade de dizer a ela: olhe, fale como gente que eu lhe respondo. Mas depois, além de chata a viagem, a gente ouve aquelas mesmas conversas. Eu já não aguento mais não, eu tô com 86 anos, eu ouvi em português depois ouvi em inglês, não é? E depois

eu gosto muito de teatro, porque eu sou de teatro, mas aquela mimicazinha (*imita a comissária demonstrando sobre as máscaras de oxigênio e saídas de emergência*) é chato demais. (SUASSUNA, 2013, 28min51s).

Ariano realiza uma leitura da mecanização do comportamento dos comissários de bordo sobreposto à dinâmica natural da vida, sendo claro que as pessoas parecem ter sido treinadas para se comportar da maneira descrita. Isso de antemão já se torna um ambiente propício para o riso. O artista, porém, lança mão da transposição através da degradação ao expor sua insatisfação em ter que voar constantemente para realizar seus trabalhos, somada à percepção de um comportamento fora da normalidade dos combinados sociais.

Suassuna então reforça a repetição das mesmas orientações em todo voo – que são obrigatórias para a segurança, sob um sotaque desagradável que mostra um condicionamento no ato de atender o público por parte dos comissários. Esse enrijecimento é escancarado pelo artista através da imitação vocal, dos gestos e movimentos, do desdém, da desvalorização. Aprofundando um pouco mais, Ariano utiliza também da repetição, se considerarmos o comportamento do comissário de bordo uma rigidez diante do senso comum - algo já marcado e baseado na recorrência – o que o artista faz é imitar, reproduzir, replicar esse comportamento ressaltando determinadas características. Outro exemplo da regra supracitada é a história que se faz presente nas três aulas-espetáculo consideradas para a pesquisa: a desavença de Ariano com um deputado que menosprezou seu trabalho:

Quando o governador me nomeou e eu organizei pro circo da onça malhada, um deputado que eu não gosto dele, fez um discurso na Assembleia e terminou sobrando pra mim. Ele falou lá mal e coisa, aí disse: quanto ao secretário Ariano Suassuna, ele é um secretário apenas figurativo. Tá bom. (...) eu digo: eu vou me vingar, vou me vingar, eu como sertanejo sou vingativo, vingança braba não faço não, mas vingança mansa eu faço. Aí eu estava num teatro lá do Recife, ele chegou e quando ele me avistou, nós somos, nós nos tratamos muito cordialmente. Aí ele feito um Judas Iscariotes, não tô me comparando com Nosso Senhor não, mas ele que seria meu amigo ele pode ser comparado com Judas, aí ergueu os braços assim teatralmente e disse: Meu caro Ariano como vai? Eu disse: figurando. Aí ele perdeu um pouquinho a graça e disse você: você não sabe com que carinho eu disse aquilo! Aí eu disse: eu imagino como não é você quando fala com raiva, porque falando carinhosamente já é desse jeito né? (SUASSUNA, 2012, 1h01min).

Para explicar esse trecho é importante levar em conta as definições de “ironia” e “humor” para Bergson, porém o caráter humorístico, a atuação de Ariano Suassuna em uma visão mais ampliada se dará posteriormente. Reis (1993, p. 328) pontua que os chamados jogos de palavras usam comumente a já citada transposição e esclarece o termo ironia na teoria bergsoniana como algo que “deveria ser, fingindo que é precisamente o que se passa”. Quando Ariano é cumprimentado pelo deputado, a partir de um exagero – tanto que ele o descreve como um ato teatral – de forma não comum, isso pode se revelar como um possível atenuante utilizado pelo político para encobrir o que havia dito sobre

Ariano.

Em contrapartida, a ironia se mostra de fato na resposta de Suassuna, que utiliza uma remissão às próprias palavras do deputado na ocasião de seu proferimento na Assembleia. O artista responde exatamente o contrário que o político presumiria ouvir e isso é utilizado como o elemento surpresa, tanto que Suassuna descreve que ele “perdeu um pouquinho da graça”. Na continuidade da interlocução, o humor bergsoniano se revela, a partir do momento em que “descrevemos minuciosamente e meticulosamente o que é, fingindo acreditar que é justamente assim que as coisas deveriam ser” (BERGSON, 2018, p. 92). Bergson diferencia a ironia do humor, sendo a primeira algo do âmbito da oratória e o segundo da alçada da ciência, da comprovação.

Ariano se revela duplamente irônico e humorista e declaradamente utiliza esses artifícios para colocar seu plano de vingança “mansa” em prática. Revisando a citação da aula-espetáculo, para quem foi objeto da ofensa, escutar de seu, digamos, algoz que o golpe desferido a você foi algo feito com carinho é inconcebível. Não condiz com os propósitos da ocasião da fala do deputado. Ariano responde utilizando o mesmo mecanismo de fuga do político, porém imprimindo a característica do humor: ele assume a realidade paradoxal injustificável na fala do interlocutor em sua própria fala. Assume essa discrepância em uma pergunta retórica, tentando chegar à conclusão descabida, por analogia que: se o carinho desse político é mostrado com palavras que causam ofensa, a raiva dele seria demonstrada como? Através de palavras carinhosas?

Observa Reis (1993, p. 328) que a ironia é acentuada quando se vai em direção ao bem que teria de existir, enquanto o humor faz a trajetória descendente em direção ao mal que há, mostrando como que cientificamente as particularidades, com indiferença. Desta forma Suassuna evidencia ao seu interlocutor que o dito por ele não havia razão de ser. Fazendo uma remissão à seção que mostra as inspirações cômicas de Ariano Suassuna, destaquei uma citação: “nenhuma sátira é mais terrível que a dos sertanejos nordestinos”. (BARROSO, 1949, p.413). Suassuna é um sertanejo - e Bergson reforça que a ironia e o humor são formas de a sátira existir. Pode-se concluir, que o artista também se utiliza de recursos de comicidade para realizar retaliações vindas de propostos sérios.

Continuando na empreitada de identificar alguns traços do riso bergsoniano nas aulas-espetáculo de Ariano Suassuna, surge mais uma lei, inserida na categoria do cômico de caráter. Segundo Bergson (2018, p. 96): “é cômica a personagem que segue automaticamente seu caminho sem se preocupar com os demais. O riso está aí para corrigir sua distração e para tirá-la de seu sonho”. É possível lançar um olhar aguçado sobre o personagem que Ariano Suassuna diz representar, que se confunde com o próprio artista. Como as aulas-espetáculo apresentam fortes traços autobiográficos, já vistos, as excentricidades do artista vem à tona: destacarei o evento de 2012 – em que Ariano

escancara sua visão criacionista do mundo e de certa forma descrença na ciência, contando ao seu modo como se deu a evolução das espécies:

A história que eles contam, reparem, esse copo é feito de moléculas, nós somos feitos de células. Aí no começo era tudo molécula, de repente um grupo de moléculas enlouqueceu, enlouqueceu, e virou célula; aí as células começaram a nadar. Aí foram se juntando, aí de repente disseram: esse mundo tá muito monótono, vamos virar uma parte macho e outra fêmea! Foram. Aí foi fazendo isso, aí nasceu um peixe, aí o peixe tinha as nadadeiras. De repente aí um grupo de peixes bateu as nadadeiras demais e virou passarinho. Daí até chegar à Nona Sinfonia de Beethoven... É preciso mais fé pra acreditar nisso que na história de Adão e Eva. (SUASSUNA, 2012, 16min 47s).

Pensar a vida através do que é bíblico não é algo incomum, a questão está em ser Ariano um professor universitário, alguém que lida de certa forma, com a ciência, ou com a crença na pesquisa, na investigação. A percepção criacionista do mundo parece marcar mais as pessoas que não têm um estreito compromisso com a comprovação científica, algo encoberto pela fé cega. Isso não impede também, de cientistas professarem seu contato com o sagrado, porém compreendem, através de muitos estudos e observações, comprovações pragmáticas, que há uma evolução biológica constantemente em curso.

Ariano se declara católico e que sua visão do mundo e do homem é religiosa diante de uma plateia, em sua maioria, de advogados – essa aula-espetáculo foi realizada no Tribunal Superior do Trabalho, em Brasília, na inauguração do Auditório Mozart Victor Russomano, um falecido jurista brasileiro. Suassuna extrai o riso com sua fala pelo motivo do senso comum não permitir que a ciência seja questionada. Se para ele parece absurda a evolução, para nós – que acreditamos somente na ciência ou não temos coragem de nos impor como o artista – sua colocação é da mesma forma. Rimos inclusive porque Ariano não tem o menor pudor ou vergonha em dizer como pensa e lê o mundo. Rimos também, talvez, por isso soar como um absurdo para muitos?

Bergson (2018, p. 96) também explica que nesse caso, estando a plateia de Suassuna diante de um espetáculo teatral de comédia, há o fator de esse riso não ser desinteressado. Esse riso se combina com “um pensamento de fundo, pensado por nós e pela sociedade, quando não o pensamos por nós mesmos”. Entra no campo desse riso o caráter corretivo, surgido na intenção não-declarada de humilhar. Sabe-se que o artista pensa daquela forma reiteradamente e o riso da plateia surgiria como uma mostra do desvio da norma cometido pelo artista. Se pudermos colocar esse posicionamento de Suassuna como um defeito, rimos dele e por consequência não o achamos grave, pelo contrário, o que era um desajuste e causava tensão, é distensionado pelo riso. Assim como Freud acreditava no potencial suborno preliminar mantido pelo riso, Bergson pontua que “nada desarma tanto quanto o riso” (BERGSON, 2018, p. 97).

CAPÍTULO 3 – OUTRAS CONEXÕES COM O CÔMICO.

A proposta para o capítulo final é a observação de características ou funções atribuídas a Ariano Suassuna, já comentadas, dentro das aulas-espetáculo pesquisadas, no âmbito da comicidade. Pretende-se aprofundar as percepções do artista como palhaço, ator cômico e professor.

Ao longo dos dois capítulos anteriores, foram refletidas características gerais da aula-espetáculo, bem como suas raízes cômicas e de que forma algumas teorias do riso podem elucidar o porquê de o riso surgir diante desses eventos. Por vezes percebeu-se o objeto da pesquisa no sentido lato, por vezes aprofundou-se em um ou outro aspecto específico sobre a estrutura dos eventos. Tangenciou-se o fazer de Suassuna como o *performer* ou único agente da aula-espetáculo reduzidíssima. O terceiro capítulo abordará exatamente a figura de Ariano em sua autoperformance. Buscarei detectar os traços complementares que permitem a identificação do artista com os ofícios citados anteriormente nos quais lança mão da comicidade.

Abordar as possíveis atribuições de Ariano Suassuna na aula-espetáculo, em certa medida, traz à tona a lembrança da figura do *bricoleur*, que segundo Lévi-Strauss (1970) :

Está apto a executar grande número de tarefas diferentes; mas diferentemente do engenheiro, ele não subordina cada uma delas à obtenção de matérias-primas e de ferramentas, concebidas e procuradas na medida do seu projeto: seu universo instrumental é fechado e a regra de seu jogo é a de arranjar-se sempre com os meios-limites, isto é, um conjunto continuamente restrito, de utensílios e de materiais heteróclitos”. (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 38).

Percebe-se que Ariano se aproxima do acima exposto porque parece assumir diversas funções dentro dos eventos estudados, mas também pelo fato de utilizar o seu universo de conhecimento – mesmo que este seja amplo, é ainda extremamente limitado – na construção de seu discurso nas aulas-espetáculo. Lévi-Strauss (1970) ainda acrescenta que o autor do *bricolage* apresenta o atributo de atuar com recursos advindos de uma fragmentação, segmentários, já concebidos – ou seja, não necessita da matéria-prima bruta. Mais uma vez o conceito se aproxima do fazer de Suassuna desde o fato dele reelaborar textos do Romanceiro popular nordestino para o teatro, utilizando-se de todo o universo neles contido; até a concretização das aulas-espetáculo, onde ele lança mão de excertos de sua vida, causos, folhetos de cordel, textos teatrais, poemas (todos já pré-concebidos, realizados) e mecanismos de comicidade para se comunicar com o público.

O *bricoleur* se aproveita do que já está pronto “porque os elementos são recolhidos ou conservados, em virtude do princípio de que ‘isto sempre pode servir’”. (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 41). Isto não é nenhuma novidade no que se refere à Ariano Suassuna, uma vez que ele se considera,

se autodeclara um plagiário, quando é questionado sobre as origens e fontes de suas peças teatrais. Ainda dentro desse conceito, Lévi-Strauss (1970, p. 42) pontua que a função do *bricoleur* não é somente executar tarefas, há algo de mais profundo do que só a combinação e recombinação do seu arsenal limitado de escolhas. Reforça que a figura em questão expõe através de suas preferências – dentro do seu limitado universo – a personalidade e a ótica do seu autor, ou seja, o *bricoleur* insere na sua obra referências de sua própria pessoa, algo que se aproxima do caráter performático (já discutido) das aulas-espetáculo.

Se nos pautarmos na definição de bricolagem como colagem, montagem, combinação de diversos elementos e o *bricoleur* sendo o agente do ato de colar, montar e combinar, no sentido artesanal, as aula-espetáculo reduzidíssimas pesquisadas tem esse caráter. São realizadas apenas por uma pessoa, que detém todo o processo e dele dá conta, Ariano recorta suas experiências, as pinça, as cola e as expõe ao público, como já especulado - sem uma dramaturgia ou roteiro evidente – mas com um método de realização que é randômico no tocante à seleção do que será falado.

Voltando à alçada da comicidade, uma das funções deste *bricoleur*, se assim pudermos considerar Suassuna, é a de professor. Por mais que esta não se ligue tradicionalmente ao cômico e sim ao pensamento dito sério, a aula-espetáculo – como já discutido anteriormente, por definição é ao mesmo tempo aula e espetáculo/*performance* – evoca o riso em diversos momentos. Há riso no que diz respeito à aula? Ou há riso apenas na parte-espetáculo do evento?

Quando lançamos um olhar sobre a parte-aula da apresentação de Ariano, podemos analisá-la através da Pedagogia. Observa Larrosa (1999, p. 170) que em educação se ri muito pouco e o riso ou é proibido ou ignorado pelas escolas e professores por duas motivações: o caráter moralizante do processo educacional e o otimismo intrínseco e perene do campo pedagógico. O riso, desta forma, se distancia, uma vez que para ele surgir, é necessário contraste: otimismo *versus* pessimismo, alegria *versus* tristeza por exemplo. O autor ainda acrescenta a que tipo de riso se refere: o “que é um componente dialógico do pensamento sério”, um riso trazido a partir da sua acareação com a seriedade.

Já vimos que na Roma Antiga, nas teorias de Cícero e Quintiliano, o riso era utilizado de forma comedida em seus discursos somente para se alcançar propósitos sérios e isso se aproxima um pouco dos propósitos do uso do riso pelo professor. Por mais que acreditassem que seriedade e riso partilhassem da mesma origem, estes não dialogavam entre si, o que prevalecia era o pensamento sério em detrimento do risível. Já Larrosa (1999, p. 171) pontua que é necessária a comutabilidade entre o que é sobre o riso e o que é sobre o sério, para a manutenção do tipo de riso abordado por ele: “o que se mete desrespeitoso, irreverentemente, no domínio do sério. Ao riso que se ri precisamente

naquilo que a Pedagogia marca como não risível”.

No âmbito educacional, percebe-se de uma forma geral, a prevalência do pensamento sério:

Quanto mais moral é uma aula, menos riso nela existe. Quando um professor interrompe abruptamente o riso, com um “aqui estamos falando sério”, é um sinal de que aquilo de que se está tratando é algo “moral”, algo que tem a ver com valores, com normas, com modos de comportamento, com mecanismos de constituição e regulação da consciência. E quanto maior o componente “sagrado” – e não se deveria reduzir o sagrado ao religioso – também menos riso. (LARROSA, 1999, p. 172).

É importante ressaltar: em uma tradicional sala de aula há a possibilidade de interferências discentes; no palco em *performance*, esse contato com o público não é realizado ou permitido por Ariano no material estudado. Pode ser que a parte-espetáculo acabe por blindar a porosidade da parte-aula da aula-espetáculo.

Há, contudo, um termo relacionado ao universo da comicidade, que contribui para refletirmos o comportamento do professor em ação – o humor. Propp (1992, p. 152) sugere que seja “aquela disposição de espírito que em nossas relações com os outros, pela manifestação exterior de pequenos defeitos, nos deixa entrever uma natureza internamente positiva”; já Gordon (2014, p. 4) ressalta que humor é “uma variedade de atividades que perpassa desde comentários autodepreciativos e irônicos a atos absurdos e hilários (...) se manifesta de formas variadas incluindo piadas, trocadilhos, expressões faciais engraçadas, imitação de outros, comentários espontâneos divertidos, e assim por diante”. De qualquer forma, torna-se relevante o fato de o humor se revelar como algo coletivo, fruto de uma experimentação em nível social, algo bem possível de se imaginar e concretizar em uma sala de aula, onde quer que essa se manifeste.

Para Gordon (2014, p. 9) o humor tem a faculdade de criar um ambiente descontraído, engraçado, que pode compensar a parte séria vinda de toda a carga de trabalho acadêmico. É como se o humor fornecesse um “alívio cômico para a pesquisa rigorosa, analítica desenvolvida por filósofos e teóricos da educação”. Há outra questão por detrás da sisudez própria do processo educativo, que é o fato deste tratar de assuntos, teorias e conceitos científicos que trazem para si, por natureza, o componente sério. Ora, a ciência não pode assumir outro comportamento senão algum baseado no rigor da verdade, que tradicionalmente não anda de mãos dadas com o que é cômico.

Já é sabido que na aula-espetáculo de 2013, Ariano insere no seu discurso as explicações sobre algumas teorias do riso e no início do primeiro capítulo ainda lança mão de uma citação em que ele mostrava que a primeira coisa que fazia com seus alunos era mostrar que a disciplina de Filosofia da Arte era interessante de ser estudada. Segundo Griffiths (2014, p.3) “o humor pode ser uma autocrítica permanente de uma disciplina que se leva muito a sério e raramente percebe seu excessivo amor-

próprio ou pretensão e dignidade exageradas”. É possível observar que na referida aula, conteúdos de Estética são abordados de forma leve, tendo piadas, chistes, trocadilhos etc. como exemplos. O humor atenua a recepção do que o homem espirituoso oferece ao público ou o professor aos alunos. É como se a própria disciplina, se permitisse não se levar a sério e autorizasse o uso de comparações fáceis para se fazer compreender algum conteúdo. Se o riso nos leva a um lugar desconhecido – a um não-lugar, como postulado por Foucault²⁰ a um entendimento diferente do exposto e óbvio, ele pode permitir novas descobertas em vários campos do saber.

O humor pode ser assumido como uma ferramenta importante para se realizar crítica às opressões – vale lembrar da citação que Ariano faz de Molière na referida aula-espetáculo de 2013: “não existe tirania que resista a uma gargalhada que dê três voltas em torno dela”, deflagrando a fragilidade do conservadorismo frente ao cômico. Neves (1979) chama atenção para a consideração da seriedade como inimiga ou até mesmo na relação moralizante desta com o que é risível; fato é que a intenção do autor é revelar de que forma o humor é capaz de se colocar defronte tanto ao que se considera como pensamento razoável, como ao que se considera crítico. Ressalta que, inserido em um ambiente de criticidade, o pensamento se sustenta e ainda se impregna da chamada observação cômica – o que não ocorre se tratarmos da relação do humor com o dito razoável, que é fixo, constante, sisudo.

Corrêa (2019) afirma que o humor acolhe a contradição e se aproveita dela, uma vez que o contraste, a dúvida, o contradito são elementos de sua constituição, como observado nas análises das teorias do riso. Desta forma, o que pontua Griffiths (2014 *apud* CORRÊA, 2019, p. 97) ganha lastro: o fato de o humor servir para “desmascarar ou desestabilizar as estruturas e redes de poder que condicionam nossas práticas”. Neste sentido podemos observar tanto o desmascaramento na exposição de um conteúdo pedagógico, ou seja, quando este não é aplicado de maneira tradicional e lança-se um discurso bem-humorado, divertido para sua absorção; quanto no comportamento do docente – que se permite abandonar a total rigidez do discurso acadêmico para atenuá-lo ou fazê-lo se comunicar com o discente através do que provoca o riso. Suassuna se utiliza dos dois subterfúgios: se desvia da normalidade da aplicação do conteúdo acadêmico e acaba se revelando um professor nada sisudo ou afeito ao sério.

A restrição ao uso do riso em sala de aula ou em uma aula pode ser explicada por uma outra via, não necessariamente pelo humor, mas pelo que o cômico causa fisicamente nas pessoas. Vlieghe

²⁰ O riso de Foucault é provocado por um “não-lugar”: um espaço aonde o pensamento não chega e onde a linguagem não pode manter juntas as palavras e as coisas. Por isso, ele abala as superfícies e os planos, põe em xeque as certezas de nosso pensamento, de nossa prática milenar do Mesmo e do Outro, e faz nascer um livro sobre as relações entre as palavras e as coisas na história do pensamento ocidental. (ALBERTI, 2002, pp. 16 E 17).

(2014) sugere a compreensão do riso como algo físico, corpóreo, que tem a capacidade de conter as relações hierárquicas e regras já estabelecidas. Joubert, autor francês do século XVI também percebia o riso de forma parecida:

O riso é um movimento, feito de espírito espalhado (*epandu*) e desigual agitação do coração, que alarga a boca e os lábios, sacudindo o diafragma e as partes pectoriais, com impetuosidade e som entrecortado, pelo qual é expressa (*exprimé*) uma afecção de coisa torpe, indigna de piedade. (JOUBERT *apud* ALBERTI, 2002, p. 101).

As observações dos autores parecem elucidar o porquê de o riso, tradicionalmente, não ser apropriado em ambientes oficiais – escolas, fóruns, bancos etc. Vlieghe (*apud* CORRÊA, 2019, p. 97) comenta sobre o poder constrangedor do riso, com atenção especial ao momento em que se ri demasiadamente, às gargalhadas: “cedemos às contrações rítmicas do diafragma e começamos a proferir todos os tipos de sons estranhos e sem sentido: nossos corpos geram espasmos e barulhos bizarros que podem contagiar e distorcer a integridade da ordem social”. Nota-se que o comedimento na utilização do que é cômico em educação, no ambiente acadêmico, está diretamente relacionado à possível desordem e desconcentração do foco de estudo da disciplina que o riso pode causar.

Ressalta-se que as aulas-espetáculo aqui estudadas ocorrem em dois teatros e um auditório – os três espaços de caráter dicotomizante – próprios para abrigar uma plateia, que sabendo do seu papel de espectador, se comporta livremente tendo suas reações provenientes de estímulos emanados de quem está em evidência, o professor, o *performer*, ou o professor-*performer*. É oportuno destacar, portanto, este conceito:

O professor-*performer*, aqui, é aquele que reconhece na palavra performance a necessidade de “uma atitude pedagógica diferenciada. Não só corpo, voz e lugar estão imbricados, como também, nessa forma de ver a performance, está implícita uma preocupação pedagógica. (CIOTTI, 2014, p. 62 *apud* SILVA, 2018, P. 17).

A definição de professor-*performer* traz a mistura que o binômio aula-espetáculo propõe e que foi alvo de investidas no início da dissertação. O professor está para a aula assim como o *performer* está para o espetáculo. Já sabemos que antes de se pensar em aula-espetáculo, Suassuna já era professor e este é quem tem verdadeiramente o compromisso em ensinar. Pode-se aventar que a razão pela qual essa aula tomou corpo de *performance* e o professor, função de *performer*, foi justamente para o conteúdo em evidência se tornar palatável aos alunos – seja este conteúdo componente da Filosofia da Arte ou o projeto de cultura popular administrado por Suassuna. Soma-se a isso a carga de comicidade empregada por ele nessa empreitada.

E sobre o uso do humor, da evocação do riso, Vlieghe (2014, p. 153) disserta que este pode

incentivar a criação de uma atmosfera distensionada na aula, bem como fortalecer os laços entre os participantes e destes com o professor. Fato é que o autor destaca que esse riso deve ser “utilizado moderadamente e confinado a certos limites”, ou seja, fica claro que a inserção do cômico em sala de aula deve ocorrer de forma proposital ou controlada, tangenciando a proposta do riso retórico romano.

Torna-se mais compreensível a ideia de Vlieghe (2014, p. 150 *apud* CORRÊA, 2019, p. 98) quando explica a tendência desestruturadora do riso, justamente por ele se apresentar como resultado de uma experiência corporal de certa forma indominável, sugerindo que “não somos nós que rimos, mas algo ri em nós, ao rimos somos os nossos corpos, estamos à deriva, nosso ser tende a coincidir com as reações físico-biológicas”. O autor retoma nossa atenção para o caráter coletivo do riso em sala de aula: os alunos formando o que seria a plateia – seres diferentes uns dos outros, de diversas origens, conhecidos entre si ou não – e o professor no seu local de atuação, isolado por conta de sua função; o riso inserido nesse ambiente rompe com a distância entre os alunos e quebra a barreira entre estes e o professor justamente por fazê-los se perceberem como iguais, independentemente da posição que ocupam nesse arranjo. O riso faz com que se enxerguem como um corpo só, que naquele momento, no determinado local, sabedores de suas diferenças, encontram um lugar comum e dele partilham. Segundo Vlieghe (2014) não se trata de tomar o que é cômico como regra, ou estabelecê-lo como um instrumento pedagógico propondo um regime educacional instrumentalizado através dele. Não se ri de tudo, nem tudo é risível ou nem todo mundo ri da mesma coisa nos mesmos momentos. As aulas-espetáculo são um exemplo disso, por mais que a espinha dorsal do trabalho aqui desenvolvido seja a comicidade inerente a elas, a apresentação de Suassuna, sua *performance* não é de todo chistosa, como já exposto. Para haver riso é necessário contrastes, antônimos, comparações, utilizados para construir o caminho para a piada, que vai possivelmente liberar o riso no espectador.

Aliás, se colocarmos aqui em evidência a recepção do público, podemos notar que o riso coletivo lança luz para o que não é razoável e coloca todos os ridentes em um mesmo patamar, sendo todos cientes de sua finitude, de sua propensão às falhas, ou seja, do que lhes classifica como humanos. Kosik (19995, p. 187) afirma que:

É neste riso mútuo que se cria uma atmosfera de proximidade e confiança, onde qualquer ofensa ou ofensividade é totalmente relegada (...). Tal riso liberta as pessoas do abandono e da solidão e lhes devolve um senso de pertencimento – ou, talvez, até crie tal senso. Por meio do riso coletivo a pessoa se emancipa do “eu” egoísta e fechado, que olha apenas para si mesmo e que busca somente a sua própria vantagem.

Reforçando o caráter professoral da aula-espetáculo (centrado na figura de Ariano em sua *performance*), o riso que ele desperta gera um senso de comunidade, uma vez que todos que estão ali,

se estão rindo, mostram-se da mesma forma passíveis às falhas, mas que por isso se tornam de modo igual seres nobres e livres. Pode-se incluir a figura do preletor, quando este sucumbe ao riso, juntamente com o público ou plateia ou classe, mas não há de ser esquecido que ele está em um local privilegiado, que detém poder, lidera e comanda a estrutura do que será alvo do riso. É Ariano que está em evidência, no palco, com microfone, sob as luzes, ele está no comando deste riso coletivo.

Vlieghe (2014) pontua que a partir do momento em que o professor se sensibiliza sobre o porquê de seus alunos rirem, também são criadas possibilidades de ele compreender o universo onde esses alunos estão imersos, gerar proximidade e aproveitar o ambiente propício para a aprendizagem que a comicidade pode provocar.

Dentro das observações de Larrosa (1999, p. 176), em sua *Pedagogia Profana*, está a qualificação da palavra do professor em direta ou patética e indireta e que possibilita a reflexão da utilização do riso por ele. A primeira se refere a alguém que mostra nas características do seu discurso seu *status* perante a sociedade, ou seja, a forma através da qual essas pessoas se pronunciam revelam sua ligação com poder, com uma categoria ou posição social. Desta forma podem ser elencados “o pregador, o juiz, o profeta, o político, o crente, o cientista, o professor”. O autor ainda acrescenta que outro ambiente em que surge a linguagem direta é aquele que não se relaciona “ao púlpito, à cátedra ou à tribuna, mas à sala de estar, à carta íntima, ao passeio pelo parque”. Essa palavra patética se faz com a seriedade de quem tem que afirmar um lugar reivindicado na sociedade ou quando o falante não está sendo, necessariamente, observado publicamente sob o exercício da sua função a ser afirmada pelo discurso.

Já a linguagem indireta é calcada na distância do que é sério e impulsionada pelo sentido figurado, pela paródia, pela ironia, e de forma clara se relaciona com a comicidade.

A linguagem (indireta) é a que se utiliza como uma máscara e sabendo-se que é uma máscara. É a linguagem dos que falam “como se”. O falante faz como se fosse um pregador, como se fosse um soldado, como se fosse um enamorado. E é esse uso figurado e paródico da linguagem, essa distância entre o falante e sua linguagem, ou entre o falante e sua posição, que produz o riso. (LARROSA, 1999, p. 177).

Fazendo uma analogia com as aulas-espetáculo, Suassuna, mesmo estando em situação, em *performance* com seu palhaço, sua linguagem passeia entre o patético, direto e o cômico, indireto. É notório que quanto mais riso é trazido à tona dentro de um discurso professoral, menos moralizante este se mostra – é como se a comicidade dessacralizasse o discurso pedagógico. No evento de 2012, já comentado anteriormente, ocorrido no auditório do Tribunal Superior do Trabalho, em Brasília-DF, Ariano assume com mais constância o uso da linguagem direta – está realizando uma apresentação para um grupo de pessoas relacionadas à seriedade do ambiente jurídico, ao poder em

nível federal. Há um comedimento na aplicação do cômico, um abrandamento (não desaparecimento) do palhaço. Sobre isso Larrosa (1999, p. 178) comenta que, sendo o falante, conhecedor da linguagem dita patética, sabedor dos seus meandros, conhece como dominá-la. Dentro deste domínio tem a faculdade de utilizá-la ao seu modo, objetivando-a ou relativizando-a.

Larrosa (1999, p. 169) traz à tona uma metáfora do professor - a quem é atribuída a guarda do pensamento sério, relativo tradicionalmente à retidão, às certezas científicas em todos os âmbitos – que tem a opção de utilizar um chapéu de guizos ou uma toga. Na verdade, a toga já é algo que se destina a vestir um magistrado, membro de um tribunal, notoriamente aí é a linguagem direta que atua, o sério é que conduz quem vestir a toga. Na construção do autor, o professor (ele mesmo e todos os outros) já tem arraigada as atribuições da toga no seu desempenho profissional e por isso são ouvidos, requisitados, enaltecidos. Guardam no seu ofício o resultado do estudo e da aplicação acadêmica, afeitos ao pensamento sério. Sustenta ainda que o professor deve manter determinada conduta e que esta deve coincidir com o que ele profere “se veste uma toga, qualquer impostura pode se apresentar como se fosse uma postura e qualquer posição pode se converter em imposição”. Em contrapartida, se o professor utiliza o chapéu de guizos (e nunca se desfaz dele), o discente pode duvidar do seu preparo – a alguém que somente ri, pode ser dada uma função tradicionalmente atribuída ao sério?

Sustenta Larrosa (1999, p. 179) que

Quando entra o riso, o diálogo é diferente. Quando aparece o riso, objetiva-se o universo ideológico, a linguagem, a situação comunicativa, o plano (ideológico, linguístico e social) em que o diálogo sério é possível. Quando aparece o riso, todas as características que constituem a armadura da situação comunicativa se desfazem. Quando irrompe o riso, a própria situação comunicativa perdeu seu “patetismo” e se transforma em mascarada, em teatro, em ritual. E, de repente, tudo é percebido debaixo de outra luz.

É importante observar que o autor escreve que o riso “entra”, “aparece”, “irrompe”, ou seja, acontece após algo já estar em andamento. O riso aparenta ser uma ferramenta utilizada para que os objetivos do planejamento do professor sejam alcançados, já que ele distrai, descontra as pessoas, as aproxima, gera um ambiente favorável à assimilação do conteúdo da aula. O riso quebra a atmosfera formal do ambiente educativo, é o fator surpresa que desvenda o truque, o outro lado da moeda, a outra luz que o autor acima mencionou, traz o verdadeiro sentido daquilo que está sendo buscado. Abandona-se a linguagem direta e lança-se à linguagem indireta para que esta dê conta do que a primeira não alcança com sua rigidez. Nesse jogo de tensão e distensão, o professor molda o seu discurso sabendo inicialmente onde se pretende chegar, mas não tendo a real certeza do quanto conseguirá avançar.

Na já citada aula-espetáculo de 2013, em que Ariano está desprovido de imagens e vídeos que costumeiramente eram expostos em suas preleções, ele fala para o público que daria uma aula de Filosofia da Arte, Estética, tendo como assunto a fabricação do riso. Deflagrada a estratégia metalinguística de explicar o riso provocando o riso, Suassuna consegue que o público compreenda de forma rápida as teorias do cômico de Aristóteles, Kant, Freud e Bergson. Ariano já ao final da aula, para iniciar suas conclusões diz: “enfim, vocês estão vendo que o estudo da Filosofia da Arte pode ser uma coisa interessante?” (SUASSUNA, 2013, 1h17min52s). Ele lança essa fala certamente por conta do distanciamento que a disciplina cria com o aluno ou plateia, a partir dos seus meandros que necessitam de explicação e exemplos – muitas vezes complexos - para serem absorvidos.

Larrosa (1999) afirma que o riso desvela a realidade com base em outra perspectiva e é isso que ocorre com Ariano e sua demonstração de como entender as filosofias do riso apresentadas: utilizando-se somente da linguagem direta, séria, sisuda, distanciada, poucos entenderiam o conteúdo ou se entendessem, não classificariam a disciplina como interessante. Fato é que quando, em *performance*, o artista, o professor, o professor-*performer* insere a carga cômica no discurso, tem-se o diálogo com o sério, o questionamento ou desconfiança de que toda linguagem direta é falsa: “o riso desmascara a linguagem, retira-a de seu lugar, de seus esconderijos, e a expõe ao olhar como ela é, como uma casca vazia”. (LARROSA, 1999, p. 178). Esse fator abre o caminho para que o assunto seja compreendido e essa compreensão vem contígua ao riso.

Para além das atribuições da linguagem direta e indireta, há outro ponto destacado por Larrosa (1999) sobre o professor e o uso do cômico. Para ele, uma das funções do riso é “afrouxar os laços que amarram uma subjetividade demasiadamente solidificada”. Pode-se entender que esse tipo de subjetividade é aquela em que o riso é aplicado entre o sujeito e si mesmo, estabelecido na chamada distância reflexiva, o riso como autoironia – o professor que ri de si mesmo. Não se trata somente de rir de si mesmo, mas de se colocar em posicionamento central para que seja alvo do riso coletivo, colocar sua identidade à prova, justamente permitir-se colocar o chapéu de guizos. “A autoironia é um movimento de revogação da identidade: a consciência que se ri anula-se a si mesma, se contradiz a si mesma, está sempre por cima de si mesma a fim de evitar a sua fixação”. Larrosa (1999, p. 179).

Na metáfora, o chapéu de guizos – o riso – não representa mais uma máscara assumida pelo professor no desenvolvimento do seu ofício, mas significa uma proteção contra a solidificação de quaisquer outras máscaras. Usar o chapéu de guizos traz a interpelação do sério, a possibilidade da dúvida, a quebra do protocolo e a autorização para o professor assumir outra posição, mesmo que temporariamente e de forma fragmentária.

Ariano utiliza a autoironia, nas aulas-espetáculo, como recurso para trazer o público para si,

quebrando logo em sua chegada o distanciamento que há entre professor e alunos. Nas três aulas-espetáculo aqui observadas, o artista inicia seus discursos zombando de si mesmo ou realizando observações depreciativas sobre si. Na aula de 2011:

Mas quero sobretudo agradecer a vocês. Eu fico sempre espantado, eu ainda, num sábado de tarde, eu vou dizer: eu não ia não, tá certo? Eu não ia não. Num sábado de tarde, que a gente pode ficar deitado numa cama lendo – que é a coisa que eu mais gosto – e ouvir um velho de 84 anos?! Eu ia nada! Pode ser a mãe do Papa, eu não ia. Que eu acho que a pessoa mais venerada deve ser a mãe do Papa, eu não ia não! (SUASSUNA, 2011, 2min25s).

Nas aulas-espetáculo de 2012 o início do discurso é marcado pela piada já conhecida de Ariano sobre sua própria voz:

Nessa longa estrada, eu acho que nunca me vi numa situação tão difícil, por que eu tenho que corresponder agora a tudo isso que o presidente disse e como vai ser? Começa por minha voz, como vocês estão vendo, não preciso nem eu dizer, minha voz é feia, fraca, baixa e rouca, eu tenho essa dificuldade, tanto que fiz uma grosseria com o presidente, me convidou pra almoçar com ele, mas se eu fosse eu ia conversar e aí não tinha voz mais e não tinha aula e ia ser um fiasco completo, mas ele me compreendeu e me perdoou. (SUASSUNA, 2012, 2min40s).

Já em 2013, Ariano acrescenta no assunto o seu pigarro:

Muito bem, os que já me conhecem sabem como é minha voz, eu não tenho que pedir desculpa porque vocês já sabem, infelizmente eu não tenho outra e tenho que me virar com essa mesma. Eu além de ter a voz feia e fraca, e baixa e rouca eu tenho um pigarro desagradável que é horrível pro professor que eu sempre fui. Mas agora tá até melhor. (SUASSUNA, 2013, 1min05s).

Para Rorty (*apud* LARROSA, p. 180) o que se utiliza da ironia não consegue se levar a sério, uma vez que conhece que sua natureza está constantemente submetida “à mudança, à contingência e à fragilidade do seu vocabulário final, e, portanto, de si mesmo”. Isso traz à baila uma referência relevante na trajetória de Ariano: e o palhaço, não é ele que ri de si mesmo, que traz à superfície o seu ridículo e maximiza-o para a plateia?

Refletindo sobre o riso que se insere no ofício do professor, sua possível função e as comparações com as aulas-espetáculo, abre-se espaço para uma discussão sobre uma outra função desempenhada por Ariano Suassuna e por ele mesmo declarada: a função de palhaço. Já discutimos a arte do palhaço aproximada à atividade do *performer*, da autobiografia, da autoperformance. Soubemos reconhecer o artista sob a ótica de quem apresenta seu palhaço, porém que tipo de palhaço Ariano nos traz? Ou nos mostra uma mistura de palhaços?

Conforme explica Castro (2019, p. 88), o purismo é escasso na palhaçaria e um tipo de palhaço

tem o poder de influenciar outro; são muitas formas de configurar combinações, fazendo surgir novos palhaços: “a arte dos palhaços é um fenômeno vivo e em movimento constante”. Já que Ariano Suassuna se autodeclara palhaço na aula-espetáculo de 2013, como pode ser observado no item “A aula-espetáculo como objeto de pesquisa das artes cênicas”, realizarei uma breve revisão sobre quais tipos de palhaço pode nos apresentar Suassuna em suas aulas-espetáculo, ou por quais influências o palhaço de Ariano se deixou contaminar. Analisando a *performance* do artista, notam-se fragmentos característicos de diversas manifestações dentro desse universo: há um pouco de tudo, não há como ter um diagnóstico fechado. Há traços inegáveis dos *clowns* Branco e Augusto, características de bufão, de palhaço tribuno, uma influência direta dos palhaços brincantes e de folguedos e por que não dizer que tangencia o *clown* shakespeariano? Há sem dúvida na apresentação de Suassuna um palhaço híbrido em situação.

Iniciando por alguma proximidade do palhaço de Suassuna com a dupla Branco e Augusto, acredito que os quesitos de maquiagem e figurino não sejam a tônica dessa comparação, mas o posicionamento dentro do seu próprio discurso. Bolognesi (2003, pp. 72-74) mostra que o *Clown*²¹ Branco “tem como característica a boa educação, refletida na fineza dos gestos e a elegância nos trajes e movimentos” ao passo que, sobre o Augusto “sua característica básica é a estupidez e se apresenta frequentemente de modo desajeitado, rude e indelicado”.

É fácil aproximar a figura professoral de Ariano Suassuna, aquele que detém o poder pelo domínio da linguagem direta, ao comportamento do *clown* Branco. Ele, além de palhaço, se declara dono do circo. É um perfil já requisitado pelo próprio ofício do artista, porém este mostra também em sua *performance*, a manifestação da personalidade do Augusto através da irreverência, do seu corpo idoso e limitado e, sim, de algumas passagens em que sua opinião pessoal deflagra automaticamente a percepção de uma grosseria. Já vimos no presente trabalho alguns exemplos quando foram expostas partes da teoria bergsoniana do riso. O Augusto se revela nos momentos em que Ariano imita, se torna o cômico das formas, ou quando se mostra como o cômico dos gestos e movimentos – em que estes geram o apoio para o riso. É nas imitações surgidas pela história do Calango Elétrico ou até mesmo pelo seu comportamento intolerante diante de práticas culturais estrangeiras que foram assimiladas pela cultura brasileira: a história da Lady Gaga, a aversão ao *street dance*, a negação de realizar uma aula-*show*, a implicância com o ofício do comissário de bordo.

São situações que se tornaram histórias contadas por Ariano, das quais nós rimos mesmo tendo

²¹ A palavra inglesa *clown* é “derivada de *cloyne*, *cloine*, *clowne*. Sua matriz etimológica reporta a *colonus* e *clod*, cujo sentido aproximado seria homem rústico, do campo”. (BOLOGNESI, 2003, p. 62). As primeiras referências ao *clown* são do século XVI, como um personagem bufo e caipira que atuava nas representações dos mistérios e moralidades. (CASTRO, 2019, p. 40).

certeza de que elas são em alguma medida preconceituosas, xenófobas talvez – se considerarmos estrangeiro para o artista qualquer coisa que saia do eixo armorial africano-ibérico. Ariano utiliza do seu lugar de destaque e traz o riso à tona a partir do momento que não tem pudor em dizer que não acredita na Teoria da Evolução e sim nos postulados cristãos, que não gosta de determinado grupo musical como o *Calypso*, traz à tona o embate pessoal com um determinado deputado que o chamou de “Secretário figurativo”, mostra-se completamente destemido.

Segundo Bolognesi (2003, p. 78) o *clown* branco representaria a “voz da ordem”, frente ao Augusto, o ser à margem, que não se ajusta ao novo, às novas tecnologias e segundo o autor também não se ajusta ao macacão do operário industrial – a roupa tradicional do Augusto é um macacão largo. Suassuna tem grande dificuldade de se adaptar ao novo, há registros de histórias contadas nas aulas-espetáculo sobre problemas com o uso do telefone, sobre o horror que ele tinha de viajar de avião, sobre a não conformidade em utilizar terno, bem como o fardão da Academia Brasileira de Letras – tendo como exemplo Ghandi. Rimos do discurso de Ariano porque por muitas vezes ele mesmo vai contra o pensamento convencional, nos causando estranheza e criando uma pergunta: por que não? Parecido com o que ocorre com o Augusto, Ariano (ou seu palhaço?) nega o uso de roupas industrializadas, produzidas em série, para se vestir ao seu modo, à contramão da maioria – com um tecido popular, confeccionado por costureira e bordadeira populares.

No mundo clownesco há duas possibilidades: ou ser dominado, e então nós temos aquele que é completamente submisso, o bode expiatório, como na *commedia dell'arte*; ou dominar, e então nós temos o chefe, o *clown* branco, o que dá ordens, aquele que insulta, aquele que faz e desfaz. (FO, 1982 *apud* BOLOGNESI, 2003, p. 78).

Suassuna transita entre o comportamento do Branco e do Augusto – é quem toma o poder emanado pela *performance* para si, mas faz-se transparecer um bobo irreverente também – ao mesmo tempo em que domina, parece ter comportamento de quem é o dominado. Da mesma forma que é o contraste da comunicação entre a dupla de palhaços que faz surgir o riso, Suassuna toma o lugar de destaque (uma vez que ele mesmo se basta para a *performance* acontecer) – um lugar requerido pelo sério – mas utiliza a linguagem indireta, o chapéu de guizos, para expor alguma dessemelhança para o riso surgir.

Continuando no caminho das descobertas das influências clownescas nas aulas-espetáculo, a próxima reflexão é em torno do bufão – que é uma forma conhecida de se designar genericamente o palhaço.

Suas características são: desvio comportamental e a deformidade física. É o mais marginal e

anárquico entre todos os palhaços. O bufão vai além de entreter ou divertir. Ele busca afrontar, chocar, questionar os valores estabelecidos. Sua figura inusitada e rebelde quebra os modelos de beleza e conduta, servindo para nos confrontar com as limitações e absurdos da condição humana. Atualmente o bufão adiciona posicionamento político, crítica social e discurso engajado. (CASTRO 2019, p. 45).

É notória alguma semelhança entre o Bufão e o Augusto, porém o primeiro se destaca por apresentar-se costumeiramente sozinho, encerrando em si a autorização de comentar quaisquer eventos livremente, sem receio de punição e aí há uma característica de empoderamento. Ele traz o componente sério sob uma percepção irônica, parodiada, cômica.

Pavis (2015, p. 34-35) destaca que o bufão é da mesma ordem do marginal e do louco e é esse “estatuto de exterioridade”, ou seja, o que o coloca à margem da sociedade é que lhe dá a liberdade para tecer qualquer comentário. É mais uma vez a faculdade que tem o riso de desconstruir que o coloca em destaque, o que se faz justificar porque todo rei tem seu bobo, todo jovem apaixonado seu criado; o senhor nobre da comédia espanhola, seu *gracioso*. Onde quer que esteja, o bufão terá a característica primeira de destoar dos demais, de revelar as desarmonias.

Vale observar que há diferenças conceituais entre o citado bobo e o bufão, embora estejam muito próximos. Castro (2019) disserta que o primeiro é originalmente um palhaço que presta serviços a um monarca, um nobre ou qualquer pessoa que pudesse arcar com as despesas de manutenção de um cômico. Ou seja, o bobo é um trabalho, ofício, que acabou sendo exercido pelos bufões.

Talvez as características do bufão possam aproximá-lo da *performance* de Suassuna nas aulas reduzidíssimas estudadas: está sozinho no palco, expondo diretamente seus ideais, projetos culturais, críticas, posicionamentos pessoais e políticos, notoriamente sem receio de represálias. O vigor físico não se apresenta da mesma forma que no bufão – Ariano está com 84, 85 e 86 anos, respectivamente nas aulas de 2011, 2012 e 2013 – performa sentado na maior parte do tempo, porém quando se levanta é para realizar imitações que resultam em zombaria, chacota, riso.

Outro ponto é que não há necessariamente um rei ou um patrão em quem esse bufão-bobo tem que despertar o riso. Ariano é seu próprio patrão, ele é o dono do Circo da Onça Malhada e o seu palhaço também. Poderíamos aventar que o público pudesse ser a representatividade deste empregador, uma vez que eram para os reis e nobres que os bobos proferiam verdades impactantes e geravam o riso. Ressalta Castro (2019) que existiam limites para o que era dito por eles, inclusive alguns foram punidos e mortos por isso.

O bufão que Suassuna traz consigo não tem medida – ele fala à plateia que está ali de forma livre e espontânea para assisti-lo. Não é a plateia que detém o poder (se a formos comparar ao poderoso que empregava o bufão), é o *performer* que regula seu próprio discurso ou não insere

regulação no mesmo. A plateia, caso queira, pode se ausentar, o rei e o nobre, se incomodados promoveriam a ausência, a execução do seu bobo-bufão.

Embora as influências culturais estrangeiras – exceto ibérica e africana – representassem um relevante fator de discussão quando abordadas por Suassuna, há um inegável apreço pela obra do bardo inglês William Shakespeare:

Quando eu era jovem esfregavam dois países na minha cara, de dois em dois minutos: era a Suíça e a Suécia, apresentavam a Suíça e a Suécia como países que não tem defeito. E a Inglaterra também. Olha, tinha um sujeito lá no Recife, ele aliás ele era de Caruaru, mas ele viajou pra Inglaterra e lá ficou deslumbrado com a Inglaterra. Se algum de vocês descende de suíço, sueco ou inglês, não leve a mal não, eu estou somente exemplificando, bastaria a Inglaterra ser a pátria de Shakespeare. Shakespeare sozinho salva aquilo tudinho. (SUASSUNA, 2013, 33min).

Há na *performance* de Suassuna características presentes nos *clowns* de Shakespeare. Videbaek (1996) explica que na alçada cômica ou trágica, o *clown* nas peças shakespearianas permanece em contato estreito com o público, sem perder o riso, seu principal propósito. Lança mão de *jigs* (pequenas peças cômicas cantadas), agressões e trocadilhos de cunho sexual, porém em outros momentos sua capacidade de fazer rir torna o espectador mais sábio. De fato, este tipo de *clown* está ali para possibilitar que o público consiga interpretar a história contada sob outro prisma.

Assim como ocorre com o Augusto e com o Bufão, o *clown* de Shakespeare profere ofensas, injúrias, lida de perto com temas censurados, realiza trocadilhos que fazem brotar um riso afetado pelo constrangimento. Quando entra o *clown*, este deve cooptar a atenção da plateia, fazendo brotar uma relação de simpatia: ele está ali para ser o centro de todas as atenções. É importante lembrar que Ariano é o único artista presente, ele não surge em determinado momento. Sua presença, sua *performance*, representa a totalidade da aula-espetáculo que é tecida a partir do improviso.

Preiss (2015 *apud* COACHMAN, 2019, p. 32) esclarece que o *clown* shakespeariano tem que ser interpretado mostrando a tensão que há entre o texto e a sua performatividade, sendo essa questão uma característica do teatro elisabetano. Ele não foi criado para ser como qualquer outro personagem do dramaturgo inglês: o que deveria realizar em cena não estava completamente inserido no texto dramático, o *clown* tem a improvisação como regra. Utilizando esse procedimento, sua apresentação escancara a incompletude e instabilidade do texto teatral – todos eles e principalmente o de Shakespeare.

Além do improviso, já refletido sob a ótica da *Commedia Dell'arte* e considerando algumas características do *clown* shakespeariano, há um segundo fator que aproxima um pouco mais este último com o palhaço construído por Ariano Suassuna nas aulas-espetáculo. Para Lucile Charles (1945 *apud* COACHMAN, 2019, p. 38) o que chama atenção no *clown* é a ambivalência, ou seja, “ao

mesmo tempo que ele é personagem, também não nos esquecemos de que é ator”. Desta forma, revelavam uma “dupla persona”, podiam tecer suas opiniões, inserindo-as nos seus discursos, deixando ali sua leitura específica e particular sobre determinado assunto para a plateia. Por mais que Suassuna não se declare ator, é inegável que ele transparece, dá a entender sua tentativa de revelar um duplo muito próximo de si mesmo.

Mesmo se revelando outro, como já visto no início do trabalho, entendemos e consideramos quem estamos assistindo nos eventos como Ariano Suassuna: o professor, o dramaturgo, o escritor – nunca o palhaço que ali está. A ambivalência de Ariano é o talento do *bricoleur*. Essa observação nos leva diretamente ao universo da *performance*, da apresentação no lugar da representação, de não se envolver ou experimentar as sensações do personagem ou da não utilização inequívoca da quarta parede, distanciando o público. Fato é que o *clown* considera as pessoas do público como seus iguais. No seu momento frente ao público, ele detém o poder da fala e a liberdade da composição do seu discurso, de alguma forma ligado ao texto. Considerando assim, não se pode esquecer do restante do elenco, que continuará a peça teatral após o *clown* performar. Nota-se que a peça teatral foi escrita, para ela foram criados personagens, cenários, figurinos etc.

Nas aulas-espetáculo aqui elucidadas não se faz saber a composição de uma dramaturgia, nem o surgimento de personagens – a não ser os das histórias contadas -, a *performance* de Ariano poderia ser comparada a uma constante manutenção da presença do *clown*. Ele está sozinho, único foco de atenção e certamente desperta a simpatia da plateia porque ela ri. Ariano utiliza no lugar de *jigs*, o cordel do Ciclo Cômico, por exemplo, quando declama *O Enterro do Cachorro*, de Leandro Gomes de Barros, na aula-espetáculo de 2013, além de todo leque de piadas e causos autobiográficos já explorados anteriormente.

Sem dúvida há fragmentos do Branco, do Augusto, do Bufão, do *Clown* shakespeariano na composição do palhaço de Suassuna, porém todas essas influências têm raiz europeia. Traremos à baila um tipo de palhaço que se desenvolve com características brasileiras, o palhaço de folguedos. Será feita uma remissão ao momento em que se toca no assunto das inspirações cômicas de Ariano Suassuna, no capítulo 1. São relacionadas as influências do Romanceiro Popular – a literatura de cordel, do Teatro de Mamulengos, do Bumba-meu-Boi, do Cavalo Marinho e todos esses folguedos populares apresentam uma figura cômica em sua composição: bonecos, Velho do Pastoril, Mateus, Bastião e Birico, palhaços de folias de Reis entre outros.

Mas o que chama a atenção para o estudo do palhaço brasileiro são exatamente as características que permanecem ao longo dos séculos e que são comuns a diferentes folguedos de diferentes regiões. Exímios improvisadores, cantores, safados, conquistadores, dançarinos cheios de requebros e de trejeitos, bons de pernadas e cabeçadas, de língua solta

e sem freios, nossos cômicos de folguedo abusam dos duplos sentidos e sabem aproveitar o momento para brincar com a plateia. (CASTRO, 2005, p. 121).

Folguedo traz a noção de festa, alegria, comemoração, bagunça, e é muito improvável termos tudo isso sem o despertar do riso. Os cômicos acima citados representam os embriões para o surgimento do palhaço de picadeiro, uma vez que segundo Castro (2005) quando o circo com seus espetáculos se apresentava nas diversas localidades, irrompiam festas e banquetes – ambientes propícios para uma *performance* cômica. Se considerarmos: a evidência colhida no discurso de Ariano na aula-espetáculo de 2013, aos 24 minutos, em que ele afirma que é o palhaço e o dono do Circo da Onça Malhada; o fato já destacado de ele estar em um evento considerado “reduzidíssimo”, ou seja, sozinho no palco; e que este palco o coloca em evidência tal como um picadeiro faz com o palhaço, aproximamos mais a *performance* de Suassuna ao universo dos palhaços de folguedo. Há um estreitamento maior se observarmos a temática diversificada das aulas-espetáculo, que toca em assuntos relacionados a alguns destes folguedos, porque estes fazem parte da experiência de Ariano e permeiam sua obra.

No caso do Mamulengo, já se sabe que foram os bonecos e suas sacadas cômicas exageradas trouxeram Suassuna para o universo da comicidade. Pode-se aproximar também o que o artista realiza ao ofício do Mestre Mamulengueiro, que segundo (Castro, 2005, p. 135) é quem realiza e manipula os bonecos e se projeta na figura do boneco “palhaço central” ou “grande cômico”, uma possível alteridade assumida pelo Mestre, aquele que tudo comanda, tem a situação da encenação sob controle.

É sabido que Ariano teve contato ainda quando estudava Direito com “Cheirosos”, um famoso Mestre Mamulengueiro, que o orientou nas montagens do Teatro do Estudante de Pernambuco. Assim como discutimos alteridade na apresentação de Suassuna nas aulas-espetáculo, no capítulo 1, o surgimento deste outro que aqui abordamos, é algo próximo e parecido com o próprio artista, utilizando da sua experiência privada, de suas características e as projetando no seu palhaço. Por isso aproximamos a apresentação do palhaço à atuação do *performer* no item *A aula-espetáculo como objeto de estudo das Artes Cênicas*. O álter-ego do Mestre Mamulengueiro transformado em um boneco palhaço e por ele mesmo manipulado está relacionado diretamente ao palhaço performado por Suassuna: os palhaços falam por seus criadores o que estes gostariam de comunicar.

Observando as características do Velho do Pastoril²², nos mostra Cascudo (2000, p. 723) que

²² O Pastoril é o folguedo que representa a visita dos pastores ao estábulo de Belém, ofertas, louvores, pedidos de bênção, com cantos, louvações, loas, entoadas, diante do presépio na noite de Natal, aguardando-se a missa da meia-noite. É uma ação teatral de assunto sacro, vivido por homens simples, com aproveitamento satírico e lírico. (CASCUDO, 2000, p. 491).

essa figura cômica desse folguedo é um palhaço declamador de versos engraçados e por vezes indecentes. Acrescenta Andrade (2002 *apud* VIEIRA, 2010, p.12) que sua especialidade é promover maior comunicabilidade do espetáculo, fazer graça, provocar o público e as pastoras que o acompanham com suas tiradas cômicas e sexualizadas. É um folguedo que evoca o sagrado como essência, porém se transforma deveras profano a partir do momento em que o diabo tenta as pastoras no seu caminho para encontrarem Jesus recém-nascido. As pastoras são corrompidas nessa intenção e começam a ser exibidas pelo Velho, que as alicia. (CASTRO, 2005, p. 127).

A característica maniqueísta enriquece o folguedo e desperta a comicidade. Assim como os outros cômicos até aqui revisitados, e de forma geral, o Velho tem um traje específico e maquiagem chamativa. É interessante relevar que a *performance* de Ariano tangencia a irreverência, liberdade e verborragia dos palhaços de folguedo.

De mesmo modo que ocorre com o Mamulengo, Suassuna também mostra seu apreço pelo Pastoril do Recife, tendo inserido no seu discurso da aula-espetáculo de 2013, presente neste trabalho, uma piada proferida pelo Velho. Ariano retoma o chiste ouvido no folguedo para explicar a teoria do riso de Kant, presente no capítulo 2.

Vale colocar em destaque a figura do Mestre, apesar da atenção aqui ser para a figura do palhaço. É inevitável retomar a fala de Ariano na aula-espetáculo de 2013: “sou o palhaço e o dono do circo”. Ele é o palhaço e o Mestre também:

Os mestres são responsáveis por manter viva a tradição dessa manifestação cultural e são pessoas que dedicam sua vida ao Boi e passam ensinamentos e fundamentos para seus brincantes, fazendo com que a história permaneça e a tradição continue. A memória também é um ponto forte dos mestres, pois através da oralidade, eles transmitem o conhecimento e mostram o seu pertencimento, onde não adianta só brincar boi, precisa perceber que pertence a essa brincadeira, tem que ter o desejo de estar presente nela, de fazer parte realmente. (VIEIRA, 2010, p. 32).

A proposta de Ariano no seu Circo da Onça Malhada era apresentar a riqueza de nossa cultura e defender seu projeto de cultura popular brasileira, representando ao mesmo tempo uma resistência a diversas influências estrangeiras. É o lado Mestre de Suassuna que aflora ao defender as bases armoriais para a cultura brasileira, o indígena-africano-ibérico, e sustentar nisso certo purismo; ao não se conformar com a contaminação da arte que ele classifica como popular brasileira, com itens fora da referida tríade. Daí surgem os já citados embates com estrangeirismos, língua inglesa, Suíça, Suécia, Inglaterra, *street dance*, *Lady Gaga* etc. que geram chistes clássicos do artista. Sendo Mestre e tendo a liberdade do palhaço, Suassuna transmite sua visão particular da vida e seu projeto político-cultural, uma vez que ele foi até o fim de sua vida Assessor Especial do governo de Pernambuco e criou o seu circo exatamente para esse fim.

Ariano se movimenta entre o Mestre, que tangencia com facilidade a figura do professor, que educa baseado no discurso sério, direto, da palavra patética; e o Palhaço, que tem como função despertar o riso e que atua no campo do discurso indireto, das piadas, dos trocadilhos. O palhaço de folguedo ou palhaço brincante promove um acontecimento cênico lúdico e interativo e suas brincadeiras costumam ser abundantes em elementos como música, dança, jogos e poesia, enquanto os Mestres mamulengueiro, do Bumba-meu-boi, o Capitão do Cavalinho são as figuras que organizam e ditam as regras do rito do folguedo.

Todos os cômicos dos folguedos, inclusive os que aqui não foram citados, contribuem para a formação do resultado da apresentação de Ariano Suassuna. Essas influências estão arraigadas na personalidade do artista, fazem parte das suas primeiras memórias e se inserem nas suas práticas artísticas. O potencial palhaço que ele nos apresenta é verborrágico, destemido, por vezes absurdo e grosseiro, debocha, faz rimas, brinca com mote e glosa, declama cordéis e poemas clássicos: contém traços de Mateus e Bastião, do boneco palhaço do Mamulengo, dos palhaços de folias de Reis.

Exteriormente, porém, o que Ariano nos apresenta é alguém sem maquiagem, com um figurino (o *Sport Fino*) já explicado no primeiro capítulo, mas que não se aproxima nem um pouco dos trajes tradicionais dos palhaços de folguedo ou até mesmo do Bufão, Branco, Augusto, *clown* de Shakespeare. Desta forma, a última aproximação da *performance* de Suassuna é com o chamado Palhaço Tribuno, não só pelo que aparenta fisicamente, mas pelo que representa e o que comunica.

Castro (2019) esclarece que esse tipo de palhaço era relacionado às ideias socialistas, realizando propaganda e à agitação em passeatas e manifestações nas ruas. O palhaço tribuno é impulsionado pela Revolução Russa, iniciada em 1917, desta forma o movimento de artistas deste país utilizou do discurso em Arte na luta contra a Monarquia. Destaca Bolognesi (2003, p. 80) que os cômicos russos desse período buscaram se desvencilhar do padrão do palhaço do ocidente, no intuito de alinhar essa figura aos fatos sociais e políticos de então. Também conseguiam atuar fora do esquema de oposição cômica advindo do circo, ou seja, performam sozinhos e romperam com alguns paradigmas da arte do palhaço.

Na busca de uma comunicação eficiente e que incitasse à ação, estes palhaços soviéticos suavizaram os aspectos visuais, apresentando o personagem com uma aparência mais próxima do homem do povo. Ao invés das caras brancas, dos figurinos coloridos e dos sapatos enormes, os palhaços tribunos apresentavam trajes mais discretos e usavam pouca maquiagem. A atuação também passou a ser mais natural, abandonando os velhos esquemas e exageros disseminados pelo tradicional circo europeu. (CASTRO, 2019, p. 50)

Em entrevista concedida à *Folha de São Paulo*, em 26 de outubro de 1991, Ariano se declara socialista e ao mesmo tempo com aversão ao marxismo e cita que pertence ao Partido Socialista

Brasileiro, sigla PSB, que se situa politicamente na centro-esquerda. Pode-se adicionar o fato que a *performance* do tribuno está diretamente relacionada à oratória, à eloquência, pontos já refletidos no trabalho, que tem forte ligação com Suassuna, e que se situam no segundo capítulo, que trata das conexões da aula-espetáculo com as filosofias do riso. Ariano em *performance* se parece com este tipo: a fala é o canal mais profícuo de comunicação e, também não esconde que ocupava um cargo político de confiança no gabinete do governador de Pernambuco. Esse cargo permitia que Suassuna colocasse em prática o seu circo, com as aulas-espetáculo, e fica sendo, de alguma forma, sua atribuição dentro do ofício.

Fazendo uma remissão ao primeiro capítulo, na citação transcrita da aula-espetáculo de 2011, aos 55min52s, Ariano diz que em sua secretaria gostaria de fundar um circo para defender a cultura brasileira e ser um elemento de resistência, mostrando uma arte de verdadeira qualidade – e já sabemos que essa arte se refere às bases estéticas armoriais. Suassuna se mostra pronto para o embate, se coloca com disposição para tal fim, a percorrer todo o estado de Pernambuco realizando suas apresentações, afirmando o que ele considera cultura popular brasileira e rechaçando a sua dinâmica antropófaga contemporânea. Essa defesa é feita no palco, no púlpito, em destaque, através das palavras, do discurso, da preleção, locais intrínsecos à retórica tão cara aos palhaços tribunos. O lugar político que Ariano assume, tanto o partidário como das suas convicções particulares externalizadas, reforçam o caráter de que há uma motivação política por trás das aulas-espetáculo, uma vez que elas estão a serviço da propagação de um ideário construído pelo próprio artista.

Sem maquiagem, com o traje *Sport Fino* (calça, paletó e sapatos pretos, camisa vermelha) e atrás de uma mesa, o palhaço de Ariano se assemelha a um *clown* soviético, segundo a descrição de Popov (*apud* BOLOGNESI, 2003, p. 85):

Ao conhecer o circo capitalista, compreendi mais claramente o traço característico principal de toda nossa escola soviética da arte do *clown*: uma profunda orientação ideológica criadora. O *clown* cara-pintada está separado da vida por sua própria careta, precisamente em razão da única imagem criada uma vez por ele. Em contrapartida, o cômico está muito mais próximo da vida, é um verdadeiro homem real, próximo a cada trabalhador simples.

O grande valor do palhaço tribuno é o estreitamento do seu relacionamento com o interlocutor, a maquiagem e a vestimenta espalhafatosa atrapalham o público a se enxergar nas falas e ações deste palhaço. Além disso, com o visual mais neutro, o cômico pode assumir diversas máscaras durante sua apresentação, algo parecido talvez com o professor, rememorando Larrosa, aquele professor que retira e coloca o chapéu de guizos.

A última atribuição ao *bricoleur* Ariano Suassuna, a ser aqui observada, seria a contragosto dele mesmo, aproximar sua apresentação à função de um ator cômico. Mesmo já tendo chegado a

algumas conclusões sobre o fato de o artista estar se apresentando e não representando, de ele revelar um palhaço, que é algo muito próximo da *performance*, e mais ainda, diante da declaração do artista, na aula-espetáculo de 2013, aos 9 minutos e 8 segundos de que ele não era ator, as características do ator cômico destacadas por Marco De Marinis tem certa semelhança com o procedimento que Ariano adota, nessas três aulas-espetáculo estudadas.

Em busca da caracterização do ator cômico, De Marinis (1997, p. 7) elenca quatro aspectos: a solidão ou vocação para solos, monólogos; a auto-tradição, a intertextualidade plurilinguística e a relação não predeterminada com o público. Em alguma medida, tais aspectos tangenciam a apresentação de Ariano Suassuna.

O primeiro ponto – a inclinação à realização de solos – foi alvo de observações no primeiro capítulo, por conta da aproximação da atitude do artista com a do monologista; ou até mesmo da reflexão sobre o a função do Ariano professor diante de seus alunos. Abordou-se a solidão em cena quando definiu-se o artista como um *performer* e como palhaço híbrido. A aula reduzidíssima já pressupõe, por definição de Suassuna, somente a presença dele. No mesmo capítulo supracitado, em seu início, há uma citação da aula-espetáculo de 2013 sobre a classificação das aulas-espetáculo. Afirma-se isso com o adendo:

Nesses circos aí que vocês acabam de ver, Toré, o palhaço sou eu, eu não abro mão não. O palhaço é o secretário, sou eu. (...) Tem a (aula-espetáculo) plena, com bailarinos e músicos, né? Tem a reduzida, que vou eu, um músico, eu e dois músicos, um violinista e um violonista. E tem a reduzidíssima, que é essa que vocês estão vendo aqui, eu sozinho, no bico. Quando a gente tem verba lá, faz uma plena, quando não tem vou eu só; e o circo vai somente com o palhaço, aí, o palhaço tá presente. (SUASSUNA, 2011, 1h18min26s).

Há também, no espectro da solidão do ator cômico, a inexistência de um texto teatral ao qual ele deva se referenciar previamente. De Marinis (1997, p. 7) destaca que a “solidão do cômico é uma solidão dramaturgica”. Já se discutiu no presente trabalho a inexistência de um texto ou roteiro para as aulas-espetáculo, já se aproximou o trabalho de Ariano nesses eventos aos dos artistas da *Commedia Dell’Arte* que tinham o improviso como base do seu trabalho, mesmo assim havia um roteiro, o *canovaccio*. Foram trazidas as características do *clown* shakespeariano que muito expõe além do texto do espetáculo, assim como aspectos do bobo e do bufão e dos palhaços de folgado que improvisam nos seus versos e discursos. O mesmo autor define a solidão cênica do ator cômico e esta soa como a atuação de *performer* ou do palhaço já vistas anteriormente:

O ator cômico geralmente está só no palco em frente ao seu público. Para interessar, para agradar, o ator se tem a si mesmo, sua pessoa, sua técnica, suas qualidades como *entertainer*. Não pode e – deve deixar claro- não quer fazer uso, como o ator burguês, da quarta parede: desta maneira não está no palco para representar (interpretar) senão para representar a si

mesmo. (DE MARINIS, 1997, p. 9).

O segundo ponto, a auto-tradição se refere ao hibridismo que também atravessa o ofício do ator cômico. Percebeu-se no início deste capítulo que a arte do palhaço não é pura, ela é contaminada de diversas influências. Alguns tipos de palhaços, como o tribuno, que não tem o estereótipo de figurino e maquiagem característicos para poder se aproximar do público, geram empatia e se ligam aos acontecimentos atuais. Outros necessitam da máscara branca, do sapato grande etc. Não há um modelo somente de palhaço a ser seguido e o mesmo ocorre com os atores cômicos. Segundo Viviani (1928, p. 431 *apud* DE MARINIS, 1997, p. 11) esse tipo de ator não pode se assemelhar a nenhum outro, uma vez que deve criar sua própria figura, gênero, construir um repertório “quanto mais consegue ser novo, mais surpreende, e maior é o seu êxito”. O que é novo e todo o material que o ator cômico leva para suas apresentações é retirado da sua própria auto-tradição, da sua autobiografia, da sua experiência de vida em acúmulo.

É próximo do que ocorre com Ariano nas aulas-espetáculo, tanto no intercruzamento de diversos palhaços manifestados em sua apresentação, quanto na adoção da auto-tradição como temas dos três eventos estudados. Desta forma, a auto tradição se traduz também em cada ator cômico encontrar suas influências e visitar as fontes de sua preferência para criar sua forma de se apresentar, de executar suas piadas e tiradas, não se esquecendo da inspiração em sua autobiografia. Ariano tem sua própria forma de se apresentar e suas justificativas para que aconteça daquela maneira: há uma explicação para a roupa que ele veste, suas inspirações artísticas são colocadas no discurso, inclusive já se refletiu, no primeiro capítulo sobre as aulas-espetáculo espelharem, de alguma forma uma autoperformance.

Em um terceiro ponto, o autor discute a intertextualidade do ator cômico. Sobre esse aspecto De Marinis (1997, p. 12) observa a diversidades de habilidades adquiridas por esse tipo de ator ao longo do tempo: recitar, dançar, representar comédia séria ou farsa, cantar. De outro lado há o que o autor chama de ator burguês, classificado como um declamador desajeitado corporalmente. Assim como podem ser percebidos traços das duplas de palhaços como Branco e Augusto, Mateus e Bastião – por exemplo, nota-se que, na apresentação de Suassuna, o artista se comporta com despreendimento e irreverência de um ator cômico (em grande parte dos eventos), porém há momentos em que o que a aula-espetáculo é apenas aula, afeita à palavra direta, o discurso sério: quando Ariano ensina e explica as rimas dos Romanceiro popular, quando aborda temas políticos e desafetos pessoais, quando recita poemas e cordéis. O caráter intertextual do ator cômico coloca em evidência a definição de *bricoleur*, utilizada no início do presente capítulo para denominar Suassuna como detentor de algumas funções concomitantes no universo da comicidade.

Sobre a quarta observação do autor tem como base a relação entre o ator cômico e o espectador. Para De Marinis (1997, p. 16) “o ator cômico trabalha especialmente, senão exclusivamente, nesta relação com o público, enquanto o ator burguês pareceu esquecê-la, ocultando-se frequentemente, detrás da quarta parede”. Isso quer dizer que o ator cômico deve incorporar a plateia no seu espetáculo e assumir os riscos que isso pode causar, ao contrário do outro tipo de ator que a ignora. Nas três aulas estudadas, Ariano entra nos recintos – dois teatros e um auditório – é ovacionado, senta-se e inicia sua *performance*, falando sozinho todo o tempo. Por mais que a plateia emita o riso em inúmeros momentos, não há a requisição de uma relação mais profunda com o espectador, também há a possibilidade de enxergarem Suassuna estritamente como professor, alguém a ser ouvido, não interrompido. De toda forma, Ariano se comunica, se faz entender e constrói seu caminho utilizando o riso como ferramenta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu me recordo da primeira vez em que li *Auto da Compadecida*. Foi através dessa peça teatral que tive iniciiei o contato com a obra de Ariano Suassuna. Acredito que para muitos esse também tenha sido o caminho. Estávamos em uma mesa de estudos, no Grupo Teatral Evolução, na cidade mineira de Além Paraíba, não à toa, dirigido pela professora pernambucana Jailza Furtado. Eu era adolescente, juntamente com outros adolescentes e ali, ela explicava os mecanismos de reelaboração dos textos dos cordéis, transformando-os em teatro, comentava com alguma propriedade, e seu brilho nos olhos – que me vem à parca memória de agora – me conectaram com esse universo, despertou em mim uma grande curiosidade.

Pouco tempo depois eu fiz minha primeira mudança para cursar Produção Cultural na Universidade Federal Fluminense, em Niterói-RJ e logo percebi que, aquilo que me motivou em uma aula de literatura dramática na adolescência poderia ser o objeto de uma investigação mais profunda. O restante dessa história faz parte da Introdução deste trabalho. Ao ingressar no curso de Mestrado do PPGAC da UNIRIO, com um projeto de pesquisa que buscava investigar a interpenetração dos cordéis em sua peça teatral acima citada, percebi que aquilo já tinha sido alvo de inúmeras e profficuas pesquisas, dentro da própria universidade e que eu necessitava de um outro objeto de pesquisa, dentro desse mesmo universo. Na última aula de uma disciplina ministrada pela Professora Maria Helena Werneck, em que ela tecia comentários sobre os projetos de pesquisa dos discentes, sugeriu que eu observasse mais atentamente as aulas-espetáculo. Em seguida me presenteou com o livro *Ariano Suassuna: Vida e Obra em Almanaque*, do Professor Carlos Newton Júnior. A partir disso, reiniciei os meus estudos, orientado pela Professora Elza de Andrade, que possibilitou a mim vários caminhos para a compreensão da comicidade nas artes cênicas e como desenvolver minha pesquisa não sobre um texto teatral de Ariano Suassuna, mas sobre sua aula-espetáculo.

Ao assistir a diversas aulas-espetáculo disponíveis na internet, percebi que o riso era o fator que mais se destacava entre elas, principalmente nesses eventos que ocorriam com a apresentação solo de Ariano Suassuna. Após eleger os vídeos de referência e delimitar o campo da pesquisa, construíram-se reflexões acerca, no primeiro capítulo, da aula-espetáculo em si: como surgiu, para que finalidade, o que ela representa dentro da produção cultural do artista. Através de entrevistas realizadas com o Professor Carlos Newton Júnior e com o Artista Plástico Alexandre Nóbrega, bem como de consulta bibliográfica e videográfica, buscou-se historicizar esses eventos. Dando prosseguimento, considerando a inserção desta pesquisa em um programa de Mestrado em Artes Cênicas, se fez necessário mostrar o porquê de a aula-espetáculo poder ser considerada um objeto de

estudo da referida área. Com a realização do estudo dos vídeos das apresentações, foram pinçadas as pistas que Ariano Suassuna deixou no caminho da sua preleção: a existência do Circo da Onça Malhada, resquícios de uma alteridade, a autodeclaração como palhaço e dono do circo, uma vestimenta justificada – como um figurino – para a situação, imitações. As percepções caminharam para a consideração de que Suassuna realiza uma *performance*, o que se aproxima da relação de um artista com seu palhaço; bem como utiliza um arsenal de histórias autobiográficas para a elaboração do seu discurso.

Em um segundo momento, ainda no mesmo capítulo, foram expostas algumas das influências cômicas de Ariano Suassuna. Trazer à tona esse assunto tornou-se relevante pelo fato de os eventos pesquisados estarem entre as últimas apresentações do artista, que utiliza as suas experiências para elaborar sua fala. Desta forma, observa-se que o contato de Ariano com a comicidade presente na Literatura de Cordel, no Mamulengo, no Cavalo Marinho, Bumba-meu-boi, na *Commedia Dell'Arte* e na Comédia Latina, se faz presente de alguma forma na sua apresentação: seja sobre o que o artista fala ou como o artista fala, seja sobre os mecanismos utilizados para a obtenção do riso.

O segundo capítulo trata de algumas filosofias do riso e a aproximação destas ao universo das aulas-espetáculo e da *performance* de Suassuna. Dentro das reflexões dos autores, foram encontradas congruências com pontos importantes da pesquisa: ou sobre Ariano ou sobre sua apresentação. Encontraram-se afinidades com o riso inserido no campo da Filosofia por Platão; pelo riso dosado romano de Cícero e Quintiliano, permitido para a obtenção de propositos sérios; pelo riso que traz a surpresa, o inesperado, para Kant; o riso baseado no jogo de palavras, de Freud; a imprevisibilidade do riso de Hobbes; a tensão entre inferioridade e superioridade no riso de Stendhal; a incoerência entre razão e realidade exposta no riso de Schopenhauer.

Reservou-se um espaço no mesmo capítulo para a análise de excertos das aulas-espetáculo à luz da teoria bergsoniana do risível. Ariano declarou, na aula-espetáculo de 2013, que a teoria bergsoniana é a sua preferida para explicar o riso. Foram abordados os tipos de cômico elencados por Henri Bergson em seu livro *O Riso – Ensaio sobre o significado do cômico*: cômico das formas, cômico da caricatura, cômico dos gestos e movimentos, cômico de situação, cômico das palavras e cômico de caráter. Cada um destes apresenta uma ligação com a *performance* de Suassuna e contribui para a compreensão de seus procedimentos.

O último capítulo objetivou retornar a alguns temas mencionados em outras partes do trabalho e ter para com eles uma atenção especial. O interesse é aprofundar a percepção do uso do riso por Ariano Suassuna, realizando comparações com o uso da comicidade no ofício do professor, o embate entre a palavra séria e o riso, sobre o formal e o informal, sobre a palavra direta e a indireta, sobre o

chapéu de guizos e a toga; sobre a influência de diversos tipos de palhaço na apresentação de Ariano e na formulação de seu palhaço: Branco e Augusto, Bufão, Palhaço de folgedos, Mateus e Bastião e Tribuno; sobre a aproximação de alguns procedimentos do artista com os realizados pelos *clowns* de Shakespeare: o improvisado, a criação de um texto para além do pré-concebido; sobre o tangenciamento da *performance* aos procedimentos do ator cômico italiano.

Toda essa investigação me lançou para um ambiente novo. Informações sobre as obras de Ariano Suassuna e seu projeto de cultura para o Brasil não faltam, porém o campo das aulas-espetáculo é um lugar quase inexplorado e isso descobri no transcorrer da pesquisa. De qualquer forma, busquei não me desviar da comicidade que surge nesses eventos e a maneira como Ariano lança mão do riso para desenhar sua apresentação. Nada é por acaso. Há intenções e certezas que fazem o artista estar ali em evidência, utilizando do seu discurso cômico, porém mantenedor, de forma concomitante, de um posicionamento sério, professoral.

A aula-espetáculo revela que Ariano Suassuna está em um circo – o Circo da Onça Malhada -, de sua propriedade, apresentando-se como o palhaço, sozinho. O circo é a aula-espetáculo e vice-versa. O lugar reivindicado por esse projeto de Ariano é o popular circense, local onde o riso brota sem o pudor da censura da palavra direta. Neste ambiente construído por ele, levando em conta sua apresentação, descortina-se uma *performance* erguida sobre bases da autobiografia – o limite entre o eu e uma possível alteridade ligada intrinsecamente a ele. A pesquisa que aqui se encerra pretende servir de norte para meu projeto para o doutoramento. Em entrevista a mim concedida, o já citado Professor Carlos Newton Júnior – potencial substituto de Ariano nas aulas-espetáculo - questionado se as aulas-espetáculo apresentam caráter autobiográfico, revela um caminho para se entender onde Suassuna pretendia chegar com a articulação desses eventos:

Suassuna deu às aulas esse caráter na medida em que criou o personagem Dom Pantero, narrador principal do seu último romance, o *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, publicado postumamente, em 2017. Ele fez das “aulas-espetáculo” um laboratório para o personagem Dom Pantero e usou muitas das situações das aulas no romance. Isso é bem complexo para ser explicado em poucas palavras. Eu remeteria os interessados à leitura do romance, em que, aliás, Suassuna faz a fusão de sua poesia, seu teatro, sua prosa de ficção, suas aulas etc. O romance é o seu testamento literário, poderíamos dizer. (NEWTON JÚNIOR, 2019, p. 3).

Considerando a citação, a proposta futura é observar a aula-espetáculo como um processo, como meio, como instrumento para a construção de uma obra maior, que reúne em um mesmo local a produção literária de Suassuna em comunicação direta com as influências e atravessamentos que teve ao longo da vida. Interessa-me também o fato de as aulas-espetáculo serem postas, de algum modo, em forma escrita, uma vez que – como anteriormente observado - não há vestígios de

dramaturgia, um texto teatral prévio que Ariano deveria executar no palco. Sendo do gênero textual “romance”, seria exequível a encenação de parte do texto? Surgem possibilidades e perguntas: é de fato Dom Pantero o álter ego do artista? O que há nesse personagem e na sua jornada no romance que fazem conexão direta com o universo até aqui estudado? É Dom Pantero o palhaço que Suassuna performou nas aulas-espetáculo até o fim da vida? Inequivocamente volta a questão renitente da teatralidade *versus* performatividade, do personagem *versus* performer, da representação *versus* apresentação, que parecem conviver na apresentação de Ariano, mas que essencialmente são realidades distintas.

É incrível como a pesquisa se auto revela. Ao iniciar os estudos no mestrado não poderia imaginar que eles tomariam tal rumo, que eu poderia refletir um pouco sobre o meu ofício de professor – que sim, utiliza cômico ou não moralizante para cooptar a atenção dos alunos – e das outras funções que a mim foram atribuídas (por mim mesmo ou pelo tempo) de produtor cultural, diretor teatral, músico: um *bricoleur* também? Acredito que essa dissertação tenha trazido muito mais perguntas que convicções, o que representa um terreno fértil para realizar uma futura caminhada na pesquisa em artes cênicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- ABUJAMRA, Márcia. **A alma, o olho, a voz: as autoperformances de Spalding Gray**. São Paulo-SP, Doutorado em Programa de Pós GraduaçãoPós-graduação em Artes Cênicas, USP, 2015.
- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p.35.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hiutec, 1999.
- BARROS, Leandro Gomes de. **O Dinheiro / O Enterro do Cachorro**. Folheto de cordel.
- BATISTA, Sebastião Nunes. **Antologia da literatura de cordel**. 1. ed. Rio Grande do Norte: Gráfica Manimbu, 1977.
- BENJAMIM, Roberto. **Folguedos e danças de Pernambuco**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador, considerações sobre a obra de Nicolai Leskov**. In:
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, v.1. 7 ed. [Trad. Sérgio Paulo Rouanet]. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. **O riso. Ensaio sobre o significado do cômico**; tradução e notas de Maria Adriana Camargo Capello; introdução de Débora Cristina Morato Pinto. São Paulo-SP: Edipro, 2018.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo – Crítica da violência ética**. São Paulo-SP, Autêntica editora, 2015.
- CAMPOS, Renato Carneiro. **Ideologia dos poetas populares**. 2.ed. Recife: FUNARTE, 1977.
- CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte-MG, Ed. UFMG,

1996.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 9. ed. Revista, atualizada e ilustrada. São Paulo-SP: Global, 2000.

CASCUDO, Luís Câmara da. **Literatura oral no Brasil**. 3.ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. SP: Cosac Naify, 2015.

CASTRO, Lili. **Palhaços: multiplicidade, performance e hibridismo**. 1. ed. – Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

CHARLES, Lucile Hoerr. **The Clown's Function**. *The Journal of American Folklore*. v. 58, n. 227, p. 25-34, 1945. DOI: <https://doi.org/10.2307/535333>.

CHATIER, Roger. **Cultura escrita, literatura e história**. 1. ed. Porto Alegre: Artmed, 1999.

CHEVALIER, Máxime. **Cuentos folklóricos em la Espana Del Siglo de Oro**. Barcelona: Editorial Crítica, 1983.

CICLO natalino. **Brincantes** [Encarte cultural do Jornal do Commercio], Recife, n.8, 1998.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2004.

CORRÊA, G. T. (2019). **A potência crítico-criativa do humor e do riso na educação**. *Geminal: Marxismo E educação Em Debate*, 11(2), 91–106. <https://doi.org/10.9771/gmed.v11i2.26601>.

CUNHA, Newton. **Dicionário SESC – A linguagem da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DE FREITAS, Coachman. (2019). **“Your Words and Your Performances Are no Kin Together”**: um estudo sobre o clown do teatro shakespeariano. *Aletria: Revista De Estudos De Literatura*, 29(4), 29–48. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.29.4.29-48>.

DE MARINIS, Marco. **Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología**. Buenos Aires: Galerna, 1997.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. et al. **Estudos – Literatura Popular em Verso**. Belo Horizonte-MG: Itatiaia; São Paulo-SP: Editora Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro-RJ: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. Tradução J. Guinsburg, 1. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2015.

FREUD, Sigmund, 1905; **Os chistes e sua relação com o inconsciente**; tradução do Alemão e do Inglês sob direção-geral e revisão técnica de Jayme Salomão – edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud – volume VIII. Imago Editoria Ltda. Rio de Janeiro, 1973.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

GORDON, Mordechai. **Humor, Laughter and Human Flourishing: A Philosophical Exploration of the Laughing Animal**. New York: Springer, 2014.

GRIFFITHS, Morwenna; PETERS, Michael A. **'I Knew Jean-Paul Sartre': Philosophy of education as comedy**. *Educational Philosophy and Theory*, v. 46, n. 2, p. 132–147, 2014.

HEDDON, Deirdre. **Autobiography and Performance**. Nova Iorque, Ed. Palgrave, 2008.

HEGEL, Georg. **Curso de estética: o belo na arte**. Tradução Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro, 2ª ed., São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

KONDER, Leandro. **Barão de Itararé: o humorista da democracia**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

KOSIK, Karel. **Dialética do concreto**. Trad. Célia Neves e Alderico Toríbio. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. 5ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

LEITE, Janaína. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**. São Paulo-SP, Perspectiva,

2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2. ed., 1970.

LIMA, Ana Gabriela Morim. **Hoxwa: Imagens do Corpo, do Riso e do Outro. Uma abordagem etnográfica dos palhaços cerimoniais Krahô**. Rio de Janeiro, 2010. (Mestrado em Sociologia com concentração em Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010).

LUYTEN, Joseph M. **O que é literatura popular**. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

MARTÍNEZ-LÓPEZ, Enrique. **Guia, para lectores hispanos, del'Auto da Compadecida'**. In.: *Revista do Livro*.

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses – a catarse na comédia**; São Paulo-SP: Perspectiva, 2008.

MENDES, Cleise Furtado. **A Gargalhada de Ulisses – a catarse na comédia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MÉSZÁROS, István. **A educação para além do capital**. São Paulo: Boitempo, 2005.

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

MOTA, Leonardo. **História do cavalo que defecava dinheiro**. Folheto de cordel.

NEGRÃO, Maria José da Trindade. **Introdução à literatura de cordel**. Curitiba: Letras (23): pp. 135-152, 1975.

NEVES, Luiz Felipe Baêta. **O paradoxo do coringa e o jogo do poder & saber**. Rio de Janeiro: Edições Achiamé Ltda, 1979.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **Ariano Suassuna: vida e obra em almanaque**. Recife-PE: Caixa Econômica Federal, 2014.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O Circo da Onça Malhada – Iniciação à obra de Ariano Suassuna**. Recife: Artelivro, 2000.

NOVAIS, Maria Igenes Moura. **Nas trilhas da cultura popular (o teatro de Ariano Suassuna)**. São Paulo: Dissertação de mestrado FFLCH/USP, 1976.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. Tradução Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy, Adriano C. A. e Sousa – 1 ed. São Paulo-SP: Perspectiva, 2017.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo-SP: Perspectiva, 2015.

PREISS, Richard. **Clowning and Authorship in Early Modern Theatre**. Cambridge University Press, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9781139567794.2015>.

RABETTI, Betti (org.). **Teatro e comichades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

RAMOS, J. A. **Ariano Suassuna – Erudito e Popular**. Revista Conhecimento Prático, Editora Esacala, São Paulo-SP, nº 57, p. 14, Julho 2014.

REBELLO, Luiz Francisco. **História do teatro português**. Lisboa: Publicações Europa – América, 1967.

SANTIAGO, Silviano. **Seleta em Prosa e Verso – Ariano Suassuna**. Ilustrações Zélia Suassuna. 3ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

SEIDENBERG, Márcio. **Um testemunho do Brasil Profundo**. Revista Ocas, São Paulo-SP, nº 79, p. 14, Outubro 2011.

SERRA, Cristiane Rodrigues. **A figura do Mestre no Bumba-meu-boi do Maranhão: Memória, Pertencimento e Oralidade**. Anais do IX Seminário Nacional do Centro de Memória UNICAMP, 2019.

SILVA, Gleison Amorim. **O professor-performer e a performance educacional : uma política de resistência, escrituras e desvelamentos em desmontagem cênica**. Dissertação de mestrado - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Natal, 2018. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Naira Neide Ciotti.

SOLER, Marcelo. **Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção**. São Paulo: Hucitec, 2010.

SOUSA, Anselmo Vieira de. **O castigo da soberba**. Folheto de cordel.

SOUZA, Sávio Di Giorgi Ferreira de. **O Educere ad Educare da Educação integral em cena, contracena e crítica**. Paraná: PPGE/Universidade do Tuiuti, 2011. Dissertação de Mestrado.

SQUEFF, Ênio & WISNIK, José Miguel. **Música: o nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2.ª reimpressão da 2.ª Edição, 2004.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. 35. ed. 7. reimpressão. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. 8. ed. Rio de Janeiro-RJ: José Olympio, 2007.

SUASSUNA, Ariano. **Notas sobre o Romancero Popular do Nordeste**. In: *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília, INL, 1974.

SUASSUNA, Ariano. **Uma mulher vestida de sol**. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SUASSUNA, Ariano; GULLAR, Ferreira; AMADO, Jorge. **Literatura viva – Série depoimentos**. Rio de Janeiro: MIS Editorial.

SZESZ, Christiane Marques. **Uma história intelectual de Ariano Suassuna: Leituras e Apropriações**. Brasília: Tese de Doutorado Unb, 2007.

TAVARES, Braulio. **ABC de Ariano Suassuna**. Ilustrações Zélia Suassuna e Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura popular – temas e questões**. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 2001.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók**. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

VASSALO, Ligia. **Permanência do medieval no teatro de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado, Faculdade de Letras da UFRJ, em 1988.

VICTOR, Adriana, LINS, Juliana. **Ariano Suassuna: um perfil biográfico**. Rio de Janeiro-RJ,

Jorge Zahar Ed., 2007.

VIDEBAEK, Bente. **The Stage Clown in Shakespeare's Theatre**. London: Greenwood Press, 1996.

VIEIRA, Marcílio de Souza. **Pastoril: uma educação celebrada no corpo e no riso**. Tese de doutorado em Educação. UFRN, Natal/RN, 2010.

VLIEGHE, Joris. **Laughter as Immanent Life-Affirmation: Reconsidering the educational value of laughter through a Bakhtinian lens**. *Educational Philosophy and Theory*, v. 46, n. 2, p. 148–161, 2014.

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS.

Instrumental SESC Brasil. Aula-espetáculo com Ariano Suassuna, 2011. Realizada no Teatro SESC Vila Mariana. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IjmKDvQ4knA&t=4236s>

Tribunal Superior do Trabalho. Aula-espetáculo de Ariano Suassuna no TST, 2012. Realizada no Auditório Mozart Victor Russomano, Brasília-DF. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8ieVa2tVPac&t=2423s>

TV Senado. Aula-espetáculo de Ariano Suassuna no Teatro Nacional em Brasília, 2013. Realizada na Sala Villa Lobos do Teatro Nacional de Brasília-DF. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BfXtmjvvyctQ&t=4615s>