



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS III
CENTRO DE HUMANIDADES OSMAR DE AQUINO
CURSO DE LETRAS**

RITA DE CÁSSIA DA SILVA SIMÕES

DE PERRAULT A SUASSUNA: O REINO DA PICARDIA DO CONTO AO TEATRO

**GUARABIRA
2017**

RITA DE CÁSSIA DA SILVA SIMÕES

DE PERRAULT A SUASSUNA: O REINO DA PICARDIA DO CONTO AO TEATRO

Trabalho de Conclusão de Curso da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito à obtenção do título de licenciada em Letras Habilitação em Língua Portuguesa.
Área de concentração: Literatura oral e popular.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Henrique Cirilo Valones.

GUARABIRA
2017

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S593p Simões, Rita de Cassia da Silva.
De Perrault a Suassuna [manuscrito] : o reino da picardia do conto ao teatro / Rita de Cassia da Silva Simoes. - 2017.
46 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Portugêses) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, 2017.

"Orientação : Prof. Dr. Eduardo Henrique Cirilo Valones, Coordenação do Curso de Letras - CH."

1. Interdiscursividade. 2. João Grilo. 3. Picaresco. 4. Gato de Botas.

21. ed. CDD 401.41

RITA DE CÁSSIA DA SILVA SIMÕES

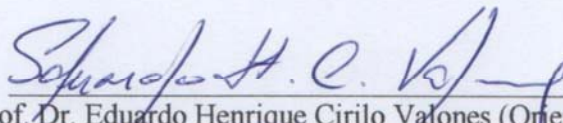
DE PERRAULT A SUASSUNA: O REINO DA PICARDIA DO CONTO AO TEATRO.

Trabalho de Conclusão de Curso da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito à obtenção do título de licenciada em Letras Habilitação em Língua Portuguesa.

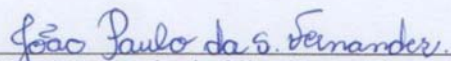
Área de concentração: Literatura, oral e popular.

Aprovada em: 07/12/17.

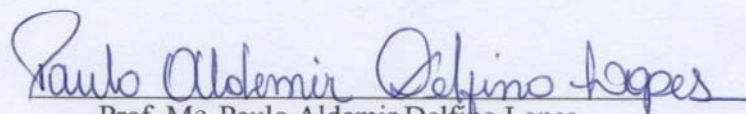
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Eduardo Henrique Cirilo Valões (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. João Paulo da Silva Fernandes
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)



Prof. Msc. Paulo Aldemir Delfino Lopes
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

A meu filho Adryan José (*in memoriam*), minha força que vem do céu, meu tesouro guardado por Deus, anjo lindo com o qual fui presenteada para amar além da vida com a certeza de um reencontro.

AGRADECIMENTOS

Primordialmente agradeço a Deus, dono e senhor de todas as coisas, da minha vida e dessa conquista.

À minha família, pais e irmãos, em especial a meu irmão Cássio Vinícius, uma das pessoas que mais acreditam no ser humano que sou e posso me tornar.

A meu esposo Dinnis, meu companheiro e cúmplice, por toda compreensão e incentivo no nosso cotidiano.

Sou grata a todos os meus amigos, no sentido literal e verdadeiro da palavra, em especial a Jailson Pereira que, com todo carinho e sem nenhuma restrição, se disponibilizou a me auxiliar na produção deste trabalho.

À Lidiane Venâncio e Juliane Cândido, irmãs de coração, cúmplices, companheiras, anjos enviados por Deus para se fazerem presentes nos melhores e piores momentos da minha vida.

À Isadora Ribeiro, Íris Cristina e Maria da Piedade, família que construí na Universidade. Somos integrantes de um elo muito forte de amor e força, onde sempre uma foi suporte para a outra, na alegria e na dor.

À Lindalva Alves, por todo amor e atenção a mim dedicados, por me acompanhar e cuidar desde criança, pessoalmente e em oração.

À professora Maria Lima pela estimada contribuição na produção do meu resumo em língua estrangeira, ela que sempre tratou os alunos com igualdade e carinho, sempre conselheira e pronta a nos atender.

A todos os meus professores sem qualquer exceção. Sem a contribuição de cada um, eu jamais estaria aqui, em especial, destaco a pessoa da professora Socorro Tavares que faz parte de uma história que começou no decorrer do ensino fundamental, a ela agradeço por ter sido meu espelho, modelo de docente a seguir.

A João Paulo Fernandes, Rosângela Neres e Maria Není, professores que demonstram profundo amor e respeito pela profissão, tornando-se inspiração para minha vida acadêmica e profissional.

A ele que é prosa e poesia, calma e tempestade, a meu orientador Eduardo Valones, não só meu muito obrigada, mas também meu eterno carinho respeito e estima, por contribuir com a minha formação profissional me aceitando como orientanda.

Toda gratidão a Deus, na tempestade e na bonança!

“Entre deusas e bofetões
Entre dados e coronéis
Entre parangolés e patrões
O malandro anda assim de viés.
Deixa balançar a maré
E a poeira assentar no chão
Deixa a praça virar um salão
Que o malandro é o barão da ralé.”

Chico Buarque de Holanda

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo sobre os traços do gênero picaresco no conto “O gato de botas”, inserido na coletânea *Contos de Mamã Gansa*, de Charles Perrault, e na peça teatral *O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, especificamente nos personagens: Gato de botas e João Grilo, protagonistas das narrativas. Buscamos fazer uma breve explanação sobre as biografias dos autores e sobre suas obras em que estão inseridos os personagens. Discorreremos, também, acerca dos campos que nos permitem desenvolver tal estudo, como o da literatura comparada, do dialogismo, da intertextualidade e da interdiscursividade, utilizando como suporte teórico os estudos de Candido (1968), Figueiredo (2013), Bettelheim (1980), Brait (1985), Botoso (2016), Borba (2013), Campos (2011), entre outros. Partindo das definições dos termos “pícaro” e “malandro”, realizamos um passeio entre França e Brasil, indo do conto ao teatro e do século XVII ao século XX, a fim de apresentar a relação interdiscursiva existente entre os dois personagens classificados como pícaros, após observar suas características e fazer uma análise comparativa entre elas. Concluímos que estas personagens são dialógicas e que há interação entre elas.

Palavras-Chave: Picaresco. Interdiscursividade. O gato de botas. João Grilo.

|

RESUME

Ce travail présente une étude sur les traits du genre picaresque dans le comte “Le chat à bottes”, inséré dans l’anthologie *Comtes de Maman Oie*, de Charles Perrault, et dans la pièce théâtrale *O auto da compadecida*, d’Ariano Suassuna, spécifiquement dans les personnages: Chat à bottes et João Grilo, protagonistes des récits. Nous avons cherché réaliser une brève explication sur les biographies des auteurs et sur ses oeuvres dans lesquelles les personnages sont insérés. Nous discutons aussi sur les champs que nous permettent de développer cet étude, comme la littérature comparée, le dialogisme, l’intertextualité et l’interdiscoursivité, en utilisant comme support théorique les études de Cândido (1968), Figueiredo (2013), Bettelheim (1980), Brait (1985), Botoso (2016), Borba (2013), Campos (2011), parmi d’autres. En partant des définitions des termes “pícaro” et “malin”, nous avons réalisé une promenade entre la France et le Brésil, en allant du comte au théâtre, et du XVIIe au XXe siècle, à fin de présenter le rapport interdiscoursif existant entre les deux personnages classés comme “pícaros”, après observer leurs caractéristiques et faire une analyse comparative entre elles. Nous avons conclu que ces personnages sont dialogiques et qu’il y a interaction entre elles.

Mots-clef: Picaresque. Interdiscoursivité. Le Chat à botes. João Grilo.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 PERRAULT E OS CONTOS DE MAMÃE GANSA.....	11
3 SUASSUNA E O AUTO DA COMPADECIDA	14
4 A IMPORTÂNCIA DOS ESTUDOS COMPARATIVOS PARA A ANÁLISE TEXTUAL.....	16
4.1 LITERATURA COMPARADA	16
4.2 DIALOGISMO E INTERTEXTUALIDADE.....	17
4.3 O PERSONAGEM DE FICÇÃO	20
4.3.1 Do conto ao teatro: a construção de um personagem pícaro.....	21
5 O GATO E O GRILO E SUAS PERIPÉCIAS TRANSGRESSORAS	24
6 CONCLUSÃO.....	40
REFERÊNCIAS	42

1 INTRODUÇÃO

Contos folclóricos ou populares são narrativas com autoria parcialmente desconhecida, sendo, portanto, a autoria atribuída ao povo, esses contos são repassados ao longo do tempo de uma geração para outra, e, por pertencerem à esfera oral da língua, são difundidos pelo mundo por meio dos contadores de histórias, fato que permite que tais contos permaneçam sempre vivos na memória das pessoas, embora sofram modificações conforme vão sendo repetidos.

O perfil picaresco, que surgiu nos romances espanhóis dos séculos XVI e XVII, aqui toma forma em outros gêneros ou tipos literários e textuais: o conto de fadas e o teatro, sendo atribuído ao Gato de Botas e a João Grilo, ora classificados como heróis, em outro momento como anti-heróis, reforçando a ideia de que os personagens, mesmo sendo ficcionais, possuem estreita ligação com o ser humano e refletem seus sentimentos e atitudes, sejam elas redentoras ou transgressoras.

O presente trabalho toma como objeto de análise comparativa os personagens existentes no conto “O gato de Botas”, de Charles Perrault, incluso no livro *Contos de Mamãe Gansa*, e na peça de teatro *O Auto da Compadecida*, escrita por Ariano Suassuna, que traz como protagonista o sertanejo João Grilo. Nosso objetivo é descrever a relação de interdiscursividade existente entre as obras, no que diz respeito ao caráter picaresco¹ ou malandro identificado nos dois personagens centrais.

Outro ponto de diálogo que buscamos estabelecer entre as obras é o fato de que ambas foram criadas mediante inspiração em histórias e contos do folclore popular, a primeira obra representando a literatura popular francesa, colhida literalmente da boca do povo e adaptada à linguagem da alta corte, a segunda representando a literatura popular nordestina, fruto da inspiração colhida em diversas fontes como o auto vicentino, arlequins² da *Commedia Dell'Arte*³, os autos medievais e os personagens populares do nordeste.

¹ Diz-se dos romances e das peças de teatro cujo herói é um aventureiro ou um vadio: o romance picaresco nasceu na Espanha no séc. XVI, com "Vida de Lazarillo de Tormes. Dicio, Dicionário Online de Português, definições e significados. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/picaresco/>>. Acesso em: 20 Nov. 2017.

² Personagem cômica da atual comédia napolitana e da antiga italiana. 2 - Palhaço, saltimbanco. 3 - Farsante. Publicado em: 2016-09-24, revisado em: 2017-02-27 Disponível em: <[HTTPS://dicionariodoaurelio.com/arlequim](https://dicionariodoaurelio.com/arlequim)>. Acesso em: 20 Nov. 2017.

³ Forma de teatro improvisado que surgiu entre os séculos XV e XVI, na Itália, país que ainda mantinha viva a cultura do teatro popular da Antiguidade Clássica, a “Commedia dell’arte” vem se opor à “Comédia Erudita”, se afirmando até o século XVII. Também foi chamada de “Commedia All’improvviso” e “Commedia a Soggetto”. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/teatro/commedia-dellarte/>>. Acesso em: 20 Nov. 2017.

Observaremos também os traços da natureza “picaresca” ou “malandra” inerente ao caráter dos dois personagens principais de ambas as narrativas: o gato de botas e João Grilo. Embora Botoso (2016) nos afirme que o malandro não é uma cópia fiel do pícaro e que cada um possui suas características próprias, usaremos os dois termos para tecer nossa análise e classificar nossos heróis, levando em consideração que o gênero picaresco sofreu mutações ao longo do tempo, mas, já nos séculos XVI e XVII possuía como característica aquilo que hoje chamamos de malandragem.

A pesquisa foi conduzida sob uma perspectiva analítica comparativa, apoiando-se em pressupostos de estudiosos que se ocuparam em estudar os temas aqui abordados, a exemplo de Cândido (1968), Figueiredo (2013), Bettelheim (1980), Brait (1985), Botoso (2016), Borba (2013), Campos (2011), entre outros.

Dessa maneira, para uma melhor estruturação desta pesquisa, o trabalho foi dividido da seguinte forma: *1 Introdução*, *2 Perrault e os contos de mamãe gansa*; *3 Suassuna e o auto da compadecida* que se tratam de um breve resumo sobre vida e obra de Charles Perrault e Ariano Suassuna, *4 A literatura e suas nuances teóricas*, fazendo um breve resumo sobre a literatura comparada e seus campos de abrangência, explorando ligeiramente o papel do personagem de ficção, apontando definições e características das figuras do conto de fadas, teatro e da figura picaresca.

Por fim, temos o 5 “*O gato e o grilo*” e suas *peripécias transgressoras*, focando na exploração dos traços do perfil picaresco e sua natureza transgressora, identificados nos personagens de Perrault e Suassuna, a narração das aventuras do pícaro, marginalizado pela sociedade, que se torna um resumo crítico do passo a passo de suas tentativas de ascensão social através da falcatrua, observando que esse comportamento satiriza a sociedade em que o pícaro se encontra inserido. (GONZÁLEZ, 1988).

2 PERRAULT E OS CONTOS DE MAMÃE GANSA

Charles Perrault nasceu em Paris, no dia 12 de janeiro do ano de 1628 e faleceu em 15 de maio do ano de 1703, na mesma cidade onde nasceu. Foi advogado, político, escritor e poeta francês de classe burguesa e porte intelectual. Era o caçula de cinco irmãos, filho de Pâquette Leclerc e Pierre Perrault, advogado do parlamento burguês. Quando adulto trabalhava para a corte, desde criança foi acostumado a ambientes nobres. Perrault alcançou a maturidade em uma época em que seu país vivia uma fase de grande expansão econômica e militar; em 1672, aos 44 anos, o poeta se casa com Marie Guichon, filha de um proprietário rural, e do casamento nasceram quatro filhos.

O que marcou o início da carreira literária de Perrault foi a tradução do sexto livro da Eneida, de Virgílio, em que ele descreve em versos, de maneira cômica, a descida de Eneias aos infernos, empreendimento literário que foi realizado em parceria com um amigo de estudos chamado Beaurain, ambos auxiliados pelos irmãos mais velhos de Charles: Nicolas e Claude. Alguns anos mais tarde, essa tradução é publicada como título de *Os muros de Tróia ou A origem do burlesco*, sob o nome de Charles Perrault, esse foi o pontapé inicial para que ele adquirisse o título de grande poeta do classicismo francês. Foi eleito para a Académie Française (equivalente francesa da Academia Brasileira de Letras) no dia 23 de novembro de 1671, tornou-se diretor 10 anos após ter entrado para a Academia.

Charles Perrault foi inicialmente conhecido por compor poemas, em 1687 compôs o poema *O século de Luís o Grande*; em 1691 publicou o primeiro conto, “Griselidis”; em 1693, *Desejos Ridículos*; em 1694, *Pele de Asno* e uma coletânea de contos em versos; em 1696, *A bela adormecida no bosque*; em 1697 uma coletânea de contos em prosa, intitulada *Histoires ou contes du temps passé* [Histórias ou contos dos tempos passados], contos que posteriormente passariam a serem chamados *Contes de ma Mère L’Oye* ou *Contos de Mamãe Gansa*. A coletânea de contos publicada pela primeira vez em 1697, hoje conhecida como *Contos de mamãe gansa* ou *Contos de Perrault* é uma obra que foi totalmente atribuída a Charles Perrault somente a partir de 1781, pois, anteriormente, o próprio poeta havia declarado que a autoria dos contos era de seu filho Pierre Darmancour.

Na verdade, acredita-se em uma parceria entre pai e filho no que diz respeito à coleta das informações. “Por ironia do destino, os contos cuja autoria Perrault admitiu não são hoje os que fazem a sua fama. E aqueles cuja paternidade ele jamais assumiu são publicados e estudados no mundo todo como *Contos de Perrault*” (MENDES, 2000, p.79).

As narrativas presentes nos *Contos de mamãe gansa* não são estórias inéditas criadas por Charles Perrault⁴, os textos são fruto do folclore popular. O poeta reconta estórias que eram colhidas junto às amas e que circulavam nos salões de Paris, principalmente pelas bocas das mulheres que eram encarregadas pelas conversações e comentavam sobre as fábulas e lendas existentes na cultura popular da região francesa.

Perrault imprimiu a essas narrativas populares já existentes e conhecidas por todos as suas impressões digitais. Aqueles contos que até então pertenciam à esfera oral e cada vez que eram recontados por alguém tinham uma parte modificada, passaram a ser lidos e conhecidos da forma que Perrault descreveu, contudo, a obra só tem as morais das estórias atribuídas à criação realmente pessoal do poeta.

No ano de 1953 foi encontrado um manuscrito que continha cinco dos oito contos publicados, entre esses cinco contos estava “o gato de botas”. O pequeno caderno continha a marca do brasão real da princesa, o que indica que inicialmente os contos foram presenteados e dedicados à sobrinha de Luís XIV, a Mademoiselle de Chartres. Embora Perrault seja considerado o inaugurador da literatura infantil, ele escrevia para os adultos, especificamente para as altas personalidades da corte, para diverti-las, já que apreciavam o estilo inverossímil dos contos.

Segundo Mendes (2000, p.133):

Os contos de Perrault se conservam na memória de qualquer pessoa, mesmo que ela não saiba que eles tenham sido publicados originalmente na França de Luís XIV. Narradas por mães, tias ou avós, lidas em antigas e esquecidas edições, vistas em filmes ou ouvidas em gravações, essas histórias e suas lições não são jamais esquecidas.

Os “contos de Perrault”, além de não serem esquecidos, também foram recontados. O gato de botas, por exemplo, foi posteriormente reescrito pelos Irmãos Grimm e ganhou diversas versões, inclusive em desenhos animados, participando de seis dos sete filmes Shrek produzidos pela Dreamworks. Considerado um dos contos mais antigos, sua estrutura varia de acordo com o lugar que é contado, podendo ganhar outras versões.

Silva (2013, p.3) nos afirma que:

O personagem Gato de Botas é destaque por sua esperteza, artimanha e malandragem. Apresenta estratégias para vencer o inimigo, sendo um reflexo do que se buscava no contexto socioeconômico dos camponeses europeus que viviam no período denominado Antigo Regime, no qual vivenciavam situações difíceis, e seus maiores desejos eram por comida e sobrevivência.

⁴ Parte das informações biográficas e bibliográficas de Charles Perrault foram extraídas de PERRAULT, Charles. **Contos de Mamãe Gansa**. Tradução de Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2012.

As características que Silva (2013) atribui ao Gato de botas, tanto no caráter malandro como na dura realidade social de ter que lutar bravamente para comer e sobreviver, nos possibilitam fazer uma breve comparação com o personagem João Grilo, protagonista da peça teatral brasileira *O Auto da Compadecida*, escrita por Ariano Suassuna em 1955.

3 SUASSUNA E O AUTO DA COMPADECIDA

Ariano Villar Suassuna nasceu em 16 de junho de 1927, na cidade de João Pessoa, na Paraíba e faleceu no dia 23 de julho de 2014, em Recife. Filho de Cássia Villar e João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna, atual governador da Paraíba quando o poeta nasceu. Suassuna mudou-se para Recife na década de 1940 e foi lá que ele firmou a obra literária dramaturgicamente que o fez ficar conhecido no mundo inteiro.

Ariano Suassuna é considerado um dos maiores nomes do teatro e da literatura brasileira, boa parte de sua formação escolar foi desenvolvida em Taperoá, na Paraíba, lugar para onde a família de Ariano mudou-se após o assassinato de seu pai durante a revolução de 1930, no Rio de Janeiro. Em Recife, Ariano formou-se em direito no ano de 1950, exercendo a profissão durante cinco anos, largando a carreira para se tornar professor de estética. Nesse período, Ariano já era reconhecido como um grande poeta, dramaturgo, romancista e escritor.

Fundador do Movimento Armorial em Pernambuco, o escritor foi o responsável pela criação e adaptação de diversas obras literárias. Em 1947, Ariano publicava a obra *Uma mulher vestida de Sol*; em 1955, *O Auto Da Compadecida*; em 1956, *A História de Amor de Fernando e Isaura*; em 1957, *O Santo e a Porca e Casamento Suspeitoso*; em 1959, *A pena e a Lei*; em 1960, *Farsa da Boa Preguiça*; em 1964, *Coletânea de Poesia Popular Nordestina: Romances do Ciclo Heroico*; em 1971, *Romance D'a Pedra Do Reino e o Príncipe Do Sangue Vai e Volta*; em 1974, *O Movimento Armorial*; em 1976, *As Infâncias da Quaderna. Folhetim Semanal do Diário De Pernambuco* e em 1977, *Histórias d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão e Ao Sol da Onça Caetana*.

Publicada em 1955, *O Auto da Compadecida* é considerada a principal obra de Ariano Suassuna, uma vez que é a mais conhecida, adaptada e encenada do escritor. Em 1999 a peça teatral ganhou uma adaptação para o cinema e televisão, uma adaptação feita por Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão, com o texto homônimo de Ariano Suassuna, exibida nos dias 5 a 8 de janeiro de 1999, 22h30, em quatro capítulos.

De acordo com Pimentel (2014, p. 13):

O Auto da Compadecida não é só a obra máxima de Suassuna como também a obra máxima do teatro brasileiro. A carpintaria utilizada pelo dramaturgo na recriação de figuras representativas da literatura de cordel e do teatro popular, contidas nos autos medievais, a serviço da real intenção de exaltar os humildes e satirizar os poderosos e os religiosos que se preocupam apenas com questões materiais, transformou esse texto num clássico universal”.

A peça teatral de Suassuna nos traz uma história baseada em casos e romances populares do Nordeste. Conforme Horovits (2013, p.121):

Para escrever sua peça teatral, Ariano estudou a fundo os mais variados tipos de mentirosos. Suassuna trouxe à tona as histórias populares conhecidas, os cordelistas, os versos dos cantadores, conta o conto e aumenta um ponto único e só seu, consagrando a arte popular a um patamar erudito.

O autor apresenta, através dos personagens adaptados e criados, a trajetória de pessoas que precisam lutar para sobreviver em meio ao problema da seca, da desigualdade social e humilhação dos pequenos em subserviência aos grandes e entre essas pessoas está João Grilo, personagem principal da obra que, junto com seu fiel companheiro Chicó, luta contra a fome e a maldade da alta sociedade da época, através da esperteza que possui. “Em muitas das histórias que influenciaram Suassuna, temos a figura do pobre que mente para sobreviver, que usa a mentira como arma.” (HOROVITS, 2013, p. 123).

4 A IMPORTÂNCIA DOS ESTUDOS COMPARATIVOS PARA A ANÁLISE TEXTUAL

4.1 LITERATURA COMPARADA

A literatura comparada é considerada uma ramificação da Teoria da literatura e consiste em uma pesquisa literária investigativa, que começa pela interpretação textual e realiza o confronto entre duas ou mais literaturas, analisando seus aspectos textuais, históricos, sociais e culturais, como também as comparações já inerentes às próprias obras literárias, com a finalidade de detectar aspectos intertextuais e os diversos tipos de diálogo entre autores e obras.

Cabe ressaltar que os estudos de literatura comparada rompem as fronteiras de uma nacionalidade específica e abrangem conceitos tais como os de paródia, paráfrase, plágio, imitação, originalidade, intertextualidade e influência, desse modo, concordando com Remak (1994), podemos afirmar que a literatura comparada em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana.

Nitrini (1997, p.127) afirma que:

Influência é o “resultado artístico autônomo de uma relação de contato”, entendendo-se por contato o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor. A expressão “resultado autônomo” refere-se a uma obra literária produzida com a mesma independência e com os mesmos procedimentos difíceis de analisar, mas fáceis de reconhecer intuitivamente, da obra literária em geral, ostentando personalidade própria, representando a arte literária e as demais características próprias de seu autor, mas na qual se reconhecem, ao mesmo tempo, num grau que pode variar consideravelmente, os indícios de contato entre seu autor e um outro, ou vários outros.

Levando em consideração a definição de influência apresentada por Nitrini (1997) e a abrangência internacional dos estudos de literatura comparada, cabe citar a existência de uma crítica apontada por Figueiredo (2013) sobre o uso do termo “influência” na literatura comparada, especificamente a brasileira: “No Brasil, já há algum tempo, evita-se falar de influência, porque nela subjaz a ideia de uma relação de subalternidade das literaturas dos países colonizados em relação às dos países colonizadores.” (FIGUEIREDO, 2013, p.37).

Ela ainda nos afirma que ao olhar sobre o ponto de vista da teoria textual, desde Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva e Roland Barthes, o termo “intertextualidade” é muito mais

falado, ou usado por ser um conceito imparcial, apontando para o fato de que todo escritor é, antes de tudo, leitor.

Impulsionados pela crítica apresentada ao conceito de influência, tomamos como base os estudos de René Wellek em *A crise da literatura comparada* apresentados por Carelli (2015)⁵, para detalhar esse processo de mudança que o campo de estudos da literatura comparada vem sofrendo desde a década de cinquenta, substituindo o uso do termo influência por termos mais neutros como a intertextualidade.

Segundo Carelli (2015), a literatura comparada surge no período do neocolonialismo, a partir da necessidade dos europeus de fazer uma comparação entre costumes e nacionalidades sob o olhar da literatura, para conhecer os novos perfis que estavam a surgir com a descolonização. A observação feita por Figueiredo (2013) tem relação com o caráter evolucionista da literatura comparada tradicional que realizava os estudos comparativos entre literaturas de nacionalidades diferentes para estabelecer uma relação de hierarquia, a fim de revelar quem era o primitivo e o colonizado, o pior e o melhor.

René Wellek⁶ critica esse modo tradicional de fazer literatura comparada e idealiza uma renovação para esses estudos, onde o objeto a ser estudado pela literatura comparada passa a ser o texto em si, em sua natureza real, através de uma metodologia que visa a análise literária, assim, os estudos comparativos passaram a não ser mais realizados com o objetivo de saber quem tinha influenciado quem, “sua proposta conclui pelo abandono dos estudos de fontes e influências em favor de uma análise centrada no texto e não em dados exteriores” (CARVALHAL, 2006, p.38).

4.2 DIALOGISMO E INTERTEXTUALIDADE

O dialogismo e a intertextualidade são fatores estreitamente ligados ao funcionamento da língua como código comunicativo e linguístico, segundo Brait⁷ (2011), “a linguagem é um

⁵ Profa. Fabiana Buitor Carelli. Cursos USP - Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa I – PGM 1 no Youtube. Publicado em 27 de fev. de 2015. Disponível em: < https://www.youtube.com/playlist?list=PLxI8Can9yAHe_dUBCbBkxmoWGBjvrF-FV>. Acesso em: 22 nov. . 2017.

⁶ WELLEK, René, *A crise da literatura comparada*. apud Profa. Fabiana Buitor Carelli. Cursos USP - Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa I - PGM 1 no Youtube. Publicado em 27 de fev de 2015. Disponível em:< https://www.youtube.com/playlist?list=PLxI8Can9yAHe_dUBCbBkxmoWGBjvrF-FV>. Acesso em: 22 nov. . 2017.

⁷ BRAIT, Bet. Didática da língua portuguesa e da literatura – D-17- Linguagem e dialogismo – PGM2 no Youtube. Responsável pela disciplina: Prof. Juvenal Zancheta Jr. 22/11/2011. Disponível em: https://youtube.be/D3Cu0e_cTz0. Acesso em: 22 nov. 2017.

reflexo da realidade que está intimamente ligada ao tempo, espaço e visão de mundo de determinados sujeitos”.

Complementando esse pressuposto, entendemos que dialogismo consiste na percepção dos sentidos que são gerados a partir de uma junção de enunciados, ou seja, o conceito de dialogismo vem para afirmar que todos os textos e enunciados possuem relação com outros textos e enunciados. Fiorin (2006) afirma que qualquer enunciado visto como recurso de comunicação pode ser considerado um diálogo independentemente da proporção que lhe cabe.

Esse conceito de diálogo, que é oriundo da esfera oral da língua e acontece a partir da interação dos indivíduos sociais, também se aplica ao campo da leitura e literatura, pois também podemos estabelecer diálogo entre textos escritos, levando em consideração o papel do sujeito apontado por Bakhtin, “para ele o texto é um enunciado, o diálogo entre textos é um diálogo entre enunciados, e por trás do enunciado existe o falante, o sujeito dotado de consciência” (BEZERRA, [2013] p. XVII).

Bakhtin, ao elaborar o seu conceito de dialogismo, tinha como palavra-chave de sua linguística o termo “diálogo”, fator que promove ligação entre interlocutores, sujeito e objeto, fazendo valer a concepção de que a língua é um produto vivo e possui características dinâmicas perante interações verbais, o que forma esse movimento dialógico.

De acordo com Nitrini (1997, p.158):

Bakhtin foi um dos primeiros formalistas russos que procuraram substituir a segmentação estática dos textos por um modelo segundo o qual a estrutura literária se elabora a partir de uma relação com outra. Isso só tornou possível graças à sua concepção de “palavra literária”, entendendo-se por “palavra” a ideia de enunciado, no âmbito de uma ciência da linguagem, por ele chamada de translingüística. Esse conceito, ao lado de dois outros, “diálogo” e “ambivalência”, abriu caminho para se erigir a teoria da intertextualidade.

Bakhtin também dá uma grande contribuição no tocante ao fato de reconhecer que a estrutura literária é construída a partir de um processo de interação entre obras, e a partir desse despertar para o conceito de intertextualidade, torna-se possível observar mais claramente que o texto não pode ser visto isoladamente, mas em constante processo de interação com demais textos, desse modo, o que Bakhtin defende é que “qualquer discurso é permeado por palavras ou ideias de outrem”. (BAKHTIN, 1979/2003 p. 199-201 *apud* FROSSARD, 2007, p.6).

Intertextualidade significa a presença efetiva de um texto em outro, ou seja, quando um texto cita o outro, assim como nos afirma Fiorin (2006, p. 51) que “a intertextualidade, nada mais é do que a relação entre textos”. Podemos observar que os conceitos de dialogismo

e intertextualidade dividem-se por muitos outros e estão interligados, assim como a intertextualidade está diretamente atrelada à interdiscursividade.

Desse modo, para tornar mais claro o foco da nossa análise ainda cabe-nos refletir sobre o conceito de polifonia, que consiste na presença de vários discursos no interior de um único texto, associando a polifonia ao conceito de interdiscursividade que equivale à formulação de um discurso em relação a outro já existente.

Para Stam (2006, p.28):

O “dialogismo” bakhtiniano se refere no sentido mais amplo, às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que “alcançam” o texto não apenas através de citações reconhecíveis, mas também através de um processo sutil de retransmissão textual. Qualquer texto que tenha “dormido com” outro texto, como disse um gracejador pós-moderno, também dormiu com todos os outros textos que o outro texto já dormiu. É essa “doença” textualmente transmitida que caracteriza o troca-troca que Derridá chamou de “disseminação”. O dialogismo, em seu sentido amplo, é central não apenas para o texto canônico da tradição literária e filosófica, mas também para os textos não canônicos. É central, além do mais, até para expressões que não são convencionalmente pensadas como “texto”.

O dialogismo bakhtiniano, que prega essa retransmissão de textos e seus aspectos, nos proporciona reconhecer essa situação de relação entre enunciados, textos e discursos, tocando nas teclas da polifonia, intertextualidade e interdiscursividade, esta última que possui também um caráter intertextual, já que consiste em um diálogo existente entre discursos em textos, obras literárias e enunciados em geral. Conforme nos diz Carvalhal (2006, p.51), “O processo de escrita é visto, então, como resultante também do processo de leitura de um corpus literário anterior. O texto, portanto, é absorção e réplica a outro texto (ou vários outros)”.

Para Fiorin (2006), o interdiscurso vai além do conceito de intertextualidade perpassando o corpo do texto escrito e fazendo menção não só à materialidade linguística, mas também à ideologia nele abordada. A relação interdiscursiva é, ao mesmo tempo, dialógica, a partir do momento em que existe uma relação de sentido entre os discursos, seja ele negado ou afirmado em outros enunciados.

Observando essa existência do discurso de um texto em outros textos, partimos para a análise do personagem no texto literário, ele que pode vir dotado de características que retratam variados modos de vida real ou fictícia, dentro de temáticas que podem ser repetidas ao modo do autor em outros diversos personagens, possibilitando um estudo comparativo do interdiscurso entre figuras caricaturais presentes em dois ou mais textos, que mesmo

apresentando distinção de data, época e criação, apresentam personagens com características semelhantes.

4.3 O PERSONAGEM DE FICÇÃO

O personagem trata-se de uma entidade ficcional criada a partir de uma figura humana e suas características, porém, nem sempre o personagem aparecerá com a forma física humana, podendo ser representada por um animal, uma “coisa” de forma física inédita ou objeto inanimado com habilidades fantásticas que imitam o modo de agir do homem racional, mas, na maioria das vezes, ultrapassam os limites do alcance humano.

Reis (2014, p.49) afirma que:

Os personagens são centrais no design verbal da história; são construtos que não são seres humanos reais, no sentido literal da palavra, mas são parcialmente modelados através da concepção de pessoas e de mundo do autor das histórias, que os transformam em ‘seres humanos’. Se a vida imita a arte ou o contrário, o fato é que ambas podem ser vistas como representativas uma da outra.

O personagem desperta a atenção do leitor ou expectador por seus feitos e qualidades ou por seus não feitos e falhas. É um ser que penetra em nossa imaginação e logo o associamos diretamente ao mundo que foi criado junto a ele, fazendo com que ele seja sempre lembrado em determinados contextos semelhantes ao do seu convívio. “O nosso ponto de partida foi o conceito de que a personagem é um ser fictício; quando se fala em cópia do real, não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual a um ser vivo (...)” (CANDIDO, 2004, p.65).

Com base na afirmação de Candido, podemos concluir que o personagem fictício possui uma alma própria e que as particularidades que o constroem pertencem exclusivamente a ele, embora sua vida, defeitos e qualidades pareçam com as nossas, contudo, homem e personagem se misturam, o personagem imita o homem e o homem imita o personagem. Ao analisar a condição do papel de personagem e essa estreita relação com o homem real, Candido (2004, p.39) nos afirma que:

Se reunirmos os vários momentos expostos, verificaremos que a grande obra-de-arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em

face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos.

Ainda no campo da análise do personagem dentro do texto literário, encontramos uma classificação dos personagens segundo Beth Brait (1985) que traz a descrição de alguns tipos de personagens e trata, também, do objeto desejado, aqui, portanto, daremos enfoque ao tipo de personagem que é o condutor da ação. Segundo Brait (1985, p.49), este é “o personagem que dá o primeiro impulso à ação; é o que representa a força temática: pode nascer de um desejo, de uma necessidade ou de uma carência”.

Podemos associar essa classificação feita por Brait às personagens principais das obras literárias, podendo ser chamadas de protagonistas ou antagonistas, ambos condutores da ação, com a necessidade de fazer o bem ou o mal, e o desejo de vencer, seja vencer na vida ou vencer a batalha contra alguma adversidade. Ou seja, cada momento da ação descreve uma situação de conflito em que as personagens se perseguem, aliam-se ou defrontam-se (BRAIT, 1985).

4.3.1 Do conto ao teatro: a construção de um personagem pícaro

O campo da literatura abrange vários gêneros e tipos textuais, aqui, porém, ficaremos limitados ao teatro, conto e seus respectivos personagens, os quais, quando inseridos em um determinado contexto, podem se enquadrar na categoria de personagem picaresco ou malandro.

O personagem do teatro é aquele que chega o mais próximo do mundo real, interpretado unicamente por pessoas, retrata a vida cotidiana do homem em seus diversos mundos e problemáticas. A personagem do teatro é a peça fundamental para o desenrolar da história, “em suma, tanto o romance como o teatro falam do homem, mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator” (CANDIDO, 1968, p.82).

Partindo para uma análise da personagem do conto de fadas, segundo Brait (1986), nos contos de fada o personagem não adentra em cena por ele mesmo, mas por suas aventuras, pelo relato e desenrolar de suas ações, desse modo, podemos observar que o gênero apresenta figuras personificadas com descrições mais variadas, geralmente são seres encantados, bruxas, fadas, ogros, duendes, príncipes, reis, princesas, etc.

Outras particularidades do personagem dos contos de fadas são a rara beleza, habilidades maravilhosas ou poderes fantásticos. Reis (2014), em sua tese *O personagem central nos contos de fada*, traz um resumo das características básicas dos personagens dos contos de fadas por Khède:

Os personagens são lineares, comportando-se de acordo com o modelo fechado de narrativa, a qual, por sua vez, corresponde a um modelo estratificado de sociedade da época; São alegorias do bem e do mal e se configuram nesse conflito dualista; Representam valores que se cruzaram através de ciclos históricos e, desta forma, podem significar ritos de iniciação, símbolos totêmicos e a luta mítica entre as forças da natureza; Apresentam traços tragicômicos que são favorecidos pelo tipo de narrativa em que se situam; narrativas que oscilam situações de equilíbrio e desequilíbrio, conflito e polarização de valores. (KHÈDE, 1986, p. 23-25 apud REIS, 2014, p.51-52)

Muitos personagens de contos de fadas possuem características semelhantes ao personagem da fábula, os quais são formados por personificação ou prosopopeia, ou seja, quando os personagens são animais com atitudes humanas. Tomamos como exemplo para apontar essa semelhança o conto *O gato de Botas*, de Charles Perrault, em que o personagem principal trata-se de um gato com habilidades humanas. Os contos de fada, assim como as fábulas, são narrativas inverossímeis, que mesmo sendo associadas ao público infantil, procuram transmitir sabedoria de caráter moral ao homem.

Podemos observar que cada tipo de personagem possui suas particularidades, porém, todos dialogam no que diz respeito a retratar o ser humano, a imitar a vida ou ensinar alguma lição sobre ela. De acordo com Ducrot & Todorov⁸:

Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é “um ser de papel. Entretanto recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção.

No tocante ao fato de que o personagem se espelha no ser humano e reproduz suas qualidades ou defeitos, encontramos no personagem picaresco um representante do lado transgressor da vida. Para Campos (2011, p.5), “O pícaro é uma personagem pragmática sem nenhum tipo de princípios que trata de sobreviver numa sociedade cujos elementos constitutivos obrigam-no a enganar para poder alcançar a sobrevivência”. O pícaro é um itinerante boêmio que possui similaridades com o malandro, ambos são heróis astutos, de baixa classe social que sobrevivem às custas de sua esperteza em uma sociedade corrupta.

⁸ (DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique dez sciences du langage*. Paris, Seuil, 1972. p. 286.) Apud (BRAIT, 1986, p.11).

Segundo Botoso (2016, p.233):

O personagem malandro pode ser visto como um correlato do pícaro no que concerne à sua aversão ao trabalho, à busca incansável de integração à sociedade, ao rufianismo e a muitos outros aspectos aproximativos. Entretanto, é importante que se destaque que o malandro não é uma cópia fiel e exata do pícaro espanhol. Ele tem características próprias que muitas vezes o distanciam de seu ancestral, e compará-los é também uma maneira de se verificar as transgressões e mutações que sofreu o anti-herói da literatura picaresca ao migrar para outros âmbitos literários.

Sem desconsiderar as características próprias de cada denominação, podemos afirmar que o malandro é uma adaptação do pícaro, gênero que sofreu mutações ao passar do tempo, porém, desde o século XVI apresenta características que hoje denominamos malandragens, imprimindo à obra um certo tom de humor, através de suas trapaças e enganações.

De acordo com Campos:

A caracterização desta personagem tem dado lugar a numerosos estudos nos quais se lhe atribui uma série de características morais que ajudam a determinar uma filosofia e uma psicologia do mesmo. O protagonista é um anti-herói que se encontra em um mundo caótico no qual tenta sobreviver e melhorar sua categoria sendo, ao mesmo tempo, vítima e vitimado da sociedade em que vive. (CAMPOS, 2011, p. 3).

Esse perfil danoso e infrator de que o pícaro se utiliza para superar as problemáticas sociais do contexto em que está fixado permite que o classifiquemos como um personagem transgressor, disposto a violar as leis, ordens e regras da moral e bons costumes, sendo diariamente impulsionado a mentir para sobreviver. Conforme Horovits (2013, p.119-120), “A mentira é um tema universal e é usada socialmente como uma maneira de o homem se adaptar ao seu meio”.

5 O GATO E O GRILLO E SUAS PERIPÉCIAS TRANSGRESSORAS

O gato de botas e João Grilo são figuras caricaturais advindas do conto de fadas e do teatro, no entanto, mesmo pertencendo a gêneros, culturas e épocas diferentes, eles apresentam um comportamento em comum: a manifestação do viés picaresco ou malandro. Eles sobrevivem à custa de seus ardis e espertezas. De acordo com Candido (1970, p.71), “O malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo do aventureiro astucioso, comum a todos os folclores”.

Concluindo o pensamento de Candido, Botoso (2011, p.124) afirma que “a esperteza, a agilidade, a sagacidade, a capacidade de improviso são algumas das características mais marcantes do malandro, que renega o trabalho e procura viver no jogo, da trapaça, da gigolotagem⁹ e até de pequenos furtos”.

É importante ressaltar que mesmo apresentando um perfil malandro, com características boêmias, as personagens em análise não estão totalmente isentas do trabalho, o que acontece é uma substituição do serviço braçal pelo cognitivo, ou seja, eles trabalham com a mente e fazem da inteligência que possuem uma ferramenta que é usada muito bem a seu favor, desse modo, fazem jus ao título de pícaro que recebem. Conforme nos diz Neto (2015, p.7), “Este não possui força física, contudo, é pela perspicácia das ações empreendidas e pelos discursos proferidos que vence os seus algozes, conquista o público e ainda gera o riso.”

De acordo com Mendes:

O riso nasce, também, pelo fato de o pícaro agir contra os pilares da sociedade, a quem todo cidadão está aprisionado. Naquele instante, a vingança é realizada por todos, através das mãos do personagem. Em ambas as formas, há a presença do riso catártico, visível pela “denúncia constante não só dos disfarces da plateia, mas das próprias máscaras que o dramaturgo utiliza para apontar esses disfarces.” (MENDES, 2008, p. 58).

Podemos afirmar que a personalidade pífida do pícaro é resultante de uma carência social que o obriga a usar a sabedoria como arma de defesa. Segundo Trindade e Jobim¹⁰, “essa construção do personagem picaresco, revela aspectos que inserem o pícaro numa perspectiva de produto de sua realidade social”.

⁹ Ação ou procedimento de gigolô. Indivíduo que vive à custa de outrem. Dicio, Dicionário Online de Português, definições e significados. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/gigolo/>. Acesso em: 20 nov. 2017.

¹⁰ TRINDADE, Wagner; JOBIM, José Luís. **A sobrevivência do Gênero picaresco na literatura brasileira: Um estudo de Galvez, Imperador do Acre.** Disponível em: www.abralic.org.br/anais/arquivos. Acesso em: 20 nov. 2017.

Assim acontece no conto de fadas intitulado “O Gato de botas”, de Charles Perrault, o qual apresenta uma problemática social que começa com a divisão de uma herança entre os três filhos de um pobre moleiro. Após a morte do pai, os filhos fazem rapidamente a divisão dos bens, o filho mais velho fica com o moinho, o filho do meio com um asno e para o filho caçula resta apenas um gato.

Em condição de extrema pobreza, o jovem se vê angustiado em pensar como há de sobreviver e garantir seu sustento tendo herdado como patrimônio apenas um gato:

— Meus irmãos vão poder ganhar a vida honestamente juntos; eu, em vez, depois de comer o gato e de fazer um manguito com o couro dele, só posso morrer de fome. O gato que ouviu essas palavras, mas fez de conta que não, disse com ar ponderado e sério: Não fique aflito, patrão; só peço que me dê um saco e mande fazer um par de botas para eu andar no meio do mato, e vai ver que não foi tão mal aquinhoado como pensa. (PERRAULT, 2012, p.24)

A problemática abordada no conto relata a preocupação com a sobrevivência, o homem em condição de miséria, com medo de não ter o que comer no dia seguinte por não possuir recursos próprios para gerar renda e por viver em uma época de difícil aquisição financeira.

Segundo Bettelheim (1980, p.14):

Esta é exatamente a mensagem que os contos de fada transmitem à criança de forma múltipla: que uma luta contra dificuldades graves na vida é inevitável é parte intrínseca da existência humana, mas que se a pessoa não se intimida, mas se defronta de modo firme com as opressões inesperadas e muitas vezes injustas, ela dominará todos os obstáculos e, ao fim, emergirá vitoriosa.

O filho caçula do moleiro encontra no gato que lhe foi deixado de herança um aliado para vencer os obstáculos que a pobreza o impôs, pois contrariando o que seu dono estava a pensar, o gato lhe pediu que arranjasse um par de botas e um saco para que ele pudesse lhe provar que era a melhor parte dos bens que o moleiro havia deixado. Na obra de Perrault existem elos com a origem popular dos contos tais como a constante presença do humor, do maravilhoso e do fantástico (BENEDETTI, 2012).

A própria figura de um gato a usar botas provoca certo tom de humor à narrativa, as ações de fala e esperteza nas atitudes do gato demonstram o fantástico presente na obra, e as trapaças articuladas pelo bichano imprimem ao conto um tom humorístico, característica do texto picaresco. O gato de botas é o malandro propriamente dito, aquele que busca os meios mais fáceis de ganhar a vida, mesmo tendo que enfrentar o perigo de ter suas farsas descobertas a qualquer momento.

A personificação ou prosopopeia, tipicamente usada nos contos de fadas e fábulas, também é marca do “conto de Perrault”, um simples animal doméstico, geralmente criado como um bicho de estimação e com traços que despertam afeto e cuidado, torna-se o astuto gato de botas, capaz de ludibriar até o mais sábio e temível homem, ogro ou gigante.

Com o par de botas e o saco em mãos, o gato usando de sua esperteza e sabedoria, no desenrolar da história, traça planos para arranjar o sucesso do seu dono, e através de mentiras e trapaças consegue casar o seu amo, o qual chama de nobre Marquês de Carabás, com a filha do rei, lhe garantindo um belo final feliz, com direito a castelo, riquezas, mocinho e princesa felizes para sempre.

De acordo com Silva:

O Gato de Botas é o exemplo de herói velhaco: suas características permitem associá-lo com a realidade dos camponeses no contexto social da época. Devido à necessidade de utilizar-se da esperteza para se manterem vivos, procuravam realizar trabalhos extras para garantir a sobrevivência. (SILVA, 2014, p.4).

O que define a característica picaresca ou malandra atribuída ao gato de botas são as artimanhas preparadas por ele com a finalidade de junto com seu dono garantir a sobrevivência e melhorar de vida, inicialmente enganando o rei, ao levar-lhe de presente um coelho e perdizes, afirmando ter vindo tais agrados da parte do Marquês de Carabás, nome falso que o gato forjou para o seu dono, visando executar o plano que já havia preparado, o qual já estava sendo posto em prática:

__Majestade, um coelho selvagem que o senhor Marquês de Carabás (foi esse o nome que lhe deu na veneta atribuir ao dono) me encarregou de trazer de sua parte.

__Diga a seu senhor - respondeu o rei – que agradeço e faço muito gosto.

De outra vez, ele foi se esconder no meio de um trigo, deixando o saco aberto; quando duas perdizes entraram, ele puxou os cadarços e pegou as duas. De lá foi presentear o rei, como fizera com o coelho. (PERRAULT, 2012, p.29).

O gato continuava a tramar suas peripécias e já planejava o encontro do seu amo com o nobre Rei, tendo o prévio conhecimento de que o rei sairia para passear com a princesa, o gato convidou seu dono para um banho de rio e já tinha em mente a maneira como iria apresentar o falso Marquês à nobre majestade, ele instruiu o dono a fazer tudo que ele lhe pedisse, chegando ao ponto de simular um afogamento para que o rei não suspeitasse que o Marquês era falso através das vestimentas:

__ Se seguir o meu conselho, sua fortuna está feita; é só ir tomar banho no lugar do rio em que vou mostrar e me deixar agir à vontade.

O Marquês de Carabás seguiu o conselho do gato, sem saber por que fazia aquilo. Enquanto tomava banho, o rei passou por lá, e o gato se pôs a gritar com todas as suas forças: Socorro, socorro, o Marquês de Carabás está se afogando!

Ouvindo aqueles gritos, o rei pôs a cabeça pela portinha e, reconhecendo o gato que lhe levava tantas vezes carne de caça, ordenou aos seus guardas que fossem correndo socorrer o senhor Marquês de Carabás.

Enquanto o pobre marquês era tirado do rio, o gato se aproximou da carruagem e disse ao rei que, enquanto seu senhor tomava banho, uns ladrões chegaram e levaram embora suas roupas, apesar de ele ter gritado “pega ladrão” com todas as suas forças; o espertalhão as tinha escondido debaixo de uma pedra bem grande.

O rei logo ordenou aos serviçais encarregados de seu guarda-roupa que fossem buscar um de seus mais belos trajes para o senhor Marquês de Carabás. (PERRAULT, 2012, p.25)

Confiante em sua inteligência e desenvoltura para o engano, o gato estava em pompa, ao ver que seu plano estava dando certo, o rei convidou o marquês para subir na carruagem e passear junto com ele e sua filha, a qual já tinha se apaixonado perdidamente pelo rapaz. O rei estava prestes a conhecer o castelo do Falso Marquês e suas propriedades que ainda seriam arranjadas através das trapaças do gato. A carruagem seguia viagem e enquanto isso o nosso herói ia à frente, cuidando para que tudo saísse conforme ele havia tramado:

__Gente boa aí roçando, se vocês não disserem ao rei que esse prado que estão roçando pertence ao senhor Marquês de Carabás, vão ser todos picadinhos que nem carne moída.

O rei não deixou de perguntar aos roçadores de quem era aquele prado que roçavam.

__É do senhor Marquês de Carabás, disseram todos juntos, pois tinham ficado com medo da ameaça do gato. (PERRAULT, 2012, p.25)

A sabedoria do gato era de tamanha grandeza que o plano corria perfeitamente como ele havia traçado, partindo agora para a parte final, onde ele enfrentaria um de seus maiores desafios, que seria ludibriar o terrível ogro e se apossar do seu luxuoso castelo para o Falso Marquês de Carabás.

O ogro era muito rico e proprietário de todos os campos pelos quais o rei havia passado e tinham sido atribuídos ao Marquês. O gato já havia se informado sobre quem era o ogro e suas habilidades. Usando de sua lábia de malandro, o gato fez muitas reverências ao ogro que lhe recebeu educadamente. Imediatamente o gato lhe indaga:

__Afirma-se – disse o gato – que o senhor tem o dom de se transformar em toda espécie de animal, que pode, por exemplo, se transformar em leão, em elefante.

__É verdade – respondeu o ogro com brusquidão, e para lhe mostrar, vou virar leão, você vai ver.

O gato ficou tão assustado quando viu um leão pela frente, que logo pulou para o telhado, não sem dificuldade e perigo, pois suas botas de nada serviam para andar sobre telhas.

Algum tempo depois, o gato, vendo que o ogro já não tinha aquela forma, desceu e confessou que havia sentido muito medo.

__Afirma-se também, disse o gato, mas não posso acreditar que o senhor também tem o poder de assumir a forma de animais bem pequenos, por exemplo, de se transformar em rato, em camundongo; confesso que acho isso totalmente impossível.

__Impossível? Disse – ogro –, pois vai ver.

E imediatamente se transformou em camundongo e começou a correr pelo assoalho. O gato, assim que percebeu, pulou em cima dele e o comeu. (PERRAULT, 2012, p.26)

Por fim, o gato consegue enganar o grande e ogro, obtendo sucesso absoluto nas suas trapaças, provando que muitas vezes a esperteza pode vencer a força. O Marquês se apossa de todos os bens do ogro, se casa com a linda princesa e o gato torna-se um nobre fidalgo. Através das suas mentiras, o gato conseguiu fazer seu dono vencer na vida, consequentemente trazendo benefícios para ele também, rompendo com a moralidade que é característica principal nos contos de fadas que pertencem ao mesmo grupo em que o conto está inserido, onde sempre foi retratada a vitória do bem sobre o mal, e se prega que mentir e fazer escolhas erradas pode trazer duras consequências.

O gato de botas mente e trapaceia durante toda história e ainda consegue obter um final feliz digno de príncipe para o seu amo. Segundo Bettelheim (1980), o gato de botas enquadra-se em uma categoria de contos amorais, vejamos:

Os contos de fadas amorais não mostram polarização ou justaposição de pessoas boas ou más; por isso estas histórias amorais servem a um propósito inteiramente outro. Tais contos ou figuras típicas como o gato de botas, que arranja o sucesso do herói através da trapaça e João que rouba o tesouro do gigante, constroem o personagem não pela promoção de escolhas entre o bem e o mal, mas dando à criança a esperança de que mesmo o mais medíocre pode ter sucesso na vida. Afinal, qual é a utilidade de escolher tornar-se uma boa pessoa quando a gente se sente tão insignificante que teme nunca conseguir chegar a ser alguma coisa? A moralidade não é a saída nesses contos, mas antes a certeza de que uma pessoa pode ter sucesso. Enfrentar a vida com uma crença na possibilidade de dominar as dificuldades ou com a expectativa de derrota constitui também um problema existencial muito importante. (BETTELHEIM, 1980, p.18)

Mesmo sendo classificado por Bettelheim (1980) como um conto “amoral”, Perrault classifica como “moral” essa mensagem que o conto traz, no entanto, independente das classificações, ambos dialogam ao afirmar que a intenção do conto é dizer que “até o mais humilde consegue alcançar sucesso na vida”, independente do caminho utilizado para chegar ao topo, fato que nos põe a refletir sobre os meios usados para alcançar o tal sucesso, já que trazendo para o campo religioso e moral da vida, quem pratica o mal, sempre termina mal. Mas, ser esperto é ser mal?

Para Bettelheim (1980, p.17), “as figuras nos contos de fadas não são ambivalentes, não são boas ou más ao mesmo tempo, como somos todos na realidade”. Levando em

consideração que a ficção se espelha na vida, o gato de botas é, no entanto, um personagem ambivalente, a partir do momento que ele visa ser bom apenas para seu amo e para si mesmo, promovendo trapagens, sem pensar nas consequências das suas armações para as outras pessoas. O gato de botas é um personagem constituído não pelas escolhas que faz entre o bem e o mal, ele tão somente reforça a esperança de que até quem vive de forma mais humilde pode crescer na vida e mudar de situação financeira (BETTELHEIM, 1980).

O gato devora o ogro para concretizar seus interesses, usando de um plano sórdido e vil para se apossar dos pertences da vítima, mas, pelo fato de o ogro ser visto como uma figura antagonica, a atitude do gato tem um lado bom na visão do expectador/leitor, mesmo sendo maléfica e covarde. O gato de botas surpreende e encanta a todos com sua esperteza e é visto como herói da história, por conseguir vencer com sabedoria o estado de miséria em que se encontrava com seu dono. Enganando a todos para conseguir o que quer, o bichano age sem medo de punições ou julgamentos.

Bettelheim (1980, p.15) afirma que:

É característico dos contos de fadas colocar um dilema existencial de forma breve e categórica. Ao contrário do que acontece em muitas estórias infantis modernas, nos contos de fadas o mal é tão onipresente quanto à virtude. Em praticamente todo conto de fadas o bem e o mal recebem corpo na forma de algumas figuras e de suas ações, já que bem e mal são onipresentes na vida e as propensões para ambos estão presentes em todo homem. É esta dualidade que coloca o problema moral e requisita a luta para resolvê-lo.

A classificação de herói ou vilão, geralmente se dá pela escolha da luta contra o mal ou pela prática dele. Em o Gato de botas podemos afirmar que esse mal é abstrato, representado não por um gênio maléfico em forma física de gigante, bruxa ou dragão, e sim pela má condição de vida em que se encontram as personagens principais.

Embora o gato use de suas astúcias para conseguir devorar o terrível ogro e se apossar do castelo para o falso Marquês de Carabás e tenha usado meios desonestos para isso, o foco da narrativa não está nesta parte do conto, ou seja, o ogro não é o principal vilão da estória e sim o estado de pobreza, que é a maior problemática da vida do herói e seu dono, combatido e superado pela inteligência do mestre gato ou gato de botas.

É esse perfil que oscila entre o bem e o mal, o herói e o vilão que serve de construto para os personagens em análise. O malandro possui características adversas a de um verdadeiro herói, foge do modelo tradicional, o qual se espera que seja honesto, verdadeiro e faça sempre o bem. Os personagens em questão não agiam com honestidade, porém, não

perdem o posto de herói, pelo simples fato de usarem a sabedoria e esperteza como uma arma de defesa para sobreviver em uma sociedade tão marcada pela injustiça e desigualdade social.

Ao analisar o procedimento do Pícaro, Borba afirma:

Trapaceiros, agem geralmente pela necessidade. Não chegam a ser bandidos, pelo contrário: apesar de praticarem todo o tipo de ato que leva ao engodo, o desfecho dirige-se ao bem geral de todos. Podemos considerá-los, portanto, anti-heróis que, por vias tortas, acabam tornando-se heróis no final. (BORBA, 2012, p.34)

É esse mesmo viés pícaro atribuído ao gato de botas, que é marca registrada do personagem João Grilo, protagonista da peça teatral escrita por Ariano Suassuna em 1955, intitulada: *O auto da compadecida*, que nos conta a história de vida de João Grilo e seu fiel companheiro Chicó, em meio a sociedade sertaneja da cidade de Taperoá na Paraíba, repleta de mazelas e problemáticas sociais.

Uma das características que aproxima o gato de botas do tradicional pícaro espanhol é o fato de as ações e artimanhas serem realizadas unicamente por ele, por outro lado, nesse aspecto, João Grilo foge da tradição picaresca, pois dispõe de um cúmplice para a realização dos seus mal feitos. “O que mais impressiona, sem dúvida, é a construção definitiva de João Grilo, um anti-herói renovado e sutil, inocente e debochado, capaz de enganar, ele só a todos os seus antagonistas (...)” (ARAÚJO, 1992, p.17).

Segundo Borba (2013), João Grilo é o típico nordestino pobre, ele é caracterizado como o sertanejo mentiroso, o pícaro, inspirado nos personagens mais populares da comédia dellarte, os Zannis, especificamente o Arlequim; personagens malandros, criativos, cômicos e trapaceiros. João, assim como o gato de botas, arquiteta planos astuciosos para conseguir vencer a fome e a condição de extrema pobreza em que vive.

Mesmo em meio a um contexto de forte crítica social, João Grilo não deixa de trazer um suave toque humorístico à obra, sua aparência física e as situações as quais submete os que estão ao seu redor trazem para o auto de Suassuna uma característica do teatro ocidental: a comicidade.

Segundo Borba:

Suas personagens, vindas da tradição e do teatro cômico, subvertem a ordem existente dentro da aristocracia nordestina, a exemplo dos demais arlequins. Como exemplo, podemos citar o caso de João Grilo, que vive a ludibriar seus “superiores” para obter vantagens: o padre, o bispo, o padeiro, a mulher do padeiro, o major, etc. Suas artimanhas fazem dele um herói popular. (BORBA, 2012, p. 45-46)

A história do nosso segundo herói popular se divide em dois planos, o material e o espiritual, inicialmente, na superfície terrena. A abertura da peça acontece com um palhaço, o qual é o narrador e representa o autor da obra, a qual mostra sua multiplicidade de interpretações ao fazer referência à esfera circense dentro do texto:

Palhaço: Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade...

Palhaço: Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre, é um povo salvo e tem direito a certas intimidades. (SUASSUNA, 2004, p. 22-23)

O palhaço apresenta as personagens que compõem a peça, sendo estas: Nossa Senhora que no terceiro ato é vista como advogada; Jesus, representado em forma e cor negra; João Grilo, “o amarelo mentiroso”; Chicó, fiel companheiro de João Grilo; Antônio Moraes, fazendeiro rico da região; Bispo, Padre e Sacristão, clérigos corruptos; O frade, simbolizando o baixo clero, de vida humilde e fé verdadeira; O padeiro e sua esposa, comerciantes, patrões de João Grilo, a mulher adúltera, ambos avarentos; Severino e seu capanga, representantes do cangaço e da cólera divina para exterminar os pecadores terrenos; O diabo, o acusador dos delitos das almas que na parte final se encontram sob julgamento.

Este é o cenário que caracteriza as aventuras e astúcias de João Grilo, que como um bom pícaro é um personagem que está na parte mais baixa da pirâmide social, determinado a gerar meios para sobreviver e conseguir crescer na vida, ele se vale de artifícios desonestos e mentirosos para obter o que almeja. O pícaro é visto como herói e anti-herói ao mesmo tempo, ele mantém um elo de equilíbrio entre a bondade e a maldade.

Segundo Campos (2011, p.3):

A representação de sua figura é complexa, ocasionada, entre outras coisas, pela ruptura com o modelo até então vigente de herói. Oscilando entre o bem e o mal, não chega a ser um virtuoso nem um vilão. O pícaro é “mais humano” que muitos personagens de ficção até então, afastando-se do modelo do virtuoso cavaleiro medieval que predominava nos romances de então, porque como todos os humanos, erra, acerta, procura burlar momentos e situações difíceis, etc.

Diferente do gato de botas, João Grilo não possui um único ideal a ser alcançado através das suas armações, existe uma série de interesses que ele busca conquistar, muitas vezes ele mente por gosto de ver as pessoas enganadas, para conseguir favores para alguém e ganhar um voto de confiança por meio do favor, seja qual for a finalidade, todas as suas

astúcias visam a sua autopromoção e ascensão financeira, além de garantir seu sustento e sobrevivência.

De acordo com Neto:

No entre lugar entre a picardia e a malandragem, Grilo confessa que suas artes começaram pela necessidade de sobrevivência, mas que depois passaram, também, para o júbilo da desforra. Isto o diferencia do pícaro clássico, que não dissocia sobrevivência de vingança. (NETO, 2015, p.8)

Nesse contexto, João arquiteta sua primeira artimanha, que tem como finalidade fazer o padre benzer o cachorro de seus patrões tentando convencê-lo de que o cãozinho pertence ao poderoso major Antônio Moraes, fato que faz o padre mudar de ideia. O caso estava difícil de arranjar, porém, para a sabedoria de João Grilo não existe obstáculo, e ele conseguiu o almejado, mesmo tendo sido descoberto e criado uma grande confusão entre a Igreja e Antônio Moraes:

Padre: A culpa é do Grilo.

Bispo: Do grilo?

Padre: De João Grilo.

Bispo: Quem é João Grilo?

Padre: Um canalhinha amarelo que mora aqui e trabalha na padaria.

Chegou dizendo que o cachorro de Antônio Moraes estava doente e que ele queria que eu o benzesse. Quando o homem chegou, a confusão foi a maior do mundo. Agora eu entendo tudo. Mas ele me paga. (SUASSUNA, 2004, p.78)

A confusão que se instalou se dá quando Antônio Moraes, coincidentemente vai à igreja pedir a benção para o filho, e tendo sido enganado por João Grilo, o padre chama o filho do poderoso fazendeiro de cachorro, fato que o fez ir ser queixar ao bispo, no entanto, João já havia dito ao major que o padre estava louco, já temendo que seu plano fosse descoberto.

Segundo Borba (2013, p. 84-85):

O mais interessante nessa cena, que se destaca da dramaturgia cômica tradicional, é que nem uma coisa nem outra é verdade: o major quer a benção para seu filho; o cachorro é da mulher do padeiro e não do major; e tampouco o padre está louco, com “mania de chamar gente de bicho”, como disse João a Antônio Moraes. Apenas João, Chicó e o público conhecem a artimanha do “amarelo”, causando grande comicidade.

Tendo sido quase descoberto o plano que João havia tramado inicialmente, sucede que o cãozinho vem a óbito e já havia uma segunda armação preparada na mente do astuto sertanejo. Para garantir o enterro do cachorro João foi aos extremos da enganação, ao ver que o padre e o sacristão estavam irredutíveis a fazer o sepultamento do cão, ele pensa no ponto

fraco dos clérigos e inventa um testamento para o cachorro, o qual promete dinheiro aos religiosos:

João Grilo (chamando o patrão à parte): Se me dessem carta branca, eu enterrava o cachorro.

Padeiro: Tem a carta.

João Grilo: Posso gastar o que quiser?

Padeiro: Pode.

Mulher: Que é que vocês estão combinando aí?

João Grilo: Estou aqui dizendo que, se é desse jeito, vai ser difícil cumprir o testamento do cachorro, na parte do dinheiro que ele deixou para o padre e para o sacristão.

Sacristão: Que é isso? Que é isso? Cachorro com testamento?

(SUASSUNA, 2004, p. 62-63)

O enterro do cachorro é realizado em Latim e João consegue ganhar um pouco mais da confiança dos patrões, mesmo tendo que incluir o bispo posteriormente no testamento para aliviar a barra do padre após as queixas de Antônio Moraes. João grilo já planejava uma nova armação para também conseguir ter parte no dinheiro do testamento que havia forjado para o cão e também se vingar dos patrões malvados e avarentos. Ele pede a Chicó que introduza pequenas moedas no ânus de um gato e põe seu plano em execução:

Chicó: Não estou entendendo nada.

João Grilo: Pois vai entender daqui a pouco. Vou entrar também no testamento do cachorro.

Chicó: Como, João?

João Grilo: Eu não lhe disse que a fraqueza da mulher do patrão era bicho e dinheiro?

Chicó: Disse!

João Grilo: Pois vou vender a ela, para tomar o lugar do cachorro, um gato maravilhoso, que descome dinheiro. (SUASSUNA, 2004, p.88)

A esposa do padeiro compra o gato e além de já lhe ter afeto, pensa em tirar os prejuízos que havia tido recentemente, mas, um pouco depois da compra a armação do gato que defecava dinheiro foi descoberta pelos patrões, e João como um bom malandro, já havia garantido mais um plano caso algo desse errado.

Antes de o cachorro ser enterrado, ele lhe arrancou a bexiga, com intuito de enchê-la de sangue, colocar por baixo da camisa de Chicó e quando o padeiro e a esposa fossem tirar satisfações, ele atingiria bexiga com um golpe de faca, fingindo matar Chicó para que depois pudesse simular sua ressurreição através de uma gaita que ele dizia ser mágica.

Com esse plano maléfico, João pretendia matar a esposa do padeiro, porém suas expectativas foram frustradas, pois na hora da discursão, a cidade é invadida por cangaceiros,

os quais roubam todo dinheiro dos comércios e da igreja. O bando de Severino mata os personagens, um por um, com exceção do frade, alegando dar azar.

Após todos serem mortos, sobram apenas João Grilo e Chicó, na mira dos rifles de Severino e seu capanga, e é nessa hora, para se livrar da morte que João aplica mais um de seus golpes, dessa vez, no temível cangaceiro, usando o plano que estava preparado para os patrões em Severino:

João Grilo: Um momento. Antes de morrer, quero lhe fazer um grande favor.

Severino: Qual é?

João Grilo: Dar-lhe esta gaita de presente.

Severino: Uma gaita? Para que eu quero uma gaita?

João Grilo: Para nunca mais morrer dos ferimentos que a polícia lhe fizer.

Severino: Que conversa é essa? Já ouvi falar de chocalho bento que cura mordida de cobra, mas de gaita que cura ferimento de rifle, é a primeira vez.

João Grilo: Mas cura. Essa gaita foi benzida por Padre Cícero, pouco antes de morrer. (SUASSUNA, 2004, p.121-122)

Imediatamente, João precisa provar a Severino que a gaita faz milagres, ele toma por empréstimo o punhal do capanga de Severino e apunhala a barriga de Chicó, atingindo a bexiga. Chicó entende o plano de João e cai no chão fingindo-se de morto, sucessivamente, João toca a gaita e Chicó supostamente ressuscita. Além de descrever as maravilhas que viu no céu, o fiel companheiro de João faz referência a Padre Cícero, santo o qual Severino é devoto, ao perceber tal devoção, o grilo afirma que Padre Cícero deseja ver o cangaceiro, no entanto, Severino ainda insiste em matar os dois amigos e João questiona:

João Grilo: Eu lhe dei uma oportunidade de conhecer Meu Padrinho Padre Cícero e você me paga desse modo!

Severino: De conhecer Meu Padrinho? Nunca tive essa sorte. Fui uma vez ao Juazeiro só para conhecê-lo, mas pensaram que eu ia atacar a cidade e fui recebido a bala.

João Grilo: Mas pode conhecê-lo agora.

Severino: Como?

João Grilo: Seu cabra lhe dá um tiro de rifle, você vai visitá-lo. Então eu toco na gaita e você volta. (SUASSUNA, 2004, p.126-127)

É através da armação de João Grilo que Severino vem a falecer, acreditando que conheceria seu Padrinho Padre Cícero e posteriormente seria ressuscitado ao tocar da gaita, assim como aconteceu com Chicó. Mal sabia Severino que João planejava sua morte, e pede para que seu capanga lhe dê um tiro de rifle, desconfiado, o subordinado obedece e Severino cai ao chão sem vida.

O Cangaceiro ergue o rifle de novo e atira. Severino cai e o Cangaceiro pega a gaita.

João Grilo (impedindo-o): Não, deixe para tocar depois! Deixe pobre Severino conversar mais um pedaço com Padre Cícero! Essas ocasiões são poucas, é preciso aproveitar.

Cangaceiro: Não, já deu tempo de ele ver o padre. (Toca na gaita e nada.)

Capitão! (Toca na gaita.) Capitão! Capitão! (Empurra Severino com o pé.) Está morto!

João Grilo: Toque na gaita.

Cangaceiro (depois de tocar); Capitão! Ah Grilo amaldiçoado, você matou o capitão. (SUASSUNA, 2004, p.128-129)

João estava imensamente satisfeito com o sucesso de mais um dos seus planos, faltava somente se livrar do capanga de Severino, o qual havia sido imobilizado e ferido por João, mas que continuava de posse de um revólver. Chicó avisa a João que sentia algo ruim e pede que fossem embora, porém, o pícaro João Grilo se recusa a sair do local sem o testamento do cachorro e todo dinheiro que estava no bolso de Severino.

Ao relatar os últimos instantes de vida de João Grilo, Borba (2013, p.92) afirma que:

A cena é uma das mais dramáticas da peça, sem deixar de ser altamente cômica. Agora, a sobrevivência de João e Chicó se pauta em uma ação imediata, e não mais em um plano a curto, médio ou longo prazo, como ludibriar o Padre a enterrar um cachorro ou lograr a patroa com um gato que “descome” centavos, ou, ainda, improvisar uma mentira como a contada ao Major Antônio Moraes, de que o Padre estava louco, para não serem culpados pelo engodo do enterro do cachorro. Não se trata, aqui, de ganhar melhor a vida, o jantar de hoje ou o almoço de amanhã, tampouco o favorecimento através de uma relação de compadrio: trata-se, *ipsis litteris*, de sobreviver, de continuar existindo. Na cena do julgamento, inclusive, ao ser acusado pelo Encourado de ter matado o Severino e Cangaceiro, João apela a Jesus dizendo que foi “Legítima defesa, Nosso Senhor”. A apelação é acatada por Manuel, com a ressalva de que armadilha havia sido planejada para outra pessoa.

Esse trecho da obra precede a passagem de João Grilo do mundo material para o espiritual, o agir picaresco aqui é justificado pela legítima defesa, mesmo que a armadilha tenha sido anteriormente preparada para outra ocasião e tenha sido utilizada em uma situação de emergência. O pícaro sempre arranja uma forma de se livrar dos problemas. Nesse meio tempo, os amigos João e Chicó dialogam e nosso malandro descreve friamente o plano que acabara de pôr em execução:

Chicó: Como foi que você adivinhou que Severino vinha e preparou a história da bexiga?

João Grilo: Eu não adivinhei coisa nenhuma, a bexiga estava preparada para a mulher do padeiro, quando ela viesse reclamar o preço do gato. Eu ia ver se convencia o marido dela a dar-lhe uma facada, para experimentar a gaita e me vingar do que ela me fez. Severino meteu-se no meio porque quis e de enxerido que era. (...)

João Grilo: (...) E agora a vida boa e a independência para João Grilo e para Chicó, graças à minha altíssima sabedoria e ao testamento do cachorro. (SUASSUNA, 2004, p.131-132)

João comemora a vitória e afirma que agora ele e seu fiel companheiro terão uma boa vida e independência, graças a sua sabedoria e esperteza em arquitetar todos os planos e executá-los com sucesso. Chicó chama por João insistentemente, para que saiam daquele lugar, de repente, o capanga de Severino junta suas últimas forças e atira, matando João para vingar a morte do capitão Severino. A partir daí, a peça começa a se passar no plano espiritual, onde acontecerá o julgamento de João Grilo e dos demais personagens mortos pelo cangaceiro.

A esperteza de João Grilo transcende o plano material, o nosso Pícaro, assim como fazia na terra, controla as ações do plano espiritual, inicialmente pedindo um julgamento para todos que ali se encontravam, contrariando o “encourado” que queria levar-lhes imediatamente para o inferno. Diante das acusações feitas pelo demônio, todos os personagens se veem sem saída, pois sabiam que haviam errado muito em vida, só lhes resta confiar na esperteza de João Grilo para livrar-lhes daquela situação.

Assim sucede a cena:

Padre: Você mesmo ouviu Nosso Senhor dizer que a situação era difícil.
 João Grilo: E difícil quer dizer sem jeito? Sem jeito! Sem jeito por quê? Vocês são uns pamonhas, qualquer coisinha estão arriando. Não vê que tiveram tudo na terra? Se tivessem tido que aguentar o rojão de João Grilo, passando fome e comendo macambira na seca, garanto que tinham mais coragem. Quer ver eu dar um jeito nisso, Padre João?
 Padre: Quero João!
 João Grilo: E você, Senhor Bispo?
 Bispo: Eu também, João.
 João Grilo: Padeiro?
 Padeiro: Veja o que pode fazer João.
 João Grilo: Severino? Mulher e cabra?
 Mulher: Nós também. Nossa esperança é você.
 João Grilo: Tudo precisando de João Grilo! Pois vou dar um jeito.
 (SUASSUNA, 2004, p.167-168)

Esta cena revela o caráter dualista que vem sendo atribuído ao pícaro no decorrer desse estudo, presenciamos aqui a sabedoria usada de maneira ambivalente, os personagens, que tantas vezes foram vítimas das espertezas e peripécias de João Grilo, agora se valem dessa mesma esperteza que um dia os enganou para que sejam salvos do fogo do inferno, retomando o pensamento de Campos (2011) que afirma que o pícaro oscila entre o bem e o mal, não sendo totalmente o vilão nem o virtuoso, apenas humano.

Através de sua sabedoria, João consegue fazer com que todos sejam livres da condenação eterna, invocando uma ajuda extra, chamando a Compadecida para que lhes sirva de advogada. Severino e seu capanga são salvos pelo próprio Jesus, com a afirmação de serem

instrumentos da cólera divina, e os demais réus são mandados para o purgatório, graças à interferência de João Grilo que pede a Jesus Cristo que os ponha lá, enquanto ele, através da intercessão da mãe de Jesus, recebe uma nova oportunidade de voltar para o plano material.

Mesmo tendo cometido tantos erros, João e os demais personagens são julgados pela misericórdia, porém, nada teria tomado este rumo se não fosse a tamanha astúcia e sabedoria do nosso pícaro, que é defendido pela compadecida. Vejamos a sequência que melhor define a cena:

A Compadecida: - João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa. Não o condene, deixe João ir para o purgatório.

João Grilo: Para o purgatório? Não, não faça assim não.

(Chamando a Compadecida à parte). Não repare eu dizer isso, mas é que o diabo é muito negociante e com esse povo a gente pede mais, para impressionar. A senhora pede o céu, porque aí o acordo fica mais fácil a respeito do purgatório.

A Compadecida: Isso dá certo lá no sertão, João! Aqui se passa tudo de outro jeito! Que é isso? Não confia mais na sua advogada?

João Grilo: Confio Nossa Senhora, mas esse camarada termina enrolando nós dois.

A Compadecida: Deixe comigo (A Manuel). Peço-lhe então, simplesmente, que não condene João. (...) Dê-lhe então outra oportunidade.

Manuel: - Como?

A Compadecida: - Deixe João voltar. (SUASSUNA, 2004, p.184-185)

Podemos observar que mesmo diante das autoridades divinas, João não deixa de usar de seus ardis para conseguir o que quer, chamando a compadecida de lado, ele ousa interferir em sua fala, com o intuito de conseguir arranjar-se com uma melhor sentença. João Grilo usa de suas artimanhas até com o próprio Cristo que lhe propõe um último desafio para que ele possa voltar à terra, ele pede que João lhe faça uma pergunta a qual ele não lhe possa responder. João muito astuto, não demora em lhe contrapor e fazer a pergunta que lhe foi pedida, vejamos:

João Grilo: (...) Bom, se o senhor não faz objeção, minha pergunta é esta. Em que dia vai acontecer sua segunda ida ao mundo?

Manuel: João, isso é um grande mistério. É claro que eu sei, mas ninguém entenderia nada, se eu explicasse. Nem posso explicar nada agora, porque você vai voltar e isso faz parte de minha vida íntima com meu Pai.

João Grilo: Então deixe ir-me embora. Acredito que o senhor saiba isso faz parte de sua vida íntima com o senhor seu Pai, mas o que o senhor disse foi que eu podia voltar se lhe fizesse uma pergunta a que o Senhor não pudesse responder.

(SUASSUNA, 2004, p. 188)

E assim, após contrariar o diabo e demonstrar suas habilidades como pícaro até depois da morte, João volta à terra, encontrando Chicó e o palhaço a realizar seu sepultamento, ambos ficam assustados ao ver João levantar da rede em que iria ser sepultado, o palhaço corre e Chicó depois de muita conversa com João, acredita na ressurreição do amigo e lhe

conta que havia prometido doar todo o dinheiro que haviam conseguido para a Nossa Senhora, caso João sobrevivesse.

Inconformado, João ainda tenta um último golpe, ao afirmar que ele estava morto e metade do dinheiro o pertencia, portanto, ele por estar sem vida não havia prometido nada, mas logo se arrepende e doa junto com Chicó a riqueza que adquiriram com golpes para a santa, no entanto, mesmo após a doação os amigos não ficam no prejuízo, pois se apossam da padaria e ficam como os novos donos.

O gato de botas e João Grilo e suas peripécias transgressoras que manifestam o caráter picaresco atribuído a ambos, evidenciam a existência de um diálogo entre o discurso levantado nas duas obras, configurando uma interdiscursividade entre a criação de Perrault e a de Suassuna. É importante observar a semelhança entre os contextos sociais que envolvem as narrativas, a alta disparidade econômica entre as personagens, os dois lados da moeda sendo apresentados. Os personagens se vendo na necessidade de lutar pela sobrevivência e ascensão financeira, reafirmando o caráter picaresco existente nas obras, pois o pícaro é de verdade o produto de uma sociedade problemática e desigual.

Segundo Borba:

É sabido ainda que tais personagens denotam a desigualdade social, pois são os desfavorecidos que através de suas artimanhas tentam ganhar o seu quinhão. Apesar de tomarem atitudes “condenáveis”, sempre acabam por levar ao desfecho esperado dentro da concepção de final feliz. BORBA (2012, p.36)

Levando em consideração a classificação de Brait sobre os personagens, classificamos o gato de botas e João Grilo como condutores da ação, pondo em observação que todo corpo das narrativas se desenvolve em função dos heróis e suas trapaças, podendo coerentemente afirmar que eles são, sem dúvida, os verdadeiros heróis e protagonistas das histórias, sendo as demais personagens coagidas e enganadas por eles.

Tanto o gato de botas, como João Grilo são os principais articuladores de todas as situações que envolvem as narrativas, decidindo o futuro e mudando a sorte dos demais para melhor ou para pior. Os personagens em análise comprovam que possuem habilidade para se safar de qualquer adversidade usando sua astúcia, valendo-se da dissimulação, da mentira e do engodo para ludibriar a todos e garantir o sucesso de suas aventuras e tramoias.

De acordo com Neto (2015, p.5):

O enredo do Auto da Compadecida baseia-se na personagem João Grilo e em sua luta pela sobrevivência. Para isso, a personagem cria as situações mais picarescas; e

ao enlaçar-se numa de suas histórias, vê-se obrigado a criar outra situação mais complexa para livrar-se da anterior, e assim sucessivamente.

Esse padrão é o que constitui o perfil picaresco, sendo algo em comum a todos os pícaros, independentemente da época ou tipo de narrativa. Logo, nos cabe apontar a semelhança entre a morte do ogro em *O Gato de Botas* e a morte de Severino no *Auto da Compadecida*, ambos morrem imbuídos na ingenuidade, acreditando na armação sórdida de um malandro enganador que visava, tão somente, se apossar de algum bem ou dinheiro das vítimas, no caso de João Grilo também para salvar a própria vida, como podemos observar nas citações das páginas anteriores.

Podemos também destacar uma relação entre “heranças” presente nas narrativas. Em “*O gato de botas*” a problemática financeira é iniciada a partir da divisão da herança entre os filhos do moleiro, já no *Auto da Compadecida* a herança deixada pelo massacre na cidade de Taperoá põe supostamente um fim à pobreza de João Grilo e Chicó, tendo eles se apossado da padaria e de todos os outros bens que ficaram sem dono.

De certa forma podemos também afirmar que a herança recebida pelo filho mais novo do moleiro também o tirou da condição de miséria, pois se não fosse o gato ele jamais teria se tornado o Nobre Marquês de Carabás e se casado com a filha do rei, no entanto, continuamos a concordar com Perrault (2012, p.26) quando aponta na moral do conto “*O gato de botas*” a melhor forma de herança que o homem pode ter: “Por maior que seja a abastança usufruída como herança que de pai a filho nos vem, de ordinário na mocidade, esforço, tino e habilidade têm mais valor que qualquer bem”.

6 CONCLUSÃO

Diante das questões aqui apresentadas, podemos concluir que há realmente uma notável semelhança entre os heróis das obras em análise, pois ambos representam a figura caricatural do Pícaro, um personagem que já demonstrou ser atemporal e capaz de se encaixar em qualquer gênero, cultura e contexto. O pícaro sobrevive de armações, mentiras e espertezas, vive sempre em busca de obter lucros e melhorar de vida, através da aplicação de golpes, em especial, nas pessoas de classes mais ricas.

Reconhecer essas semelhanças só é possível através do leque de possibilidades e estudos que encontramos no campo da literatura comparada, a qual nos permite realizar esse confronto entre textos, a fim de identificar particularidades ou diálogos entre eles, retomando as concepções de intertextualidade, interdiscurso, dialogismo e também da análise do personagem no texto literário, conceitos e campos que são ferramentas fundamentais para que possamos analisar e comparar enunciados orais ou escritos.

Buscamos seguir e dar enfoque ao que o conceito de dialogismo nos aponta, reafirmando que todos os enunciados ou textos possuem relação com outros enunciados e textos, aqui, portanto, chegando à conclusão de que os textos de Perrault e Suassuna são dialógicos, ou seja, apresentam uma relação interdiscursiva, fato pelo qual se permite estabelecer um diálogo entre a característica picaresca dos personagens principais das obras.

Levando em consideração que todo acontecimento interdiscursivo é intertextual e que o campo da intertextualidade reconhece que todo escritor é antes de tudo leitor, não afirmamos que Suassuna tenha se inspirado Perrault, mas que o discurso picaresco e malandro perpassou as barreiras espanholas do Romance e se popularizou, adaptando-se aos diversos gêneros literários, sendo base para a construção dos personagens o gato de botas e João Grilo.

Consideramos de relevante importância o fato de trabalhar a literatura que tem como origem as raízes populares, sejam elas a de Paris ou a do Brasil, o importante é que a literatura popular esteja sendo disseminada e que o presente estudo buscou dar continuidade ao trabalho dos contadores de histórias, através do destaque das características de uma personalidade popular como a do “pícaro” ou “malandro” identificadas nos personagens de Perrault e Suassuna: o gato de botas e João Grilo, desse modo, contribuindo para a propagação da cultura popular e picaresca, pois, assim como as obras aqui abordadas, que foram criadas a partir de fontes do folclore popular, o pícaro também possui uma estreita ligação com o povo,

pois retrata o lado transgressor da vida e denuncia as mazelas da sociedade em que está inserido por ser um produto advindo delas.

Este trabalho também buscou evidenciar o caráter duplo do “pícaro” ou “malandro”, visto que tais figuras são correlatas, assim, o pícaro/malandro é representado como herói e anti-herói, de modo que possui um vasto currículo pautado a comportamentos transgressores, porém é visto como uma figura ambivalente que, vez por outra, se redime de seus mau feitos ao utilizar sua sabedoria para fins benéficos.

Não concluímos, porém, que a exploração do tema aqui apresentado se esgotou, pelo contrário, o presente estudo visa trazer contribuições importantes a respeito das possíveis interpretações e reinterpretações que a figura picaresca pode ter quando adaptada a diferentes contextos, relacionando-a com a nossa experiência humana em forma de orientação e reflexo de um determinado comportamento humano.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Jorge de Souza. João Grilo: síntese e transparência do anti-herói popular. **Sitientibus**. Feira de Santana. 6 (9) 5-19. Jan./jun.. 1992. Disponível em: www2.uefs.br/sitientibus/pdf. Acesso em: 10 nov. 2017.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo Ática, 1985.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 16. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BEZERRA, Paulo. Prefácio: Uma obra à prova do tempo. In: BAKHTIN, M. M. (1895/1975). **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. (2. tiragem). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BORBA, Romina Quadros. **O Arlequim Nordestino: As personagens palhaço de Ariano Suassuna**. Campinas/SP: [s.n], 2012. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/bitstream>. Acesso em: 01 out. 2017.
- BOTOSO, Altamir. **A recriação do Picaro na literatura brasileira: o personagem malandro**. P. 122-135. Letrônica. Julho. 2011. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br>. Acesso em: 01 out. 2017.
- BOTOSO, Altamir. Romance picaresco e malandro. **Revista trama**. 2016. P. 2015 a 235. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br>. Acesso em: 01 out. 2017.
- CAMPOS, Elena Pino. **O pícaro e a representação da sociedade Corrompida do século XVI**. Curitiba. 2011. Universidade Tuiuti do Paraná. Disponível em: <https://tcconline.utp.br/uploads/2012/05>. Acesso em: 21 out. 2017.
- CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 10. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem (Caracterização das Memórias de um sargento de milícias). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. N. 8. Universidade de São Paulo, 1970, p. 67-89.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- DUCROT, Oswald & Todorov, Tzvetan. Dictionnaire encyclopédique dez sciences du langage. Paris, Seuil, 1972. p. 286. In BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.
- FALCONI, Isabela Mendes; FARAGO, Alessandra Corrêa. Contos de fadas: Origem e contribuição para o desenvolvimento da criança. **Cadernos de educação: Ensino e sociedade**. Bebedouro/SP. (1): 85-111. 2015. Disponível em: <http://unifafibe.com.br/revistasonline>. Acesso em: 21 out. 2017.
- FRANCO, Nara Lêda. **Aspectos da fortuna crítica de brasileira de Charles Perrault**. Três Lagoas. 2011. Disponível em: <https://repositorio.cbc.ufms.br>. Acesso em: 21 out. 2017.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Literatura comparada: o regional, o nacional e o transnacional. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.23, 2013. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415580148.pdf>. Acesso em: 21 out. 2017.

FROSSARD, Elaine Cristina Medeiros. **A teoria do dialogismo de Bakhtin e a polifonia de Ducrot: pontos de contatos.** UFES. 2007. Espírito Santo. Disponível em: www.periodicos.ufes.br. Acesso em: 10 nov. 2017.

GONZÁLEZ, Mario. **O romance picaresco.** São Paulo: Ática, 1988.

HOROVITS, Michelle Barbosa. A mentira e o riso na obra Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna. **Revell, Revista de Estudos Literários da Uems** Ano 4,v.1, Número 6. Temático Issn: 2179 -4456. Julho de 2013. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/article/view>. Acesso em: 10 nov. 2017.

MACIEL, Lucas Vinício de Carvalho. A (in)distingção entre dialogismo e intertextualidade. **Linguagem em (Dis)curso – LemD**, Tubarão, SC, v. 17, n. 1, p. 137-151, jan./abr. 2017. Disponível em: www.periodicos.letras.ufmg.br. Acesso em: 10 nov. 2017.

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

MENDES, Mariza B.T. **Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault.** São Paulo: editora UNESP/impressão oficial do estado de São Paulo, 2000.

NETO, João Evangelista do Nascimento. **Um passeio pelo reino da picardia: as peripécias de lázaro e João Grilo no diálogo entre o Lazarillo de Tormes e o Auto da Compadecida.** Universidade Federal do Pará. 29 de Junho a 3 de julho de 2015. Disponível em: www.abralic.org.br/anais-artigos. Acesso em: 01 out. 2017.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica.** São Paulo. Edusp, 1997. 2ª ed., 2000.

PERRAULT, Charles. Mestre Gato ou o Gato de Botas. In: _____. **Contos de Mamãe Gansa.** Tradução de Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2012.

REMAK, Henry H. H. Literatura comparada: definição e função. In: COUTINHO, Eduardo F., CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada. Textos fundadores.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994. P.175-190.

REIS, Simone de Campos. **O personagem central nos contos de fadas.** Recife, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle>. Acesso em: 22 out. 2017.

SILVA, Elesa Vanessa Kaiser da. O gato de botas: realidade socioeconômica no conto tradicional e no reconto contemporâneo. **Anais da 16ª jornada de estudos linguísticos e literários – ISSN 2237-3292 – Unioeste/ Marechal Cândido Rondon.** 2013. Disponível em: <https://s3.amazonaws.com/jell>. Acesso em: 16 set. 2017.

SILVA, Normaci de Jesus Rocha da. **Sobreviver é preciso: uma análise das personagens João Grilo e Chicó em o Auto da Compadecida.** Camaçari. 2013. Disponível em: www.cchla.ufpb.br/clv/images/docs/tcc. Acesso em: 01 out. 2017.

SOUZA, Bruna Cardoso Brasil de. **Charles Perrault e os contos de mamãe gansa**. Universidade estadual Paulista, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle>. Acesso em: 02 out. 2017.

STAN, Robert. Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do desterro-Florianópolis**. Nº 51, p.19-53. Julh./dez, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/article/view>. Acesso em: 10 nov. 2017.