



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Estudos da Linguagem

SONIA APARECIDA DOS SANTOS

AULULÁRIA E O SANTO E A PORCA:

UMA LEITURA INTERTEXTUAL

CAMPINAS
2018

SONIA APARECIDA DOS SANTOS

AULULÁRIA E O SANTO E A PORCA:
UMA LEITURA INTERTEXTUAL

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da
Linguagem da Universidade Estadual de Campinas
para obtenção do título de Mestra em Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA
SONIA APARECIDA DOS SANTOS, E ORIENTADA
PELO(A)PROF(A). DR(A). ISABELLA TARDIN CARDOSO

CAMPINAS
2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CNPq, 130942/2016-2

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

Santos, Sonia Aparecida dos, 1978-
Sa59a *Aululária e O santo e a porca* : uma leitura intertextual / Sonia Aparecida dos Santos. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Isabella Tardin Cardoso.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Plauto. *Aululária* - Crítica e interpretação. 2. Suassuna, Ariano, 1927-2014. *O santo e a porca* - Crítica e interpretação. 3. Teatro brasileiro (Comédia). 4. Teatro latino (Comédia). 5. Intertextualidade. I. Cardoso, Isabella Tardin, 1971-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: *Aulularia and The saint and sow* : an intertextual reading

Palavras-chave em inglês:

Plauto. *Aulularia* - Criticism and interpretation

Suassuna, Ariano, 1927-2014. *The saint and sow* - Criticism and interpretation

Brazilian drama (Comedy)

Latin drama (Comedy)

Intertextuality

Área de concentração: Linguística

Titulação: Mestra em Linguística

Banca examinadora:

Isabella Tardin Cardoso [Orientador]

Orna Messer Levin

Carol Martins da Rocha

Data de defesa: 22-02-2018

Programa de Pós-Graduação: Linguística



UNICAMP

BANCA EXAMINADORA

Isabella Tardin Cardoso

Orna Messer Levin

Carol Martins da Rocha

IEL/UNICAMP 2018

Ata da defesa, com as respectivas assinaturas dos membros da banca, encontra-se no SIGA - Sistema de Gestão Acadêmica.

À professora Dra Isabella Tardin Cardoso, por ser minha inspiração,
e ao eterno mestre Ariano Suassuna.

AGRADECIMENTOS

Tantas são as pessoas amadas que nos alicerçam em nossa jornada que é muito bom poder agradecê-las pelo apoio tanto nas dificuldades, quanto nas grandes conquistas como esta à qual chego agora.

Em primeiro lugar, agradeço à Professora Dra Isabella Tardin Cardoso, minha orientadora e inspiração maior, seu exemplo me faz querer prosseguir nos caminhos da pesquisa e aumenta minha paixão por aprender cada vez mais e ensinar também, sem você nada seria possível!

Às Professoras Dras. Orna Messer Levin e Carol Martins da Rocha, agradecida por fazerem parte da banca, analisarem com tanta maestria este estudo e trazerem muitas contribuições importantes para o meu trabalho.

À Professora Dra. Patrícia Prata pelas observações sempre preciosas e por aceitar o convite para suplente da banca, juntamente com o Professor Dr. Beethoven Barreto Alvarez sempre solícito e com comentários muito pertinentes quanto à minha pesquisa.

À Giovana Brasil, por trazer música e amor aos meus dias! Agradecida, minha amada! Às três mulheres tão essenciais em minha vida: Mercedes (minha mãe), Marli (minha irmã) e a pequena Sofia (minha sobrinha), muito do que sou vem de vocês!

À minha madrinha Olinda e ao meu pai Pedro, saudades sempre!

À Raquel Machado Pereira, grande amiga, presença sempre tão especial e bem humorada, espero que estejamos sempre por perto!

À Giselle Cristina, pelo apoio sempre, em todos os momentos.

Ao Michel Mendes, companheiro de pesquisa e amigo para a vida toda.

Ao clã dos latinistas (Laís, Bruna, Livia, Michel e Marcelo), vocês são sensacionais, sempre aprendo muito com vocês.

Ao CNPQ pelo financiamento da pesquisa, o que tornou tudo mais fácil.

Aos professores do IEL, com um carinho todo especial àqueles da área de Estudos Clássicos: Professora Dra. Isabella Tardin Cardoso, Professor Dr. Marcos Pereira, Professor Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos e Professora Patrícia Prata pelas aulas maravilhosas que tanto conhecimento me proporcionaram.

Enfim, a todos aqueles que de algum modo estiveram presentes durante essa caminhada, o meu muito obrigada e que Santo Antônio nos proteja.

“Não troco o meu oxente pelo ok de ninguém!”
(Ariano Suassuna)

RESUMO

O presente estudo propõe uma análise intertextual na esteira de Conte (1986); Prata (2007); Vasconcellos (1999, 2001, 2007), das peças *Aululária* do comediógrafo romano Plauto e *O santo e a porca* do dramaturgo paraibano Ariano Suassuna. O fato de que a comédia brasileira é, conforme o seu subtítulo indica, uma “imitação nordestina de Plauto”, faz com que haja diversos pontos de aproximação entre as obras. Dentre aqueles já discutidos em pesquisas anteriores sobre o assunto, estão o tema da avareza, as passagens idênticas e a questão dos nomes das personagens. Esses tópicos, que sem dúvida são de grande valia para as pesquisas acerca dessa recepção de Plauto no Brasil, podem, porém, ainda ser aprofundados se considerados numa perspectiva mais ampla, que leve em conta o conceito de “imitação” que guia cada uma das obras (o *uertere* plautino, a imitação indicada no subtítulo da obra de Suassuna). Assim, busca-se aqui, além de uma análise mais minuciosa de tais questões, contemplar também aspectos não tão evidenciados nas investigações anteriores. Entre eles estão a composição das personagens, analisada nos dois primeiros capítulos, a religiosidade presente nas duas obras, produzidas em contextos sociais distintos. Um objetivo secundário, e mais amplo, do projeto é contribuir para a compreensão da recepção de Plauto no Brasil, inclusive das questões textuais e culturais envolvidas na transposição de textos e espetáculos de épocas tão distantes.

Palavras-chave: Plauto. Ariano Suassuna. *Aululária*. *O Santo e a Porca*. Intertextualidade.

ABSTRACT

The present study proposes an intertextual analysis of the plays *Aululária* of the Roman comediógrafo Plauto and *O santo e a porca* of the playwright Ariano Suassuna. The fact that the Brazilian play is, according to its subtitle indicates, a "Northeastern imitation of Plautus", causes that there are several points of approximation between the works. Among those already discussed, in previous research on the subject, are the subject of avarice, identical passages and the question of the names of the characters. These topics, which are undoubtedly of great value for the research on this reception of Plautus in Brazil, may, however, be further analyzed if considered in a broader perspective, taking into account the concept of "imitation" that guides each of the works (the *uertere* plautino, the imitation indicated in the subtitle of Suassuna's work). Thus, it is sought here, besides a more detailed analysis of such questions, to contemplate also aspects not so evidenced in previous investigations. Among them are the composition of the characters, analyzed in the first two chapters, the religiosity present in the two works, produced in different social contexts. A secondary and broader objective of the project is to contribute to the understanding of the reception of Plauto in Brazil, including the textual and cultural issues involved in the transposition of texts and shows from such distant epochs.

Keywords: Plautus, Ariano Suassuna, *Aululária*, *The saint and the sow*, Intertextuality

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
1.1 “Imitação” nos Estudos Clássicos atuais e em Suassuna.....	17
1.2 Influências do teatro oral e da tradição local em Plauto e em Suassuna	23
1.3 O público do teatro de Plauto e de Suassuna.....	26
1.4 O contexto das personagens plautinas e suassunianas.....	29
2 MULHERES EM AÇÃO	32
2.1 Fedra: a <i>uirgo</i> devota de <i>Aululária</i>	34
2.2 Margarida: A <i>uirgo</i> encantadora de <i>O santo e a porca</i>	35
2.2.1 Jogos de cena de moças casadoiras em Plauto	38
2.2.2 Moças casadoiras no palco de Suassuna.....	40
2.3 Estáfila e Caroba: da escrava plautina à amarelinha suassuniana	42
2.4 A <i>matrona</i> Eunômia e a solteirona Benona.....	45
3 A VEZ DAS PERSONAGENS MASCULINAS.....	48
3.1 Os <i>adulescentes</i> Licônidas e Dodó: diferentes níveis da paixão.....	51
3.2 <i>Senes</i> plautinos e suassunianos.....	55
3.2.1 Euclião e Euricão: <i>senes</i> separados pelo tempo, mas unidos pela avareza.....	56
3.2.2 Euricão Engole Cobra.....	58
3.2.3 Os bons partidos: Megadoro e Eudoro	60
3.3 Escravos e empregados.....	62
3.3.1 A galeria dos <i>serui</i> plautinos	62
3.3.2 Amarelinhos: pícaros suassunianos	66
4 ENTRE DEUSES E SANTOS - SERES DIVINOS EM <i>AULULÁRIA</i> E <i>O SANTO E A PORCA</i>	71
4.1 Na lareira de Euclião - um deus Lar ressentido.....	72
4.2 No oratório de Euricão - um Santo Antônio onipresente	75
4.3 Entre <i>lararia</i> e oratórios	79
4.3.1 <i>Religio</i> e deuses em Plauto	79
4.3.2 A religiosidade nas peças suassunianas	81
5 CONCLUSÃO.....	87
6 BIBLIOGRAFIA.....	90

APRESENTAÇÃO

A presente dissertação está organizada da seguinte forma: na introdução, busquei introduzir a relação entre as peças *Aululária* de Plauto e *O santo e a porca* de Ariano Suassuna, mencionando estudos anteriores sobre a questão, levando em conta aspectos recorrentes, os quais, a meu ver, podem ainda ser bastante desenvolvidos, sobretudo com relação aos temas trabalhados nas referidas comédias. Em seguida, fiz um pequeno panorama acerca da imitação nos estudos clássicos atuais, bem como das influências tanto do teatro oral, quanto da tradição em que os referidos autores estavam inseridos. Além disso, procurei elencar informações sobre público e cenários nos dois contextos, levando em conta teorias desenvolvidas por estudiosos como Conte, Segal, Handley, Barsby, Vasconcellos e Cardoso, dentre outros.

No capítulo I, discuti sobre as personagens femininas em ambos os autores, levando em conta não apenas as peças que compõem o cerne desta pesquisa, mas também outras que terminam por construir uma galeria de tipos utilizados tanto por Plauto quanto por Suassuna. No capítulo II, foram estudadas as personagens masculinas tanto de *Aululária* e *O santo e a porca*, quanto de outras obras plautinas e suassunianas. Busquei discutir de modo mais efetivo, por exemplo, o tipo do jovem apaixonado, o *adulescens* plautino, e de que maneira, ainda que este na recomposição suassuniana tenha recebido nova roupagem, manteve certos aspectos composicionais do seu modelo da antiguidade.

A questão da religiosidade será discutida a seguir, no capítulo III, no qual busquei aprofundar a comparação entre as comédias cotejadas neste estudo e analisar, de modo mais amplo, a importância desse aspecto num repertório de peças de ambos os autores. No momento, dediquei-me sobretudo a Suassuna, cujas peças têm forte influência da filiação ao catolicismo do referido dramaturgo. Sobre a presença da religião também em Plauto, principalmente nas comédias em que o elemento religioso, de algum modo, influencia no desenrolar da trama proposta, ainda vou investigar.

Finalmente, nas considerações finais do presente estudo, retomo as observações feitas até o momento, levando em conta aspectos constitutivos de ambas as peças, bem como questões textuais que ajudem a compreender melhor as aproximações e distanciamentos de ambos os textos.

Ao longo deste trabalho, foi citado o texto latino editado por Ernout, na reimpressão de 2001, publicada pela *Les Belles Lettres*. Salvo indicação em contrário, a tradução para o português da peça *Aululária*, aqui citada, é a de Agostinho da Silva (incluída na obra *A comédia latina*, que traz traduções de Plauto e Terêncio, (Plauto; Terêncio1952), e que teria sido provavelmente aquela à que Ariano Suassuna teria tido acesso (Vassalo, 1993, p.85; Silva, 2015, p.9).

1 INTRODUÇÃO

Quando Ariano Suassuna (1927-2014) subintitula sua comédia *O santo e a porca* (1957) como uma “imitação nordestina de Plauto”, faz muito mais que aludir à peça do comediógrafo romano que viveu entre os séculos III e II a.C. A história de Euricão Árabe efetivamente traz para os leitores de Plauto aspectos retomados da matriz textual, a comédia plautina *Aululária* (*Aululária*), traduzida para o português como *Comédia da Marmita*, *Comédia da Panelinha* ou *Comédia da Panela*.¹

Embora em geral reconheçam a questão da avareza, vista como tema central de ambas as peças, estudos de literatura moderna que se debruçaram sobre a obra suassuniana, incluindo-se aí a comédia que cotejamos, mostram-se normalmente mais interessados nas influências medievais que esta teria recebido², não se aprofundando tanto em seus pontos de contato com a obra plautina. A dissertação de mestrado de Larissa Silva, defendida em 2015 na Universidade do Porto (Portugal), de certo modo representa uma exceção, à medida que busca estabelecer relações entre as peças suassuniana e plautina, elencando aspectos estruturais e temáticos, além de levar em conta algumas questões culturais envolvidas na transposição do texto antigo para o contexto hodierno. A estudiosa discorda do subtítulo dado por Suassuna à sua comédia ao dizer que *O santo e a porca* ao considerar peça suassuniana como uma “releitura cristã do cânone latino” e o faz por julgar que imitação teria um valor inferior à peça de que a referida obra suassuniana, possivelmente não levando em conta o sentido clássico do termo *imitatio*, e sua reconsideração em estudos de intertextualidade como contemplando também algo original e criativo, cf. Barchiesi, A., (1997, p.209-226).

No âmbito dos estudos clássicos, por sua vez, em geral, estudiosos têm-se limitado a apontar os mesmos aspectos no cotejo entre as peças: ora se atendo às passagens reproduzidas quase *ipsis litteris*, ora apontando a presença do tema da avareza, ou ainda semelhanças quanto aos nomes das personagens³. Para darmos um exemplo quanto ao último ponto, em *Il santo e la scrofa: un'imitazione di Plauto nel Nordest brasiliano*, Sandro Boldrini (1985, p.251-269) sugere que Suassuna tenta estabelecer uma relação de som e significado entre os

¹ Cf. PLAUTO. *Aulularia: A comédia da marmita*. (Trad. Walter de Medeiros, , 1994); PLAUTO. *Aulularia: A comédia da panelinha*. (Trad. A. Costa. 1967); PLAUTO; TERÊNCIO. *A comédia latina*. Trad. Agostinho da Silva, , 1952.

² Cf., por exemplo, Borba (2011); Guidarini (2006); Lima (2014); Maleval (2015); Moreira (2014); Nascimento Neto (2010); Petry (2010) e Vassalo (1993).

³ Cf., por exemplo, Boldrini (1985); Donner (2011); Guapiussu (1985); Magaldi (1997); Santos (2011); Trevizam (2014).

nomes das personagens de *Aululária* para intitular os equivalentes em *O santo e a porca*. Para o estudioso italiano, o dramaturgo pernambucano lança mão de semelhanças não apenas sonoras como também semânticas, no que diz respeito aos nomes utilizados, a fim de manter a referência ou alusão ao modelo. O mesmo tipo de comparação entre os nomes, e conclusão, se observa, por exemplo, na tese de doutoramento de Paulo Gapiussu (1985, p.143-145), em Magaldi (1997, p.243) e em artigo publicado por Trevizam (2014, p.145-147), e Cardoso; Santos (2016, p. 159-177).

De fato, certas associações entre os nomes das personagens de *O santo e a porca* e *Aulularia* são inegáveis, sobretudo no que diz respeito à proximidade sonora, como é o caso de Euclião-Euricão e Megadoro-Eudoro, e mais adiante procuraremos levá-las em conta quando ponderarmos sobre os efeitos de sentido na comédia suassuniana. É preciso destacar, contudo, que algumas das similaridades propostas pelos estudiosos permanecem bastante especulativas.⁴ Além disso, embora se saiba que Plauto explora o significado em grego dos nomes de algumas personagens⁵, não é consenso de que isso seja uma regra constante em toda sua produção teatral.⁶ Em ambos os casos, a questão é ponderar até que ponto os espectadores ou mesmo leitores da peça brasileira – dentre os que conhecessem *Aululária* de Plauto – reconheceriam tais associações e de que modo elas trariam algum sentido para a apreciação da obra.

Para além dos elementos referidos, *O santo e a porca* traz também outras questões que, a nosso ver, ainda merecem ser levadas em conta e analisadas à luz de novas pesquisas e discussões. Dentre elas está o modo como se apresentam, em cada uma das peças, elementos caracterizadores das sociedades em que tais obras foram produzidas, por exemplo, a função do casamento em cada uma das obras, assunto de que tratamos (de forma ainda incipiente, em trabalho anterior)⁷, e, de modo mais amplo, a importância da religiosidade na adaptação do enredo para o Nordeste brasileiro, aspecto que abordaremos nesta investigação. Entendemos que, de um lado, tal presença de aspectos sociais precisa ser compreendida dentro da obra poética respectiva, e, de outro, ela pode lançar luzes para a compreensão do *modus faciendi* de cada autor.

⁴ Por exemplo: “Stafila e Strobilo i cui nomi rimandam a dei vegetali, l’uva e la pigna, manterranno questo carattere alusivo, essendo el secondo, di fatto, tradotto Pinhão ed il primo reso con Caroba, derivato da “Caá-roba”, composto con cui gli índios Tupi indicavano la jacarandá brasiliana.” Boldrini (1985, p. 253).

⁵ Sobre os “speaking names”, cf. Gratwick in Plautus, *Menaechmi* (1993, p. 6).

⁶ Cf. a discussão sobre o nome “Pânfila” (*Pamphila*) em *Estico* (*Stichus*) de Plauto apresentada por I. T. Cardoso (2006).

⁷ Sobre isso, como resultado de bolsa de iniciação científica PIBIC (quota 2005-2006), apresentamos uma comunicação na SBEC de 2005 (realizada no Rio de Janeiro) cujo resumo foi publicado Santos (2005).

Para além das semelhanças, há também diferenças entre as referidas peças; A. J. Pociñá Pérez (1996) destaca uma que considera inegável. Trata-se, em *O santo e a porca*, do incremento do papel das mulheres. O autor menciona, sobretudo, Benona – que, segundo ele, não tem nenhuma correspondência no texto plautino, sendo uma criação de Suassuna e prossegue conferindo à irmã de Eurício o título da personagem mais original da peça:

Dona Benona, hermana de Euricao Arábe, que acaba casándose con su antiguo novio Eudoro Vicente (en el tiempo de la comedia aspirante a la mano de Margarida), no se corresponde con ningún personaje de la obra de Plauto. Es una creación de Suassuna, pero francamente buena: en este personaje se refleja, mejor que en ningún otro, todo el sensualismo del mundo brasileño; sin modelo plautino, resulta el personaje más original del conjunto. (p.296).

A nosso ver, ao contrário da sensualidade observada pelo referido autor, na concepção da personagem suassuniana, há a construção de um perfil caricatural, e a suposta verve sensual destacada por Pociñas não corresponde a algo próprio da constituição da irmã do avarento, mas serve para reforçar a influência da empregada Caroba ao arquitetar seu plano de casar a solteirona e o rico fazendeiro Eudoro Vicente ao final da comédia. Ou seja, a serviçal termina por colaborar na constituição dessa imagem, numa espécie de peça dentro da peça. Ressaltamos, de nossa parte, ainda, o fato de que, na comédia do dramaturgo paraibano a caracterização mais ativa das personagens femininas, tal como destacada por Pociñas López, vai no mesmo sentido da eliminação de certos aspectos do enredo da peça plautina, como a violência sexual cometida contra a moça Fedra (*Phaedra*). Como veremos mais adiante, tal fato não é um mero detalhe do enredo de *Aululária*, sendo mencionado no prólogo pelo deus Lar como o fator que o motiva a revelar para Euclião a existência de um tesouro, que servisse de dote para o casamento da referida moça (*Aul.* 23-27).

Observaremos esses aspectos com mais detalhes em capítulo dedicado às personagens femininas em ambas as peças. Por ora, gostaríamos de ressaltar o que tal omissão nos indica, em termos programáticos, quanto ao processo de imitação suassuniano. É compreensível que o estupro, que é um *topos* da comédia nova grega e romana⁸, não faça parte das convenções adotadas por Suassuna em sua produção, que tinha em vista, mais diretamente, o público brasileiro moderno, o qual poderia não se mostrar receptivo a tal tema. Desse modo, o dramaturgo paraibano busca reelaborar a questão adicionando a situação da presença masculina no quarto da jovem, o que, no contexto nordestino, de certo modo, significaria a perda de uma suposta inocência que obrigaria o casal ao casamento. A partir disso, é possível

⁸ Sobre o assunto da violência sexual na Comédia nova greco-romana, cf. Rosivach (1998), com seção sobre *Aulularia*.

questionar, ainda: que outros elementos teriam sido preteridos na *imitatio* suassuniana? Ou que outras escolhas fazem parte da estratégia de adaptação da peça à cultura brasileira?

Esse tipo de questão ainda não foi, ao que saibamos, direcionado de modo mais sistemático à comparação entre as referidas obras. Serão muito úteis a nossa investigação os estudos existentes que de algum modo contribuem para demarcar a relação entre ambas. No entanto, isso não torna menos importante também uma reflexão mais profunda sobre as afinidades entre o processo intertextual que marca a forma do texto, i.e. a composição de cada uma delas.

Em nossa pesquisa sobre a adaptação feita por Suassuna, pretendemos contribuir para esse tipo de apreciação, de um lado, analisando mais de perto a obra de Plauto, quanto a recursos textuais (como os jogos de palavra, a polissemia), e, ainda, a elementos mais propriamente dramáticos (gestos, cenas de espionagem, peça dentro da peça, com destaque para os seus efeitos de humor⁹). Com isso, podemos aferir em que medida as semelhanças também quanto a tais aspectos podem ser consideradas alusivas, i.e. portando efeitos de sentido¹⁰ para um público que conhecesse Plauto. Para isso, é fundamental que se considere o texto do dramaturgo romano, inclusive aspectos destacados em edições e estudos mais recentes sobre a peça plautina,¹¹ normalmente não levados em conta nas abordagens comparativas.

A apreciação do diálogo, da intertextualidade entre a peça de Suassuna e a de Plauto exige, por sua vez, uma reflexão sobre a natureza da imitação pertinente a cada uma das obras. Por isso, julgamos necessário tecer, na próxima seção, algumas breves considerações sobre o modo como consideramos tal “imitação” - termo que é, tal qual seus correspondentes em latim, *imitatio*, e em grego, *mimesis*, notoriamente polissêmico (Cardoso 2009). Após isso, dentre os aspectos em comum entre as duas obras em estudo, apontaremos aqueles que pretendemos analisar de modo mais aprofundado.

⁹ Uma amostra de nossa abordagem pode ser vista em artigo que recentemente publicamos, em coautoria com a orientadora da presente investigação Cardoso, Santos (2016). Na medida que relevantes à discussão nesta dissertação, serão retomados alguns aspectos do referido artigo, em cuja versão atualizada e traduzida para o português contribuí particularmente. A publicação deriva da palestra apresentada em painel sobre os clássicos na literatura brasileira durante congresso anual da *American Philological Association* (atual *Classical Studies*) em Seattle (EUA) em janeiro de 2013.

¹⁰ Para uma definição de “alusão” nesse sentido, no qual empregaremos aqui o termo, cf. Vasconcellos (2007).

¹¹ Consultamos para as passagens mais relevantes a este estudo a edição crítica e comentada de *Aululária* de Walter Stockert (1983), que acaba de ser atualizada em versão para o inglês Stockert (2016). À publicação mais recente ainda não tivemos acesso.

1.1 “Imitação” nos Estudos Clássicos atuais e em Suassuna

*Nullum'st iam dictum quod non sit dictum prius*¹²

“Infatti l'imitazione non é solo un modo di costruire testi attraverso la cultura, ma ancor piú un modo di prefigurare e di istruire i lettori: il nuovo testo inscena un piacere condiviso, che pone all'unisono autore e lettore e insieme anticipa il piacere de agnizioni future.” (CONTE e BARCHIESE, 2010, p. 82).¹³

O aforismo de Terêncio, citado acima como primeira epígrafe, traz-nos algo dificilmente contestável: conforme o comediógrafo romano do século II a.C., uma obra não pode ser analisada como se fosse totalmente inédita, nem de forma absolutamente individual. Tampouco é novidade o fato de que um texto, em certa medida, é fruto das experiências, observações e impressões do autor, em que influem não apenas a época e o lugar em que este vive, mas também outras experiências culturais, incluindo sua bagagem de leitura. Esses e outros elementos, dialogando entre si, vão constituir a base para o surgimento de uma composição própria.

No âmbito da teoria literária moderna, sabemos que é relativamente nova, no entanto, a consideração do “diálogo” entre as obras, tal qual proposta pelos chamados estudos intertextuais. Sabe-se que, na década de 1960, a noção de intertextualidade passou a ser mais amplamente utilizada a partir das investigações dos estruturalistas franceses, dentre os quais a crítica Julia Kristeva¹⁴ (estudiosa segundo a qual todo texto é construído como um mosaico de citações) - ou seja, é através do diálogo entre si que os textos se constroem como absorção ou transformação de outro precedente, constituindo-se, sem exceção, em intertextos. Esse *insight* fundamental do estruturalismo, conforme bem destacou Fowler (1997)¹⁵, tornou possível perceber que o sentido textual não é produzido de forma isolada, mas faz parte de um sistema imprescindível para que os textos se tornem legíveis. Trata-se, pois, de uma característica geral da linguagem, sendo, portanto, múltipla e coletiva.

¹² “Do que foi dito, nada há que não tenha sido dito antes” (Terêncio, *Eunuco*, v.41).

¹³ Na verdade, a imitação não é apenas uma forma de construir textos através da cultura, além disso, é uma maneira de prefigurar e educar os leitores: o novo texto apresenta um prazer compartilhado, que coloca o autor e o leitor em unísono e antecipa o prazer futuro de reconhecimento” (Trad. Daniel P. Carrara e Fernanda M. Moura. Belo Horizonte- Tessitura, p. 87-121, 2010).

¹⁴ Cf. Kristeva (1974, p.64).

¹⁵ “We had to wait for structuralism and its central insight that meaning is produced within a system, not in isolation. Fowler (2010, p.14).

É dessa forma que, a partir da década de 70 do século XX, estudos intertextuais passam a focalizar não tanto as intenções e influências reconhecíveis no sujeito que compõe, mas os possíveis efeitos do uso de tais influências, enquanto recursos poéticos na obra em si.¹⁶ Assim, entende-se que, dentre os fatores que permeiam a criação literária, tenham merecido destaque referências de um texto a outros anteriores. Atualmente, já se reconhece, pois, que tratar esse tipo de referência simplesmente como recorte, decalque ou cópia não lhe confere a devida importância.

No âmbito dos estudos clássicos, destaca-se, como precursor dos estudos intertextuais ali adotados, o ensaio *A arte alusiva*, de Giorgio Pasquali, originalmente publicado em 1942. Na esteira de Pasquali, o filólogo Gian Biaggio Conte, em seu influente livro *The Rethoric of Imitation* (1986), chama a atenção para o fato de que, muitas vezes, pontos de contato entre as obras consistem efetivamente em alusões.¹⁷ Isso significa dizer que se conta com o reconhecimento da referência a outros textos por parte do público, e que, nesse caso, os ecos alusivos não são apenas repetições passivas de *topoi* tradicionais, mas remetem ao lugar em que a tradição interfere no texto e traz, com ela, o sinal de sua própria diferença.

É, pois, sobretudo na esteira de Conte que a questão da *imitatio*, enquanto imitação da poesia elaborada por outra obra poética,¹⁸ é reconsiderada no âmbito dos estudos da literatura latina, que, sob influência de inspiração romântica, tendia até meados do século XX a ser considerada pouco “original” em relação aos modelos gregos que adaptara. Dessa forma, a questão da “originalidade” passa a ser, pois, revista no âmbito dos estudos clássicos.¹⁹ Para o estudioso, a incorporação de obras de poetas antigos a novas produções, através de alusões, permite que estas tenham a função de uma figura retórica, que faz do texto não um veículo transparente de significados, e sim uma teia intrincada em que não

¹⁶ Sobre a história do conceito de intertextualidade, cf., por exemplo, Limat-Letellier (1998, p.17-64).

¹⁷ Cf. Vasconcellos (1999, p.81-87).

¹⁸ Não se trata, portanto, de imitação da natureza por meio da poesia, sentido referido por Aristóteles na *Poética*, quando ele afirma o imitar como congênito no homem, que utiliza a imitação para adquirir as primeiras noções: “Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado” (Aristóteles, *Poética*, 1448 a 20-25. IV). Citamos a tradução de Eudoro de Souza Aristóteles (1966).

¹⁹ Sobre imitação e originalidade, ver discussão (no âmbito dos estudos intertextuais) em Vasconcellos (1993, 2011), bem como o estudo “*Theatrum mundi: Philologie und Nachahmung*” de Cardoso (2009). A questão mereceria uma atenção mais aprofundada, mas aqui gostaríamos ao menos de destacar que empregamos o conceito de “originalidade” como não desvinculado da reelaboração de um modelo, sentido afim aos estudos de intertextualidade (cf., por exemplo, Vasconcellos (1993) e que não destoa completamente da perspectiva de estudos de recepção atuais (no sentido de que tendem a valorizar as interferências modernas na adaptação de texto antigo), embora o termo seja nestes evitado Hardwick (2003).

apenas significantes e significados se relacionam, mas também sistemas inteiros de significação.²⁰

Reconsiderar a imitação como processo compositivo próprio do fazer poético antigo é especialmente relevante ao estudo da poesia romana, notoriamente calcada em modelos gregos.²¹ No caso de Plauto, tal revisão tem-se mostrado não apenas pertinente, uma vez que o próprio comediógrafo destaca em sua obra o caráter imitativo, quanto necessária, já que uma longa tradição filológica buscava nos textos do comediógrafo romano apenas indícios do modelo grego imitado.²²

Analogamente, é nessa perspectiva, que valoriza a imitação como procedimento artístico, que interpretamos a seguinte fala de Ariano Suassuna: “Todo escritor é um mentiroso, vocês já repararam?”. Ele diz ainda: “Eu mesmo não tenho imaginação para nada. Eu copio, sou um plagiador cômico”²³. Tais afirmações, proferidas pelo dramaturgo paraibano por ocasião da abertura da 2ª Bienal Brasil do Livro e da Leitura em 2014, podem revelar muito mais que o senso de humor sempre presente em suas apresentações.

Mutatis mutandis, qualquer semelhança de tais afirmações de Suassuna com os versos do prólogo terenciano não nos parece mera coincidência: trata-se do reconhecimento de um processo de composição por meio do qual, também em tempos modernos, uma obra se filia a outras já existentes, ou seja, a um repertório que faz parte de uma tradição. Com uma obra teatral bastante conhecida - principalmente após *O auto da compadecida*, peça escrita em 1955 e encenada pela primeira vez em 1957, ganhar uma versão para a televisão e posteriormente o cinema em 1999 -, o dramaturgo paraibano dá-se o direito de falar de modo irônico de seu próprio processo criativo.

Sem dúvida, podemos pensar que ao aludir a uma literatura já existente, Suassuna se refere antes de tudo a uma literatura popular: trata-se da tradição do Romanceiro Nordestino, aquela das histórias coletivas que são contadas e recontadas, que, segundo ele próprio, não têm dono “que correm mundo e receberam, na sanção coletiva, o batismo nordestino”²⁴. Nas palavras do autor, essa arte e “sanção coletiva” tem um efeito especial:

20 Charles Segal, no prefácio a *The Rhetoric of Imitation in Conte* (1986, p. 8), afirma: “Conte’s approach offers a more systematic via media between the newer Structuralist directions of recent French criticism and the emphasis on sources, models, and imitation”.

21 No Brasil, destacamos, quanto à lírica de Horácio, Achcar (1991); quanto à *Eneida* de Virgílio, Vasconcellos (2001). Sobre a questão das traduções supostamente fiéis ao sentido do original, veja-se Vasconcellos (2011).

22 Cf. E. Segal (1987, p. 137-161).

23 Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/04/1441339-todo-escritor-e-um-mentiroso-diz-ariano-suassuna-em-bienal-de-brasilia.shtml>. Acesso em: 22/06/2016.

24 Cf. Suassuna (2008, p.48).

Através dela procuro absorver o espírito ao mesmo tempo trágico e cômico de meu povo, criando um ângulo novo para olhar o espetáculo do mundo. Quanto mais humanas e coletivas sejam as histórias, quanto mais vivos os personagens, tanto maior número de pessoas, seja em quantidade, seja em qualidade será afetado por elas. Uma arte que, sem concessões de qualquer espécie, atinja profundamente tanto o público comum que vai ao teatro ver um espetáculo, como o rapaz pobre da torrinha, que vai ali em busca de alguma coisa que lhe é quase tão necessária quanto o sono, será sempre superior àquela que atinja um ou outro. (Suassuna, 2008, p.48)

É, pois, a essa tradição popular e anônima que Suassuna faz questão de se filiar, e que considera pedra fundamental de seu fazer teatral.²⁵ Quando diz que não tem imaginação - o que o tornaria um copista, um plagiador - em primeiro lugar, Suassuna parece referir-se, portanto, ainda que em tom jocoso, a todo esse tipo de tradição literária em que sua obra se insere. E é mesmo essa tradição artística da cultura popular nordestina que ele pretendeu valorizar quando fundou, treze anos depois de escrever *O santo e a porca*, o influente Movimento Armorial, que tinha como objetivo maior recriar a arte erudita a partir da arte popular nordestina, a qual era considerada pelos seus idealizadores a arte brasileira por excelência.²⁶

No entanto, o dramaturgo não esconde, tampouco, que tem sua produção permeada também por influências da literatura considerada erudita e clássica. Suassuna se vê como um “recriador da realidade”²⁷, quer essa recriação se dê em forma de tragédia ou comédia, a exemplo daqueles que considera grandes como o “foram Plauto, Brueghel, Molière, Bosch, Shakespeare”²⁸, ademais, preconiza não “uma volta ao passado, nem o teatro antigo ou moderno, mas sim o teatro perene”²⁹. Ao elencar Plauto como um dos “recriadores da realidade” e referir-se a essa perenidade teatral, Suassuna estabelece, a nosso ver, mais do que uma referência às semelhanças entre as peças: o autor propõe a seu público desvendar a relação entre o próprio *modus faciendi* e o *modus faciendi* daquele que menciona e com o qual sua obra dialoga.

Se quisermos nos expressar ao molde dos estudos intertextuais, podemos dizer que, ao apresentar sua peça *O santo e a porca* ao público como uma “imitação nordestina de Plauto”, Suassuna usa o termo “imitação” num sentido que não descarta a originalidade do processo criativo em que consiste sua adaptação da peça para o ambiente nordestino. Com

²⁵ Cf. Suassuna (2008, p.49).

²⁶ Sobre as atividades teatrais de Suassuna como uma fase seminal, que já prenunciava o “Movimento Armorial”, que se voltava, sobretudo, para música, artes visuais e literatura cf. discussão em I. Santos (2009, p. 221-268), a que nos referimos em Cardoso, Santos (2016, p. 162-63).

²⁷ Suassuna fala sobre a questão em um ensaio intitulado: *Teatro, região e tradição*, de 1962, para mais informações sobre a questão, cf. Suassuna (2008, p.48).

²⁸ Cf. Suassuna (2008, p.47).

²⁹ Cf. Suassuna (2008, p.47).

isso, ele lança mão, logo de saída, do que Genette (1982) define como paratexto³⁰. Esse tipo de marcador intertextual (que pode ser um título, subtítulo, prefácio dentre outros) fornece ao leitor a possibilidade imediata de acessar, em uma obra, elementos de outra com a qual estabelece relações, e serve, dessa forma, como uma chave de leitura, ao permitir que se concretize a alusão a um modelo previamente escolhido.

Segundo Conte e Barchiesi (2010, p. 87):

convém de pronto admitir que a alusão literária – o escritor que cita um predecessor – é um fato de paixão e sentimento. Os poetas tendem a se apresentar como amantes da poesia que leram e de que se recordam. Recordar-se de um modelo, no sentido de citá-lo, serve para reproduzir na escrita a paixão, o apelo, produzidos pela leitura.

Portanto, é possível considerar dessa forma as passagens de *O santo e a porca* que praticamente traduzem ao pé da letra versos de *Aululária*. Uma delas é a cena em que Eudoro Vicente questiona Euricão, a qual é praticamente um decalque da comédia de Plauto. Ali, Euclião está conversando com Megadoro que vem pedir-lhe a mão de Fedra em casamento. No meio do diálogo, o avarento subitamente interrompe a conversa e vai até a casa para ver se está tudo certo com seu tesouro. Ao voltar é interrogado pelo velho rico:

Euclião - Eis-me de volta, Megadoro, vamos lá ver então o que me queres.
Megadoro - Muito obrigado. Vais fazer favor de me responder àquilo que eu te perguntar.
Euclião - Contanto que não me perguntes nada a que não me agrade responder.
Megadoro - Dize-me lá, que tal te parece a minha família?
Euclião - Boa.
Megadoro - E o meu caráter?
 Euclião - Bom.
Megadoro - E os meus atos?
Euclião - Nem maus, nem desonestos. (*Aul.* 210-215).

Em *O santo e a porca*, Eudoro Vicente, tendo sido aconselhado pela empregada Caroba, vem dizer a Euricão que está gostando de alguém da família deste e termina por interpelá-lo também, como faz o personagem plautino:

Eudoro - Bom-dia, Eurico Árabe. Santo Antônio o guarde, Santo Antônio o proteja a você e a toda a sua família.
Euricão - (*à parte, à Caroba.*) Se não for dinheiro emprestado, eu estufe! Que Santo Antônio também o proteja, Eudoro Vicente.
Eudoro - então sempre em saúde e prosperidade, hein?
Euricão - é dinheiro, não tem pra onde! Prosperidade, eu? Você sim, pode dizer que vai bem com todas aquelas fazendas!

³⁰ A paratextualidade, menos explícita, é a relação, no interior da totalidade do texto, entre o texto propriamente dito e seu paratexto, ou seja, “é constituída pela relação crítica que o texto mantém com outros tipos de escritos como título, subtítulo, intertítulos, prefácios, prólogos, etc.” Genette (1982, p. 12).

Eudoro - que é que adianta a terra, Eurico? Vem a seca e morre tudo. A felicidade é que tenho amigos e são eles que me valem nas horas de aperto.

Euricão - é dinheiro emprestado, não tem pra onde! Você gosta de contar desgraça, mas é para esconder a fortuna. Eu é que só tenho, para contar, miséria. Os ricos, como você, contam dinheiro, Eudoro, os pobres, como eu, desgraça.

Eudoro - que nada, isso é modéstia! E quanto à crise, se puder fazer alguma coisa para ajudá-lo...

Euricão - isso parece promessa, mas é para preparar o pedido. Está faminto, sedento por dinheiro emprestado.

Eudoro - que tal lhe parece minha família?

Euricão - boa.

Eudoro - e meu caráter?

Euricão - bom.

Eudoro - e meus atos?

Euricão - nem maus nem desonestos. (Suassuna, 2013, p.61).

Tais equivalências já foram apontadas em cotejos prévios entre as peças (Cf. Vassalo, 1993; p.100-101, Albuquerque, 2007, p.52-59; Matos, 1988, p.64-65). Evidentemente, não é possível inferir de modo absoluto que *intenção* Suassuna teria em mente com esse procedimento. Mas a perspectiva intertextual, ao considerar tal semelhança como um marcador (mais especificamente uma citação, para usar a classificação proposta por Genette (1982), que assim denomina a transposição simples e direta do texto de referência³¹), que pode ter efeito alusivo, demanda observarmos seus possíveis *efeitos* sobre o público na peça brasileira. Em nosso entender, para além da semelhança entre as referidas cenas, fica clara uma espécie de lacuna, ou mesmo quebra de coesão, no diálogo entre Euricão e Eudoro, como se o texto de Plauto atravessasse de repente a peça nordestina, aparecendo quase como uma citação *ipsis litteris* do texto antigo.

Certamente, tal efeito só seria percebido por um leitor que conhecesse bem tanto a peça plautina quanto a suassuniana. Isso porque, apenas através da aproximação das referidas comédias se faria possível tal leitura.³² Dentre os elementos que Suassuna procura manter de modo a permitir estabelecer esse tipo de diálogo, está também a já referida questão dos nomes das personagens que ao público conhecedor da peça plautina lembrariam as *personae dramatis* de *Aululária*, ora por sua sonoridade (Euclião/Euricão; Megadoro/Eudoro), ora por sua proximidade semântica (Estrobilo/Pinhão; se considerarmos, seguindo a proposição de A.J Pociña López (1996), que Estrobilo vem do grego *strobilos*, “pinha”).

Além disso, há a permanência de elementos que ainda que alterados, para uma adaptação contextual, mostram-se próximos na construção do enredo, como é o caso do

³¹ Cf. Genette (1982, p.12).

³² Na esteira de Barchiesi (1997, p. 211), podemos, ainda, afirmar que ao mesmo tempo em que um novo texto faz uma releitura de sua matriz textual, esta, ao mesmo tempo, afeta a leitura daquele. Apesar de apontarmos em alguns momentos para elementos que proporcionariam uma releitura de *Aululária* via Suassuna, esse assunto escapa ao escopo de nossa dissertação de Mestrado.

tesouro. Em *Aululária*, uma panela repleta de ouro, herdada do avô de Euclião, em *O santo e a porca*, uma porca de madeira, que fora do avô de Euricão, a qual o avarento suassuniano recheou de dinheiro guardado durante muito tempo. No mesmo sentido de adaptação de elementos importantes para o enredo, mas não adequados na versão moderna, encaixa-se ainda a já mencionada questão da substituição da convenção da violência sexual pela violação moral da moça solteira.

Ao analisar as personagens e a religião em *O santo e a porca*, pretendemos atentar para as diferentes formas de referência à peça modelo (ao hipotexto plautino). Mas, por ora, no que tange à imitação realizada por Suassuna em *O santo e a porca*, já podemos constatar que esta não representa mera, cópia, como poderia parecer num sentido mais genérico, simples transposição de um texto imitado, por exemplo, para um tempo ou lugar diferenciado, ou ainda elementar supressão desta ou daquela parte. Isso porque, como gostaríamos de evidenciar no decorrer deste estudo, tal processo pressupõe uma escolha por parte do autor, que – destacamos - precisou, antes de tudo, adquirir certo domínio sobre os elementos da matriz escolhida, para que dessa forma pudesse escolher aqueles que seriam mantidos e quais seriam descartados, de modo a permitir que a alusão se realizasse de modo mais pleno e inovador.

Em nosso estudo, embora haja afinidades com perspectiva intertextual, não adotamos sistematicamente as classificações de marcadores proposta Genette. Inspiramo-nos nesta abordagem para valorizar as alusões de Suassuna ao modelo plautino. Dessa forma, é observando esse rico procedimento compositivo que pretendemos considerar *O santo e a porca* imitação do modelo plautino, destacando as alusões ao texto romano e a diferença instaurada na adaptação nordestina.

1.2 Influências do teatro oral e da tradição local em Plauto e em Suassuna

No século III a.C., época em que os romanos passaram a ter espetáculos teatrais baseados em textos, floresceu mais de um tipo de comédia (sempre adaptadas de textos gregos). Muito pouco restou da chamada *fabula togata* (lit. “peça que usa toga”), em que cenário e personagens eram adaptados para o ambiente romano.³³ O que temos, ao todo, são 21 peças de Plauto e seis de Terêncio, todas elas pertencentes ao gênero modernamente denominado *fabula palliata* (literalmente, “comédia que usa pálio”, vestimenta grega).³⁴ Mais

³³ Sobre esse tipo de comédia e os fragmentos restantes, cf. Duckworth (1971, p. 68-70).

³⁴ Sobre tal denominação e bibliografia complementar, cf. Beare (1964, p.184); ver ainda Cardoso (2005, p.280-281).

precisamente, ambas baseavam-se em textos da comédia nova grega (a *Néa*, em grego), de autores como Menandro, Dífilo e Filemão, e cuja escassa transmissão para os dias atuais não reflete o grande sucesso de que teriam gozado na época antiga.³⁵

Porém, antes do advento do teatro baseado em textos gregos, o público romano já tinha familiaridade com espetáculos de caráter oral e improvisado, como a *fabula Atellana* (da cidade de *Atella*, na Campânia) e o mimo.³⁶ Por muito tempo, tendia-se a considerar pernicioso a presença de elementos desses tipos de teatro itálico na adaptação plautina das peças gregas. Porém, atualmente, a reconsideração da *imitatio* nos estudos clássicos passa a valorizar também a influência do teatro itálico no modo como Plauto adaptava textos de poetas da comédia nova grega.³⁷

De modo análogo, nas adaptações feitas por Suassuna a partir de textos pertencentes a uma literatura transmitida de forma escrita e já consagrada, como é o caso da peça cotejada neste estudo, destaca-se, sobretudo, a influência da cultura popular nordestina - com seu Romanceiro, Folhetos de cordel, Teatro de bonecos (mamulengo), entremezes e folguedos³⁸ -, cultura que é eleita pelo próprio autor como o esteio maior de sua produção literária³⁹.

Tais elementos, muitas vezes, são a base das peças suassunianas, a exemplo de *A pena e a lei*, em que temos uma mescla entre os atores reais e os bonecos. A utilização desse elemento cênico por Suassuna alude diretamente à tradição do mamulengo⁴⁰. Isso porque, nesse tipo de teatro há diversas personagens tradicionais, dentre os quais duas que costumam servir para chamar os espectadores a assistir ao espetáculo. Trata-se da dupla de palhaços Mateus e Catirina, ambos representados por atores que servem de ligação entre o público e o mamulengueiro. No caso de *A pena e a lei*, o dramaturgo paraibano utiliza-se de tal elemento, apenas mudando os nomes das personagens para Cheiroso e Cheirosa, com isso evidenciando que faz a utilização de elementos culturais nordestinos para construir o seu teatro.

Figura 1:

Figura 2:

³⁵ Cf. sobre a comédia nova na Grécia e em Roma, cf. Hunter (1989).

³⁶ Cf. B. Gentili (1998, p. 10-11).

³⁷ Veja-se, por exemplo, Vogt-Spira (1988).

³⁸ Cf. Vassalo (1983, p.138).

³⁹ Cf. Suassuna (2008, p.32).

⁴⁰ Os registros históricos mais antigos sobre a existência do teatro de ,mamulengos são do século XIX, porém, não se sabe ao certo como e quando teria sido seu início. Da mesma forma, incertezas também cercam a origem de seu nome, que se cogita, entre outras teses menos aceitas, ter vindo da expressão “mão molenga”, uma referência ao ágil movimento da mão na manipulação do boneco de luva no Mamulengo. Ainda é comum encontrarmos nos estudos sobre o teatro de bonecos popular brasileiro a afirmação de que sua genealogia é portuguesa e católica. Teria raízes nas festividades natalinas, mais especificamente na construção e na animação de presépios. Contudo, têm crescido, ainda que lentamente, as pesquisas que apontam as origens africanas deste teatro. Cf. Castro (2015, p.70); e, ainda sobre o mamulengo, Alcure (2008, p.17-34); Borba Filho (1987).



Museu do Mamulengo: Espaço Tiridá – Olinda: PE
Fonte: Arquivo pessoal da autora

Mateus e Catirina
Fonte: Arquivo pessoal da autora

Portanto, ainda que produza algumas de suas obras, a exemplo de *O santo e a porca*, tendo como referência também modelos clássicos, a base propriamente dita de sua produção é sempre a arte da sua região. Assim é que, por exemplo, a peça *Romeu e Julieta* de Shakespeare ganha em 1997, uma versão homônima de cordel, mamulengo (i.e., de teatro de bonecos), com linguagem e ambientação nordestinas. Já *Tristão e Isolda*, lenda celta do século IX, é representada na obra *História de amor de Fernando e Isaura*, ambientada no Nordeste, publicada por Suassuna em 1956. Há, portanto, na obra do escritor brasileiro, vários exemplos da utilização tanto de temas da tradição clássica, escrita e canonizada na literatura ocidental, quanto da constante presença das histórias de cordel, de caráter iminente oral⁴¹.

Tal dupla origem deve ser levada em conta em qualquer estudo comparativo que evidencie os elementos da matriz plautina mantidos por Suassuna e as adaptações necessárias para a transposição da peça ao ambiente nordestino. Um fato interessante é que, conforme o próprio dramaturgo brasileiro, muitas das matrizes ditas clássicas não são colhidas diretamente do modelo, mas da transposição que já haviam sofrido para gêneros típicos de

⁴¹ Cf. Vassalo (1983, p. 23).

produções regionais, como o mamulengo e o cordel⁴². Nesses casos, seus modelos são, portanto, também híbridos, uma vez que carregam a tradição letrada, mas têm já uma roupagem nordestina prévia à imitação do autor.

Um outro aspecto a ser destacado é que, de modo semelhante ao que teria feito Plauto⁴³, Suassuna não apenas lança mão de modelos alheios na criação de suas peças, como também constrói muitas vezes novos textos a partir de recortes de sua própria obra, proporcionando uma leitura intratextual. Essa variedade de camadas de hipotextos e de leituras resultantes é o que confere a sua dramaturgia um atributo que, utilizando a expressão que Matos (1988) empresta de Genette (1982, p. 5), pode ser designado como um caráter palimpséstico⁴⁴.

Se o texto de Suassuna funciona tal qual um pergaminho que, mesmo tendo a primeira inscrição apagada para receber uma nova, não esconde totalmente a anterior, admitimos que, apesar de não precisar necessariamente, em certo nível de recepção, da peça plautina, *O santo e a porca* permite que o texto antigo seja lido sob o atual, enriquecendo a leitura deste. É claro que isso dependerá da capacidade que a adaptação tenha ou não de acessar no público (do espetáculo ou do texto impresso) o que Conte (1996) chama de “memória douta”. Isso porque, como bem lembra o estudioso, a alusão somente ocorrerá se houver um conhecimento poético comum compartilhado entre o poeta e seu leitor, pois isso é o que terminará por estabelecer um diálogo entre ambos.⁴⁵

1.3 O público do teatro de Plauto e de Suassuna

No tratamento dado às relações entre *Aulária* e *O santo e a porca*, sente-se ainda falta de uma consideração acerca de questões importantes que permeiam a relação entre as duas obras. Dentre elas, no âmbito contextual e epistemológico, está a questão do público ideal (leitor ou espectador) de um texto ou espetáculo, a qual é determinante, como acima apontamos, para que a intertextualidade seja reconhecida.

Hoje em dia, ao menos desde a década de 1960, tende-se a admitir que, apesar de constituírem um público heterogêneo, os espectadores plautinos em Roma antiga não seriam, em média, tão ingênuos quanto modernamente se tendia a supor⁴⁶. Não se sabe até que ponto a compreensão das adaptações plautinas por parte do público do século III-II a.C. de fato

⁴²Suassuna (2008, p. 48-49).

⁴³ Cf., por exemplo, Paratore, (1983).

⁴⁴ Cf. Matos (1988, p. 105).

⁴⁵ Cf. Conte (1996, p. 30-31).

⁴⁶ Para uma revisão do estatuto do público romano, cf. Taladoire (1956, p. 10-11).

prescindiriam de seus modelos.⁴⁷ Mas é possível pensar que certamente não todos, mas ao menos alguns dentre a platéia de *Báquides*, por exemplo, reconheceriam a alusão que o escravo Crísalo faz a personagens da peça modelo *Dis Exapaton* (*O duplo engano*) de Menandro.⁴⁸ Ao tratar de *Aululária* (sobre cujo modelo grego nada se sabe)⁴⁹, pode-se apenas inferir alguns dos pressupostos com que contava o poeta, bem como de efeitos poéticos de sua composição.

É importante, aqui, ressaltar alguns aspectos que interferem na recepção de *Aululária* pelo público moderno, incluindo-se, nesse público, Ariano Suassuna. Um deles é o fato de que a peça plautina chegou, nos manuscritos que a transmitem, com a parte final corrompida, ilegível (mais precisamente isso ocorre a partir do verso 833). Os versos que dão desfecho à peça (no qual o avarento seria recuperado, cedendo o ouro como dote à filha, num final feliz) constante em muitas das edições modernas (inclusive nas traduções para o português) é obra de Codrus Urceus, filólogo renascentista.⁵⁰

Outros dois pontos também influentes na percepção moderna de qualquer comédia plautina é o fato de que as peças do autor romano atualmente, inclusive no Brasil, costumam mais ser lidas do que assistidas, e, ainda, que essa leitura se dá por edições que as dividem em atos, o que não necessariamente ocorria nas apresentações em Roma. Diferentemente da comédia nova grega, dividida por intervalos musicais, tende-se hoje a acreditar que o espetáculo da *fabula palliata* teria uma apresentação contínua.⁵¹

Analogamente, ao refletirmos sobre as estratégias de adaptação de Ariano Suassuna, acabamos por tangenciar questões como: qual seria, pois, o público ideal para a peça *O santo e a porca*? Depende essa obra de uma leitura prévia do texto de Plauto? Seria necessária e suficiente tal leitura?

Já apontamos anteriormente que, para a compreensão básica e para se usufruir do humor na comédia *O santo e a porca*, não é necessário ter lido Plauto (Cardoso, Santos ,

⁴⁷ Handley (1970) defende que era possível haver tal conhecimento prévio. Menos otimista, Jocelyn (2001) questiona mesmo o fato de o público de Plauto ter consciência de que deuses Lares não existiam para os gregos. Cf. ainda comentário de Barsby (in Plautus, 1986, p. 153) ao verso 649 da peça *Báquides*.

⁴⁸ Cf. Barsby (1986, p.53).

⁴⁹ A questão do modelo grego de *Aululária* é, apesar de muito debatida, inconclusiva. No entanto, vejam-se as semelhanças com a peça de Menandro *Díscolo* (“O escudo”), destacadas por Konstan (1983). Um estudo e tradução para o português dessa comédia menândrea é tema de dissertação de Mestrado defendida na USP: Spinelli (2009).

⁵⁰ Como parâmetros para a consideração do desfecho, aventam-se o prólogo de *Aululária* (v. 25-27), um fragmento do gramático Nônio (98, 20) e o argumento acróstico que precede as edições modernas da peça. Cf. Konstan (1983, p. 40-41), o comentário de Stockert *ad loc.* (1983, p. 6-8), Aída Costa (1967, p. 125), Cardoso, Santos (2016, p. 172).

⁵¹ Para discussão quanto a atos e a comédia *palliata*, cf. Taladoire (1956) e Marshall (2006); sobre a diferença entre a recepção de espetáculo e texto plautinos, ver Sharrock (2009).

2016, p.164-165). Agora, gostaríamos de reconhecer também que, apesar de muito relevante, o conhecimento de *Aululária* não seria suficiente para a fruição do *modus faciendi* de Suassuna. Isso porque, por se tratar de uma trama ambientada no Nordeste brasileiro, *O santo e a porca* traz elementos culturais e folclóricos dessa região, que não devem ser ignorados na recepção da obra. Reaparece, aqui, a questão da alusão, não apenas à tradição literária, como também à cultura nordestina, a que acima nos referimos.⁵²

Contudo, é inegável que o próprio autor, no título de sua obra impressa, enfatiza sua filiação à comédia romana: isso é ainda mais significativo se lembrarmos de que Suassuna sequer menciona influências do *Avarento* de Molière (1668) em *O santo e a porca*. Além disso, embora a comédia de Suassuna apresente sua autonomia em relação à *Aululária*, defendemos que conhecer a obra do poeta romano certamente torna mais rica a apreciação da arte da imitação desenvolvida pelo dramaturgo pernambucano.

Para melhor ponderar sobre a efetiva recepção da obra em estudo, é de grande relevância uma pesquisa que apure com mais rigor o acesso que não apenas Suassuna, mas também sua geração teria aos textos plautinos em nosso país na época em que *O santo e a porca* foi originalmente produzida. Esse trabalho, que demandaria, por exemplo, uma busca em arquivos de jornais da época, estudos acurados sobre a história da transmissão da obra de Plauto no Brasil (ao que sabemos, ainda não realizados), e mesmo entrevistas de campo, escapa, em extensão e metodologia, ao âmbito deste Mestrado.⁵³

Pudemos ler, no entanto, para este estudo em excertos selecionados e publicados em uma das edições de *O santo e a porca* (1964b) por nós consultada, além de pesquisas no site da Hemeroteca Nacional, que várias críticas literárias à apresentação da peça mencionam o nome do autor e da peça romana. Dentre elas, destacamos a de Manuel Bandeira, publicada no *Jornal do Brasil*:

O tema da peça é um lugar comum do repertório clássico: Plauto tomou-o dos gregos; Molière, de Plauto, contaminando-o com elementos hauridos em outras fontes, francesas e italianas; Ariano Suassuna permeou-o todo de saboroso Nordeste. Plauto é mais linearmente clássico, na sua pintura de um caráter avarento; Suassuna é o mais complicado, não só pela maior abundância de incidentes na efabulação, como pela evidente intenção de moralidade filosófica. A moralidade é a mesma do meu poema "Momento num café" e se exprime, curiosamente, pelas mesmas palavras no comentário que Suassuna escreveu sobre a sua esplêndida farsa: "A vida é uma traição". Eu havia dito antes: "A vida é uma agitação feros e sem finalidade". Euricão Árabe traiu a todo mundo e

⁵² Para Conte (1986), tradição, código e gênero dependem tanto do sistema autônomo do discurso literário – o mundo criado pelo artista – como de seu referente no discurso social, ou seja, o fictício e o real são seus componentes, cf. introdução de E. Segal a Conte (1986, p.9).

⁵³ Daremos prosseguimento à tal questão no nosso Doutorado, a ser iniciado neste ano de 2018 e que versará sobre a recepção de Plauto no Brasil e sua relação com a produção teatral da época de Suassuna.

a si próprio, e acaba descobrindo que foi traído pela vida ao constatar que a fortuna tão avaramente guardada na porca-mealheiro era dinheiro recolhido e portanto sem nenhum valor. Este lance, que dá à farsa o seu sentido filosófico, e os elementos nordestinos da porca e seu protetor, o Santo (Santo Antônio) são os grandes achados de Suassuna, e o que confere o timbre de originalidade na volta ao velho tema. A nova peça de Suassuna coloca-o entre os clássicos do assunto. (Suassuna, 1964, p.15)

De fato, *Aululária* está dentre as obras plautinas mais conhecidas no país. Ela recebeu, ainda, encenações para o teatro (por exemplo, do grupo *Giz en Scène*, formado por professores e alunos da Unesp de Araraquara), e adaptação para a TV, quer da encenação de *Ai Caçarola* (transmitida pela TV Cultura), quer, de forma mais abrangente, na série *O santo e a porca*, produzida e veiculada pela TV Globo⁵⁴. Mas, de todo modo, nossa investigação não vai pressupor que efetivamente o público empírico de Suassuna teria lido a peça *Aululária* ou a ela assistido⁵⁵, estamos lidando com um leitor que o teria feito idealmente. Em nossa experiência com a investigação dessa alusão - que parte do estranhamento frente à menção de Plauto (para nós inicialmente um nome de autor pouco conhecido para além da adaptação do método usado em sala de aula de língua latina)⁵⁶ - pudemos perceber que, de fato, um autor não apenas pressupõe a competência literária do público, mas ainda cria nele uma competência. Uma vez que, para tanto, ambos (público e autor) usam e modificam o código, é preciso dar razão a C. Segal: “Referir-se a uma tradição é inevitavelmente modificá-la”⁵⁷. E é o que Suassuna faz ao mencionar Plauto em seu prefácio, preparando o leitor para reconhecê-lo sob o cenário e vestes do sertão nordestino.

1.4 O contexto das personagens plautinas e suassunianas

Em *Aululária*, assim como em outras produções plautinas, a história é contada nos moldes da já discutida *fabula palliata*, que versa sobre assuntos alegadamente gregos, cujas situações ocorrem em espaços gregos e têm como personagens figuras gregas com nomes também gregos. Apesar de toda essa ambientação vinda da matriz textual estrangeira, notam-se em *Aululária* características romanas. Por exemplo, como já se apontou, de início surge no prólogo a divindade romana Lar, sem correspondente no panteão grego; a gravidez de Fedra foi gerada em festas de Ceres, há ainda referência a divindades itálicas, como a *Fides* (deusa

⁵⁴ Dirigida por Maurício Faria em 2000, a série de TV *O santo e a porca* foi uma adaptação feita por Adriana Falcão (a partir da peça teatral de Ariano Suassuna) e transmitida pela Rede Globo.

⁵⁵ Cf. Cardoso, Santos (2016, p.164-165).

⁵⁶ O método de Jones e Sidwell (1986), *Reading Latin*, (*Aprendendo Latim*) inicia-se com texto latino didático adaptado de *Aululária* para a fase inicial do ensino da língua.

⁵⁷ “To refer to and use a tradition is inevitably to modify the tradition. Yet even the mode of divergence is itself coded within the norms of the tradition.” Segal in Conte (1986, p. 10).

da fidelidade, da palavra dada) e à divindade Silvano (protetor dos bosques), dentre outros elementos típicos de roma, tais como o ritual do casamento e a distribuição de moedas pelo presidente da cúria⁵⁸. Tal romanização do espaço grego é um dos elementos que sem dúvida conferem certa originalidade à peça, e, a nosso ver, também uma maior proximidade com o público a que se destinava. Ou seja, o comediógrafo, ao mesmo tempo em que imitava peças gregas, e que mantivessem um ambiente grego (normalmente Atenas), promovia certa nuance romana em seus textos escritos em latim. Isso fazia com que a audiência, ainda que não conhecesse o modelo grego de que proveio a peça, pudesse entender a história contada, rir e se deleitar com ela.

No que diz respeito às personagens de *Aululária*, estas se enquadram numa galeria de tipos comumente utilizados por Plauto (com correspondentes no que resta da comédia nova grega). Dentre eles estão, por exemplo, o velho (*senex*), o jovem enamorado (*adulescens*), o escravo (*seruus*), além de personagens femininas, como a meretriz (*meretrix*), a mulher casada e de meia idade (*matrona*), a moça de família (*virgo*) ou aquelas cuja origem é desconhecida (*puellae*) e a escrava (*serua*).⁵⁹

De uma maneira semelhante à de Plauto, em *O santo e a porca*, em suas peças teatrais Ariano Suassuna também se utiliza de uma galeria de tipos: os cangaceiros, os velhos coronéis, os rapazes apaixonados, as matriarcas, as mocinhas casadoiras, além de algumas mulheres sedutoras que terminam por enganar certos apaixonados incautos. O dramaturgo nordestino, porém, diferentemente do que fazem Plauto e outros autores da *fabula palliata* com as peças gregas, não ambienta sua comédia no espaço do modelo.

Em *O santo e a porca*, a história se passa em Taperoá, cidadezinha paraibana na qual Suassuna passou grande parte de sua infância e que terminou por se tornar um espaço mítico, eleito por ele para ser palco de quase todas as histórias que conta. O dramaturgo menciona, que não se tratou de uma escolha, mas de uma feliz coincidência:

“Também considero um mero acaso que minha região seja rica dessas histórias coletivas que me interessam profundamente. Um acaso afortunado, mas acaso. Minha inclinação é portanto coincidente com a da região, unicamente porque o material que aqui encontro satisfaz meu anseio de comunhão com o real, anseio possuído pelos mestres e que tento tropegamente imitar”. (SUASSUNA, 2008, p. 48).

⁵⁸ Sobre aspectos romanos em *Aululária*, cf. Z. de A. Cardoso (2003, p.30-31); sobre o efeito dessa “Grécia romanizada” nas peças plautinas, cf. Moore (1998, p.43-47), discutido em I. T. Cardoso (2005, 95-126).

⁵⁹ Para um quadro dos personagens plautinos, cf. Duckworth (1971, p.236-53) e Manuwald (2011).

Nesse mundo sertanejo, as personagens são apresentadas com roupagem nordestina e seguem convenções sociais da época em que a peça foi produzida, o que, certamente, trará diversas inovações em relação ao modelo plautino.⁶⁰

No próximo capítulo, procuraremos nos ater de modo mais direto à caracterização dessas personagens e a partir delas elaborar um painel de tipos sociais presentes em outras obras dos autores em questão. O objetivo de tal análise é que, assim, possam ser apreciadas com mais precisão proximidades e diferenças quanto ao *modus faciendi* dos dois dramaturgos.

O intuito mais geral de nossa pesquisa é buscar compreender como autores tão afastados temporal e geograficamente podem, em suas produções, trazer características que, de certa maneira, os aproximam. Para melhor observá-las, adotamos a seguinte repartição: na seção seguinte, observaremos as personagens femininas das comédias romana e brasileira em apreço, comparando-as com tipos equivalentes em outras peças dos respectivos autores. Depois, prosseguiremos com essa metodologia, aplicando-a a personagens masculinas. Com isso, pretendemos identificar o *modus faciendi* de cada um dos autores, refletir sobre seus efeitos para a compreensão da peça *O santo e a porca*, e, também, da peça plautina *Aululária*.

⁶⁰ Sob esse aspecto, a adaptação de Suassuna lembra o procedimento da fabula togata, que, conforme referimos em seção anterior, transpõe os modelos tirados da comédia grega para o cenário romano.

2 MULHERES EM AÇÃO

No que tange às personagens femininas compostas por Plauto, assunto que discutiremos neste capítulo, não é possível afirmar com precisão até que ponto sua composição teria correspondido a uma representação da mulher romana de seu tempo. Isso porque, quanto ao estatuto social desta, não há em Roma da época anterior ou contemporânea à do comediógrafo, além das peças do referido autor, outras evidências textuais ou arqueológicas que possam ser usadas para se chegar a um quadro mais completo sobre a questão.⁶¹ Isso impossibilita comparar os textos da *palliata* de nosso autor com outros da sociedade para a qual ele escrevia.

Hunter (1989, p. 83) aventa ainda outras razões que impediriam a simples identificação entre *fabula palliata* e dados da sociedade romana. O estudioso afirma que a imagem construída acerca da posição da mulher grega nas peças da Comédia Nova, produzidas na Grécia do século IV, - que, conforme já mencionamos, servem de modelo ao teatro plautino - não pode ser baseada diretamente naquilo que os textos teatrais expressam. Um dos motivos é que muitos deles chegaram até nossos dias de modo fragmentado. Além disso, diferente do que ocorre com as peças de Aristófanes (comédia arcaica grega, a *Archaia*), sabe-se que o gênero da comédia nova é bastante estilizado e baseado em personagens “comuns”, evitando referências políticas ou a indivíduos contemporâneos. Ou seja, também por esse caráter mais elusivo desse tipo de comédia (o qual a *fabula palliata* herdou), os textos não necessariamente retratam a realidade social grega ou romana de modo mais direto.

Assim, é preciso levar em conta outras questões ao se analisar tais personagens. Mais uma delas (e também ressaltada por Hunter) é, por exemplo, o fato de que, ao que se saiba, todos os poetas cômicos da antiguidade greco-romana eram homens, além de o público romano e do grego serem formados majoritariamente por uma audiência também masculina: por um lado, ambos os aspectos (envolvendo autoria e recepção) talvez fizessem, segundo o estudioso, com que os comediógrafos adotassem características que pudessem agradar à plateia em questão. Por outro, o próprio Hunter (1989, p. 84-85) adverte que, mesmo as passagens misóginas da comédia de Plauto podem ser relativizadas, ao se analisar o contexto da peça (por exemplo, quando uma personagem já desacreditada se expresse de tal forma).⁶²

⁶¹ Cf. discussão na tese de doutorado de Rocha (2015, p. 27-30).

⁶² Sobre isso, cf. discussão em Rocha (2015, p. 41); Lazaro-Bragion (2016).

Desse modo, não é possível buscar um painel da sociedade romana da época de Plauto apenas por meio de passagens de suas comédias, e qualquer observação a esse respeito precisa levar em conta o contexto da peça e o modo como o poeta joga com as afirmações das personagens: uma leitura diferente disso poderia levar a um entendimento superficial do tema. Tendo isso em vista, este capítulo se desenvolveu no sentido de buscar não tanto um retrato fiel da mulher na sociedade romana dos séculos III- II a.C., mas sim um estudo das convenções das peças que nos possibilite entender melhor a representação do feminino na comédia *Aululária* do autor romano. Nosso ponto de partida será o que consideramos um elemento importante do contexto dramático de sua produção: o repertório de tipos notável nas peças remanescentes.

As personagens femininas de *Aululária*, bem como as que aparecem em sua *imitatio* nordestina, podem ser elencadas da seguinte forma:

<i>Aululária</i>	<i>O Santo e a Porca</i>
Fedra (<i>Phaedra</i>): Filha de Euclião, moça devota do deus Lar. Seduzida por Licônidas (jovem filho de Megadoro) nas festas de Ceres, terminou grávida deste, Não aparece em cena sequer uma vez.	Margarida: Filha de Euricão Árabe (ou Euricão Engole Cobra). Na Festa de São João, conhece Dodó, filho do fazendeiro Eudoro Vicente. Os jovens se apaixonam, e Dodó passa a trabalhar para o pai de Margarida, usando um disfarce, apenas para poder ficar perto da amada.
Estáfila (<i>Staphyla</i>): A velha escrava de Euclião aparece logo no início da peça a sofrer os xingamentos do senhor, sem, no entanto, deixar de reagir com ironia a estes. Além disso, é ama de Fedra, de cujo estado tem conhecimento e com quem se preocupa por não saber o que pode lhe acontecer.	Caroba: Empregada de Euricão, moça astuciosa que tem um grande desejo na vida: casar-se com o empregado de Eudoro Vicente, Pinhão. Extremamente ardilosa, consegue envolver todas as personagens em suas tramas. Essas são ora planejadas, ora improvisadas, mas ao final ajudarão para que seu intento de se casar seja alcançado.

<p>Eunômia: Irmã de Megadoro. Essa matrona, mãe do jovem Licônidas, é responsável por aconselhar o irmão a casar-se (com uma mulher mais velha, mas que, no entanto, possui dote). Apresenta em seu discurso para o irmão uma descrição não muito lisonjeira de como seriam as mulheres em geral.</p>	<p>Benona: Irmã de Euricão, solteirona, foi noiva de Megadoro. Benona tem pouca atuação na trama: no começo mostra recato. Mas, no decorrer da peça, tenta seduzir o ex-noivo, por acreditar, convencida por Caroba, que este vem pedir sua mão em casamento novamente.</p>
--	--

A seguir, analisaremos um pouco mais de perto as personagens acima descritas.

2.1 Fedra: a *uirgo* devota de *Aululária*

Em *Aululária*, a *uirgo* plautina é Fedra (*Phaedra*), descrita pelo deus Lar, no prólogo da comédia, como uma moça devota que todos os dias o honrava com algum tipo de oferenda (*Aul.* 23-25): “Ele tem uma filha que todos os dias me faz as suas preces com incenso ou com vinho ou com qualquer outra coisa; oferece-me coroas.

Essa característica, aliás, mostra-se de extrema importância para o desenvolvimento da trama. Isso porque, a divindade da lareira, ao se apresentar ao público, numa espécie de desabafo, mostra ressentimento pelos anos de abandono sofridos na casa em que mora há muito tempo (*Aul.*1-5). Um dos responsáveis por tal negligência é, inclusive, o atual residente, Euclião (*Euclio*), pai da jovem a que nos referimos, e velho extremamente avarento, como o foram também seu avô e seu pai, os quais nunca renderam as honras devidas ao deus Lar. (*Aul.*15-21)⁶³.

O fato de Fedra honrar constantemente o ser divino é o motivo que faz com que ele revele a Euclião o paradeiro do tesouro que o avô deste havia escondido na lareira, dentro de uma panela. O deus Lar deixa claro, no prólogo, que a descoberta do ouro visa ao casamento da moça (*Aul.*26-27). Isso porque sua devota fora desonrada, durante as festividades de Ceres,

⁶³ “Mas o avô, com muitos rogos, confiou-me um tesouro às escondidas de todos: enterrou-o no meio da lareira, suplicando-me, com muito respeito que o guardasse. Ele já morreu e era de gênio tão avarento que não quis nunca dar a seu filho qualquer indicação; preferiu deixá-lo sem recursos a mostrar-lhe esse tesouro. Deixou-lhe um campo bastante pequeno, para que ele vivesse com grande trabalho e muito parcamente. Mas depois de morrer o que me confiou o ouro, comecei a observar se o filho me não prestava a mim maiores honras do que aquelas que eu tinha tido do pai. Mas ele tinha realmente muito menos cuidado comigo e prestava-me honras muito menores. Foi-lhe logo contrário: e lá morreu, sem o ter descoberto.” (Plauto, *Aul.* 6-17; trad. de SILVA, 1952, p.62).

pelo jovem Licônidas (*Lyconides*), filho de Eunômia (*Eunomia*) e sobrinho do rico Megadoro (*Aul.*33-34).

A gravidez de Fedra em *Aululária*, é um exemplo do emprego desse lugar-comum da Comédia Nova grega e da *palliata*. Muito pouco se sabe desse processo: apenas, a certa altura, ouvem-se os seus gritos de parturiente (*Aul.*691-92). Essa é, se é que assim podemos considerar, a única manifestação direta da personagem, que não tem falas sobre o palco⁶⁴. Numa primeira leitura, pode-se considerar o papel de Fedra como secundário, porém uma observação mais atenta do texto nos permite ver que praticamente toda a ação da peça se desenvolve para que ela possa se casar com aquele que a desonrou.⁶⁵

Dessa maneira, mesmo a moça não aparecendo em cena nenhuma vez, durante todo o enredo há referências a ela, sejam enunciadas pela velha escrava Estáfila, que tem para com a filha de Euclião um sentimento quase maternal (*Aul.*274-76); seja através de Megadoro, vizinho rico de Euclião que se apaixona por Fedra (como sabemos, isso ocorre devido à influência do deus Lar, *Aul.*31-32); ou ainda por parte de Licônidas, que, mais perto do final da peça, sem uma explicação aparente, mostra-se repentinamente apaixonado pela jovem e pretende reparar seu erro e casar-se com ela (*Aul.*790-95).

2.2 Margarida: A *uirgo* encantadora de *O santo e a porca*

Na peça de Suassuna, a personagem correspondente à Fedra é a jovem Margarida, que se apaixona por Dodó (o personagem equivalente de Licônidas). Isso acontece após ela conhecê-lo numa festa de São João na casa do pai do rapaz, o rico fazendeiro Eudoro Vicente, um senhor de meia idade que também acaba se encantando pela moça (assim como acontece com Megadoro, que, na peça plautina, era tio do rapaz).

Da mesma maneira que Fedra, Margarida é também uma moça bastante religiosa. Essa característica, embora não seja tão explicitamente apresentada como no prólogo de *Aululária*, nem desenvolvida no enredo, é mencionada mais de uma vez nas falas da empregada Caroba quando esta se refere à filha de Euricão⁶⁶. Além disso, logo na primeira cena de que participa, a jovem, ao saber que seu pai, o velho Euricão, recebeu uma carta do rico fazendeiro Eudoro

⁶⁴ Conforme Duckworth (1971, p.253), o fato de as moças virgens e as de boa família não aparecerem no palco se deve à convenção social segundo a qual jovens de bem não falariam em público e a rigidez do cenário (com sua falta de cenas interiores), o que dificulta a participação de jovens com esse perfil nas ações das peças.

⁶⁵ Para uma discussão de aspectos semelhantes nas peças plautinas em que não há personagens mulheres, *Trinummo* (*Trinummus*) e *Psêudolo* (*Pseudolus*), cf. Rocha (2015, p. 27).

⁶⁶ “CAROBA — Que a senhora se confesse? Deixe para a sexta-feira, porque a senhora aproveita e comunga! Que coisa, Dona Margarida só quer viver na igreja! (Suassuna, 1974, p.35); CAROBA — É fácil disfarçar. Dona Margarida levanta-se às vezes à noite, para rezar escondido pela mãe.” Suassuna(1974, p.68).

Vicente, na fazenda de quem havia passado a festa de São João diz logo que precisa se “confessar”. A escolha do referido vocábulo, por Suassuna foi, ao nosso ver, bastante acertada. Isso porque, sendo polissêmico, o verbo “confessar” denota tanto a revelação de que um ato precisa ser escondido, por ser criminoso ou ilícito (o que poderia servir de elemento alusivo à gravidez de Fedra que precisa ser escondida em *Aululária*), quanto ao sentido religioso (que contribuirá para caracterizar também a personagem suassuniana como uma devota). Além disso, a utilização dessa polissemia como recurso de humor aparece em outros momentos, como no quiproquó criado no diálogo entre Dodó e Euricão em que se cria uma confusão entre a moça e a porca (Suassuna, 2013, p.137-139).

Ainda sobre a última questão, em capítulo posterior, veremos que personagens religiosas são frequentes também em outras peças de Suassuna⁶⁷. Porém, no caso de *O santo e a porca*, as menções à devoção de Margarida, além de marcar uma característica bastante presente na obra suassuniana, acabam também por aproximá-la do modelo plautino.

Para além das aproximações, também nessas personagens há diferenças em relação à matriz. Assim, por exemplo, Margarida tem um papel bastante ativo durante toda a história e, ao contrário de Fedra, aparece em todos os atos de *O santo e a porca*. Neste ponto, a participação de Margarida extrapola a correspondência com a da *uirgo* plautina.

Ao contrário de Fedra, de quem quase nada sabemos, Margarida é nos apresentada como uma moçoila apaixonada e inocente, cujo maior temor é que a farsa na qual está envolvida seja descoberta. Por isso, o tempo todo, pensa em contar a verdade ao pai⁶⁸. Percebe-se em suas falas um tom de fragilidade e inocência, algo que, por vezes, lembra as heroínas românticas, chegando alguns momentos a um discurso quase caricatural:

Margarida - Meu amor, o que é que se pode fazer para evitar isso? Espere, tire essa barba horrível, não consigo me convencer de que é você! Estamos perdidos, vão descobrir tudo. (Suassuna, 2013, p.42).

Nos momentos em que tenta revelar toda a história, a moça é impedida, ora por Pinhão, empregado de Eudoro Vicente, ora por Caroba (que comanda toda a intriga da peça e envolve as demais personagens em seus planos, sejam eles pensados ou, simplesmente, improvisados).

Como vimos, ao se comparar Fedra e Margarida, à primeira vista, notam-se, entre elas, mais diferenças que semelhanças. Apesar disso, podem-se perceber analogias nas convenções

⁶⁷ É o caso das comédias *O casamento suspeito*, *A farsa da boa preguiça* e da tragédia *Uma mulher vestida de sol*.

⁶⁸ “ O que é? Que foi que houve, Caroba? Que foi, Pinhão! Pinhão, você aqui? Ah, já sei o que houve, papai soube e tudo! É melhor então que eu confesse logo”. Suassuna (1974, p.35).

utilizadas para caracterizá-las. Por exemplo, conforme afirmamos em estudo anterior (Cardoso, Santos, 2016, p.168, n. 12), a questão da violação de Fedra por Licônidas, já mencionada, é substituída em *O santo e a porca* por uma cena em que, inadvertidamente, Margarida e Dodó ficam trancados no quarto da moça.⁶⁹ Esse encontro dos jovens solteiros dentro de um quarto é que, como em outras peças de Suassuna - por exemplo na comédia *O Casamento Suspeitoso*⁷⁰ (1957), ou mesmo na tragédia *Uma Mulher Vestida de Sol* (1947) -, representaria a desonra da jovem e a obrigação do casamento do par.

Vejam como essa convenção se manifesta em *O santo e a porca*:

Pinhão - Que é isso?

Caroba - Que é isso, Seu Euricão?

Euricão - Foi esse ladrão, foi esse ladrão que entrou na minha casa para me roubar!

Dodó - Mas para roubá-lo como, se não sei nem notícia de sua porca!

Euricão - Não sabe o quê, safado! Você mesmo não disse que tinha sido a causa de minha desgraça?

Caroba - Um momento, Seu Euricão, eu sei o que foi que ele quis dizer.

Euricão - Que foi?

Caroba - Ele disse que foi a causa de sua desgraça porque comprometeu sua filha para o resto da vida. Esse tal de Seu Dodó entrou aqui, nas caladas da noite, iludiu Dona Margarida não sei de que jeito, e trancou-se com ela aí nesse quarto. Eu vi tudo!

Euricão - Ai! É verdade?

Margarida - É, papai, mas...

Euricão - Era isso que você estava confessando?

Dodó - Era.

Euricão - Ainda mais essa! Por cima de queda, coice! Canalha, safado, por que você não disse logo? Por que deixou que eu confessasse meu segredo?

Dodó - A culpa foi sua, era eu falando da filha e o senhor pensando na porca!

Euricão - Ai, a porca! Juntei dinheiro a vida inteira, para a velhice, e agora perco, num dia só, a porca e a filha!

Caroba - E vá logo se preparando para perder a irmã também porque a situação de Dona Benona é muito difícil!

Euricão - Benona? Que há?

Caroba - Seu Eudoro resolveu matar saudades e está aí, trancado nesse quarto, com ela. Eu vou sair desta casa, porque para falar com franqueza, nunca pensei em ver tanto escândalo num dia só!

Euricão - Não é possível! Eudoro e Benona aqui! (Suassuna, 2013, p.74-75)

A nosso ver, ao não utilizar a temática do estupro, comum nas peças antigas, e lançar mão do espaço do quarto da donzela, símbolo de intimidade e pureza, Suassuna, para além de evitar um assunto que certamente não agradaria ao público moderno, consegue atualizar a

⁶⁹ “Homem, quer saber do que mais? Entre e não converse mais não! (Caroba empurra Dodó no quarto de Margarida e tranca a porta.) (...) Santo Antônio, o senhor vai me desculpar, mas foi um imprevisto! No quarto de Dona Benona é que eu não podia empurrá-lo. Mas já eu destranco a porta” Suassuna (1974, p.126).

⁷⁰ “**Lúcia** - Fique escondido atrás do oratório daquele quarto e fotografe o começo do que assistir. Só o começo, viu? Você vai?

Roberto - Vou.

Lúcia - Faça isso e o dinheiro será nosso. Seu, porque diante de você eu não tenho vontade.”

questão em sua imitação nordestina. Dessa forma, a convenção do estupro é substituída por outra, ambas assegurando a importância da virgindade (ou, no caso da *virgo* plautina, da falta de experiência com outros homens que não o futuro marido) como característica da mocinha casadoira.

Vemos, pois, que cada autor, à sua maneira, termina por dar uma roupagem característica às mocinhas das referidas obras, a qual, para fazer sentido junto à sua audiência de alguma forma, refletiria costumes vigentes nas sociedades de que faziam parte. Sem dúvida, como podemos inferir dos textos, tal roupagem não destoa das convenções dramáticas ou literárias adotadas por cada dramaturgo em suas obras respectivas. Até que ponto tal procedimento de adaptação por analogia se mostra semelhante também em outras personagens femininas de peças que cada um dos autores compôs? Veremos isso quanto a Plauto na próxima seção.

2.2.1 Jogos de cena de moças casadoiras em Plauto

Há a presença de moças solteiras em outras peças plautinas, algumas caracterizadas nas edições modernas como *uirgo* (que poderíamos traduzir como “moça de família”) e outras, como *meretrices* (“meretrizes”).⁷¹ Como contraste com Fedra, mencionaremos aqui apenas duas que têm, na verdade, uma postura menos recatada do que a mocinha de *Aululária*. A primeira delas é Palestra (*Palaestra*), jovem personagem da peça *Rudens* (traduzida por Jaime Bruna como *O cabo*). Trata-se da filha de Dêmones (*Daemones*), que foi roubada dos pais ainda criança, e depois de vendida para Labrax (*Labrax*) um proxeneta (*leno*), foi feita escrava⁷² (*Rud.*: 39-41).

Certo dia, a jovem encontra Pleusidipo (*Plesidippus*), rapaz ateniense que se apaixona por ela e tenciona comprá-la de Labrax⁷³ (*Rud.*: 42-44). Este, porém, embarca-a num navio em direção à Sicília, juntamente com outra moça, Ampelisca (*Ampelisca*), com o intuito de torná-las cortesãs⁷⁴ (*Rud.*: 46-53).

⁷¹ Sobre a classificação de personagens femininos, não uniforme nas edições modernas das peças de Plauto, cf. Packman (1999); Dutsch (2008).

⁷² “**Arcturo** – “Uma filhinha sua foi raptada ainda pequena. Um pirata a vendeu a um indivíduo ordinaríssimo, um proxeneta que a trouxe mocinha aqui para Cirene”. (Plauto, *Rud.* 39-41; trad. Jaime Bruna, 1978, p.6).

⁷³ “Certo moço, conterrâneo seu de Atenas, viu-a no regresso da aula de música para casa; tomou-se de amores pela pequena, foi ter com o proxeneta e reservou-a para si por trinta minas, pagando o sinal e obrigando a outra parte por juramento.” (Plauto, *Rud.* 42-44, trad. Jaime Bruna, 1978, p.6).

⁷⁴ “O rufião, como é normal com essa espécie de gente, não deu a mínima importância ao compromisso e ao juramento feito ao moço. Tinha hospedado alguém de sua igualha, um siciliano, um velho canalha de Agrigento, traidor de sua cidade. Este pôs-se a incentivá-lo a mudar-se com ele para Sicília, onde, dizia havia homens farristas e ele podia enriquecer; as marafonas podiam ganhar muito dinheiro ali” (Plauto, *Rud.* 46-53; trad. J. Bruna, 1978, p.6)

Ao contrário de Fedra, Palestra tem uma participação mais ativa na comédia em questão. Isso se pode ver já em sua primeira aparição, em que faz um monólogo, no qual lamenta a sorte a que está fadada⁷⁵. No decorrer da história, coloca-se de modo ativo, como no momento em que é interrogada por Dêmones acerca de objetos que carregava em uma pequena arca e que serviram de provas de sua verdadeira identidade. Ao final, é reconhecida como moça de família, e, com isso, pode se casar com o jovem Pleusídipo.⁷⁶

Em *Caruncho* ou *Gorgulho* (*Curculio* em latim), temos um caso parecido: a jovem Planésia, escrava do proxeneta Capadócio e namorada de Fédromo (*Phaedromus*), um jovem (*adulescens*). Ao final da história, ela prova ser irmã de Terapontígono (*Therapontigonus*, um soldado), ao mostrar-lhe um anel que fora do pai e casa-se com o jovem apaixonado⁷⁷ (*Cur.*: 628-640).

No caso das referidas comédias plautinas, temos, pois, cenas de reconhecimento (*anagnórisis*), outro lugar-comum na comédia grega e romana⁷⁸. Trata-se da descoberta de que as jovens mulheres efetivamente nasceram livres, mas foram roubadas de suas famílias, passando a figurar, por esse triste destino, como escravas de proxenetas. Embora não se possa afirmar com exatidão, não há, nas respectivas peças, referências que indiquem que tais mulheres já teriam iniciado a vida de cortesãs, melhor dizendo: se tiveram contato com algum homem, este seria o futuro marido. Isso nos leva, no presente estudo, a não considerá-las efetivamente como típicas meretrizes (*meretrices*) da comédia *palliata*.⁷⁹

De todo modo, é desta forma que Plauto, entre outros autores da comédia nova greco-romana, costuma dar voz e espaço na cena pública (i.e. além das paredes da casa de seus pais) a mocinhas que, segundo as convenções dramáticas daquele gênero poético, poderiam ser

⁷⁵ “Tudo quanto dizem da mísera sorte do ser humano fica incomparavelmente abaixo das penas que na realidade ele padece. Folgaria algum deus de me ver lançada, cheia de pavor, nestas regiões desconhecidas, só com o que trago em mim? Devo dizer que esta coitada nasceu para isto? Este é o galardão duma piedade tão profunda? (...) Vós não sabeis, meus pobres pais, quão desgraçada sou agora. Nasci livre como quem mais o seja, mas de que me vale isso? Sou hoje menos escrava do que se escrava houvesse nascido?” (Plauto, *Rud.* 185-89;216-218; trad. J. Bruna, 1978, p. 13).

⁷⁶ Sobre as condições do casamento em Plauto, cf. Rocha (2015, p.72).

⁷⁷ **Fed.-** Soldado, diga-me, por favor, onde obtive o anel que esse parasita lhe subtraiu?

Pla.- (ajoelhando-se) Eu lhe suplico, por seus joelhos, que nos informe.

Ter.- Vou dizer, levante-se. Ouçam-me com atenção. Pertenceu a meu pai, Perífanos!

Pla.- Hem? Perífanos?

Ter.- Ele me entregou antes de morrer, como era de justiça, por eu ser seu filho, com isso, instituiu-me seu herdeiro.

Pla.- Ô amada Piedade, protegei-me, que sempre vos servi com zelo. Eu te saúdo, meu irmão.” (Plauto, *Cur.* 628-640; trad. Jaime Bruna, 1978, p.92).

⁷⁸ Sobre o *topos* do reconhecimento, cf. Konstan (1983, p.34) e estudo num quadro mais amplo no drama antigo em Duarte (2012).

⁷⁹ Nas listas de personagens que precedem as peças em edições modernas, Fedra é apresentada como *uirgo* (por exemplo, em Ernout (1989, p.150) e Lindsay (1904, p. 97); já Planésia, ora como amante de Fédromo Ernout (1989, p. 63), ora como *uirgo* Lindsay (1904, p. 314).

consideradas “casáveis”: apresentando-as inicialmente a seu público como escravas ou meretrizes.

2.2.2 Moças casadoiras no palco de Suassuna

Nas peças de Ariano Suassuna, além de Margarida, há a presença de outras mocinhas de família. É o caso de Rosa, personagem da única tragédia suassuniana, *Uma mulher vestida de sol*, obra escrita e publicada em 1947 e que inicia a carreira do dramaturgo⁸⁰.

A personagem é filha de Joaquim Maranhão, fazendeiro rico e ganancioso que está numa briga tremenda com o cunhado Antônio Rodrigues, por conta de terras. Joaquim tinha construído uma cerca dividindo as propriedades e iniciado uma verdadeira guerra que poderia eclodir a qualquer momento. A mãe da jovem foi assassinada por Joaquim, por causa de ciúmes, e agora o homem mantém a filha como refém de seus caprichos.

Em determinado momento da peça, volta à cena Francisco, primo de Rosa e filho de Antônio Rodrigues. A moça se apaixona pelo rapaz e seu sentimento é correspondido, o que acirra ainda mais os ânimos do pai, que pretende mandar a filha para longe. No entanto, os namorados casam-se às escondidas, e o jovem leva Rosa para o seu quarto (tal como ocorre com Margarida em *O santo e a porca*). No entanto, na tragédia, como o pai da moça não sabe do casamento, considera que a filha foi desonrada e acaba por arquitetar a morte do rapaz. Note-se, pois, o modo como a mesma convenção dramática (que envolve os jovens solteiros, o quarto e a honra feminina) aparece nas peças de Suassuna, com consequências diversas nos dois gêneros dramáticos.

Comparando-se os enredos das peças respectivas, Rosa tem um papel muito mais ativo do que Margarida. Na tragédia suassuniana *Uma mulher vestida de sol*, a moça posiciona-se em relação à morte do amado e planeja, juntamente com o tio, a morte do próprio pai como vingança, não ouvindo sequer sua tia Inocência ou a avó Donana:

Antônio - Não posso pensar nisso, agora, o sangue de meu filho cairia sobre minha cabeça.

Rosa - E sobre a minha também! A morte dele quem vai vingar sou eu, meu tio. O senhor venha para cá e se esconda. Eu vou voltar para o lado de lá e chamar meu pai. Enquanto ele se informa de como eu saí do quarto, o senhor pode matá-lo.

Inocência - Minha filha...

Rosa - Deixe, quero vingar a morte de Francisco

Donana - Joaquim mata você, minha filha!

Rosa - Que é que eu tenho a perder, agora que Francisco está morto? Eu vou!”
(Suassuna 2006, p.184)

⁸⁰ Cf. Suassuna (2006, p.25).

Após o plano ser posto em ação, Rosa ainda encara o pai no momento de morte:

Joaquim - Rosa! Você me traiu, desgraçada!

Rosa - Não meu pai, o que fiz foi vingar meu marido! Foi assim que o senhor o matou.” (Suassuna 2006, p.186).

Ao final da peça, mesmo grávida de Francisco, a jovem opta por dar fim à própria vida:.

Rosa - Francisco! E você também, meu pai! Fui eu que matei todos dois. A um hei de me juntar, vingando, ao mesmo tempo, a morte do outro! Francisco! Ele me deu este punhal, foi a aliança de casamento que conheci. Um amor que começou desse jeito, como podia terminar senão assim? Então, com o punhal com que começou meu casamento, deve ele terminar. Francisco, já vou! (apunhala-se).” (Suassuna, 2006, p.191).

Nesse momento, percebemos que tal personagem parece ter-se distanciado dos preceitos sociais e religiosos que até então a caracterizavam. Isso fica mais evidente uma vez que, no início da referida tragédia, Rosa é nos apresentada como bastante devota e temente a Deus, o que se comprova quando ela, para aceitar ir embora com Francisco, exige que ocorra uma cerimônia, ainda que improvisada de casamento⁸¹.

Contudo, talvez tal distanciamento possa ser relativizado: é também por meio de referência religiosa que o desfecho da personagem a redime. Utilizando-se do recurso narrativo conhecido como *deus ex machina*, Suassuna faz com que ao final da obra, de repente, junto ao corpo de Rosa “apareça a figura de Nossa Senhora, com os braços abertos como se estivesse a envolvê-la em sua infinita piedade” (Suassuna, 2003, p.194).

Sem dúvida, as referidas personagens se diferenciam nas peças em questão, sobretudo nos desfechos, já que Rosa tem um final trágico, conforme mencionamos, e Margarida um *happy end* romântico. Apesar disso, podemos perceber pontos de aproximação entre elas. Isso se comprova pela caracterização de ambas: além de sonhadoras, apaixonadas e inocentes durante a maior parte da trama, ambas também se mostram bastante ativas quando isso é necessário para conseguir seu intento. Diferente da uirgo plautina, Margarida e Rosa se encaixam desse modo no perfil que Ariano Suassuna confere a suas mocinhas casadoiras.

⁸¹ “**Francisco** - Com a situação como está, não há outro jeito: vamos fugir.

Rosa - Não, fugida não.

Francisco - Você não confia em mim?

Rosa - Confio, Francisco, mas isso é contra a Lei de Deus.” Suassuna (2006, p.132-33).

2.3 Estáfila e Caroba: da escrava plautina à amarelinha suassuniana

Sabe-se que, em muitas das peças plautinas, a presença do escravo, tipo fixo já na comédia nova grega, acaba por ganhar um maior relevo do que teria nos modelos remanescentes, e mesmo no comediógrafo Terêncio, de geração posterior (Fraenkel [1922] 2006). Em particular, nas peças plautinas destaca-se o subtipo do escravo ardiloso (o chamado *seruus callidus*, lit. “escravo calejado”), que por meio de sua esperteza acaba por auxiliar o amo em seus intentos⁸². Estes consistem, na grande maioria das vezes, em conquistar (ou conseguir financiar) a mulher amada.

Em *Aululária*, não há um *seruus callidus*, mas temos também ocorrência de escravos. Dentre eles, Estáfila, velha “escrava doméstica” (*ancilla*) de Euclião, que aparece, já na primeira cena, sendo maltratada pelo avarento (*Aul.* 40-63). Apesar de sua aparente passividade, há nas respostas que dá ao amo um forte tom de ironia, como quando Euclião pede que guarde a casa enquanto estiver fora:

Estáfila - De guarda a quê? É para que ninguém leve a casa? Porque realmente nós já não temos mais nada que sirva para ladrões: o que há lá por dentro é só coisa nenhuma e teias de aranha. (*Aul.* 81- 84) Isso ocorre ainda quando o velho senhor ordena-lhe que não deixe entrar em casa nem mesmo a deusa Boa Fortuna:

Estáfila - Por Pólux, acho que ela tomará cuidado em não vir; nunca se aproximou da nossa casa, embora more na vizinhança.

Euclião - Cala-te e vai lá para dentro.

Estáfila - Calo-me e vou lá para dentro. (*Aul.* 101-103)

Mas, apesar de sua participação relativamente breve⁸³, ela é a única que sabe da gravidez de Fedra, jovem por quem, conforme acima afirmamos, parece nutrir afeição e sentir preocupação:

Estáfila - Que hei de fazer agora? Estamos à beira da perdição, eu e a menina. O parto já está perto, a desonra vai tornar-se pública. Já se não pode ocultar nem esconder mais. Eu vou lá para dentro para que meu senhor quando venha encontre pronto tudo o que ordenou. Por Castor! Estou com receio de que venha por aí alguma tristeza e eu tenha de esgotar todas as amarguras!
(*Aul.* 275-79)

Mesmo em relação a Euclião que a maltrata, é possível perceber certa aproximação e preocupação com o estado do amo quando Estáfila indaga num breve solilóquio:

⁸² Para discussão sobre a caracterização do tipo e indicação bibliográfica complementar, ver I. T. Cardoso (2005).

⁸³ Estáfila aparece somente em cinco cenas da peça, três vezes delas em diálogo com Euclião (*Aul.* 40-50; 78-127; 268-279); uma num pequeno solilóquio sobre as transformações sofridas pelo velho patrão (*Aul.* 69-76) e a última em apenas uma fala com o escravo Estróbilo (*Aul.* 349-362).

Estáfila - Por Castor, não sei que desgraça é que aconteceu a meu senhor! Não posso perceber que loucura lhe terá dado! Tem-me feito a vida negra! Num só dia, já me pôs dez vezes fora de casa! Por Pólux! Não sei que fúrias se apoderaram dele! (*Aul.* 67-69).

A personagem correspondente à Estáfila na peça brasileira é Caroba, empregada de Euricão Engole Cobra. Este, embora em outro contexto social, também a maltrata de modo semelhante ao que faz o Euclião plautino em relação à velha escrava. Isso se dá através de diversas falas autoritárias, mas também, conforme as personagens deixam escapar, da negação de direitos básicos: há tempos a moça não recebe seus honorários, além disso, nem sequer se janta todos os dias na casa do avarento.

Como já discutimos em trabalho anterior (Cardoso, Santos 2016, p. 170), há uma grande semelhança entre a caracterização de Caroba e a dos *serui callidi* plautinos, que não atuam propriamente em *Aululária*, a tal ponto que se poderia pensar que Suassuna teria feito em *O santo e a porca* uma mistura de peças modelo (inspirando-se, por exemplo, na versão feminina das enganadoras apresentadas na comédia *Cásina*)⁸⁴, numa técnica conhecida pelos estudiosos da *fabula palliata* como “contaminação” (*contaminatio*).

No entanto, em prefácio a outra de suas comédias, Suassuna aponta outras ascendências para a personagem: Caroba pertence à estirpe dos amarelinhos, ou quengos, personagens que marcam presença em diversas peças do autor⁸⁵. Eles constituem um tipo cujos componentes têm os seguintes traços em comum: são sempre de classe pouco abastada, não possuem parentes, sendo, por assim dizer, sozinhos no mundo. Além disso, tais personagens têm como característica dominante de suas personalidades a esperteza, que, segundo o próprio dramaturgo paraibano, é a arma do pobre⁸⁶.

E é justamente dessa habilidade que, numa versão feminina dos amarelinhos mais conhecidos, a personagem se utiliza desde as primeiras cenas da peça, tomando a frente da narrativa e arquitetando planos mirabolantes para conseguir seus intentos. Entre eles, além de ajudar os pares amorosos, estava o de ela própria casar-se com o namorado Pinhão, empregado do velho abastado. Assim, Caroba, muito mais que a Estáfila plautina, tem uma participação extremamente efetiva na obra suassuniana. A nosso ver, inclusive, pode-se estabelecer um paralelo entre a empregada e o deus Lar de *Aululária*. Isso porque, assim como a divindade o faz na peça plautina, é a personagem da empregada que molda os acontecimentos ao seu bel prazer - obviamente não se utilizando de poderes sobrenaturais,

⁸⁴ Cf. Rocha (2013).

⁸⁵ Cf. Dimitrov (2011, p.22).

⁸⁶ Cf. Suassuna (2008, p.142).

mas de sua astúcia e ousadia, chegando, inclusive, a mencionar a necessidade de ação e não a simples espera pela ajuda de Santo Antônio:

Euricão - (...) Agora, parece que ouviu dizer que eu tenho um tesouro. E vem louco atrás dele, sedento, atacado de verdadeira hidrofobia. Vive farejando ouro, como um cachorro da molest'a, como um urubu, atrás do sangue dos outros. Mas ele está muito enganado. Santo Antônio há de proteger minha pobreza e minha devoção.

Caroba - Mas enquanto Santo Antônio não se vira, vamos ajudá-lo um pouco. Seu Euricão, saia por um momento.

Euricão - Você se encarrega de preparar tudo?

Caroba - É claro. (Suassuna, 2013, p.56).

Vejamos como, desde o início da comédia, Caroba mostra sua inteligência ao ser a primeira a perceber os planos de Eudoro Vicente:

Caroba - O senhor quer um conselho?

Dodó - Quero, Caroba, estou completamente cego.

Caroba - Então não descubra nada!

Margarida - Por quê? Você fala de um jeito tão misterioso!

Caroba - É porque estou maldando um negócio mais misterioso ainda. Vou dizer uma coisa curta e certa aos dois: não descubram a história não, porque o pai do senhor vem é para pedir Dona Margarida em casamento.

Dodó - O quê? Você está doida, mulher?

Caroba - Estou nada, homem! Seu pai não é viúvo?

Dodó - É.

Caroba - A senhora não passou um tempo lá?

Margarida - Passei.

Caroba - Ele não simpatizou com a senhora?

Margarida - simpatizou.

Caroba - Ele não disse, na carta, que vinha roubar o tesouro mais precioso de Seu Euricão?

Pinhão - Disse.

Caroba - Então o que é que vocês querem mais? E casamento no duro!

Dodó - É possível?

Caroba - Por que não, Seu Dodó? E proibido casar?
(Suassuna, 2013, p.44-45).

Na sequência, ela envolve todas as demais personagens em seus planos ardilosos. Dessa maneira, convence Euricão de que o está ajudando a evitar um suposto golpe que seria aplicado por Eudoro Vicente:

Euricão - Ai! Quanto você calcula que vai ser a facada, Caroba?

Caroba - Homem, pelo tamanho da faca, calculo aí nuns vinte contos.

Euricão - Ai! Caroba! Tenha compaixão de um pobre velho.

Caroba - Mas é claro que tenho, seu Euricão! Já pensei em tudo e vou defendê-lo contra esse urubu.

Euricão - Você vai, Caroba? Como?

Caroba - O meio é contra-atacar com as mesmas armas. O senhor lhe oferece jantar, dá-lhe vinho, cerveja, e quando ele estiver bem entusiasmado para dar o golpe, o senhor dá nele primeiro.

Euricão - Como?

Caroba - Pedindo vinte contos emprestados.
Euricão - Rá, rá! Rá, rá! Grande ideia, Caroba, ideia genial!
 (Suassuna, 2013, p.51).

Ao mesmo tempo, faz com que Eudoro Vicente pense que será ajudado por ela a conseguir se casar com a jovem Margarida:

Caroba - Então deixe comigo. Seu Euricão é louco pela filha. Não gosta nem de falar em casamento para ela, com medo de perdê-la. Mas, ao mesmo tempo, quer casá-la, pois considera a moça uma espécie de patrimônio. O senhor agrade o velho, seja delicado, diga que ele vai bem de saúde e de negócios, fale em Santo Antônio, que é a devoção dele, e deixe o resto comigo. Depois que eu puxar o assunto, depois que tudo estiver encaminhado, aí o senhor faz o pedido, está bem?
Eudoro - Está ótimo, Caroba. Para animá-la eu... (Remexe no bolso.)
Caroba - Nada disso, a única coisa que me interessa nisso é a estima que sempre lhe tive. Mas já que o senhor insiste...
 (Suassuna, 2013, p.51).

Desse modo, a ardilosa empregada faz com que os demais participantes da trama se envolvam em seus planos e tornem-se títeres em suas mãos habilidosas. Nesse ponto, embora Suassuna não o aponte, um leitor de Plauto não deixa de pensar que ela traz (quem sabe, como influência de seus ancestrais plautinos, como o escravo Crísalo da comédia *Báquides*), a arma mais poderosa de todos para os menos afortunados: a inteligência.

2.4 A *matrona* Eunômia e a solteirona Benona

Dentre as personagens femininas das peças *Aululária* e *O santo e a porca*, resta-nos analisar a *matrona* (termo que em latim costuma designar “mãe de família”, *OLD* 1) Eunômia (irmã de Megadoro e mãe do jovem Licônidas) e sua contraparte nordestina, Benona (mulher solteira, de meia idade, irmã de Euricão e ex- noiva de Eudoro Vicente).

Na peça de Plauto, Eunômia aparece pela primeira vez em cena para convencer o irmão a se casar (*Aul.*45-48). Obviamente pensando no futuro Megadoro, a *matrona* lhe sugere que aceite a noiva que ela encontrou: trata-se de uma mulher mais velha e bastante rica, que faria a felicidade de um solteirão solitário.

No seu célebre discurso contra as mulheres ricas (as típicas “esposas com dote”, *uxores dotatae* das peças de Plauto)⁸⁷, Megadoro (*Aul.*163-170) nega a sugestão e revela que está interessado na filha de Euclião. Esta, por ser pobre e não possuir dote, certamente não o haveria de perturbar com pedidos extravagantes - como costumam fazer, segundo ele, as

⁸⁷ Para definição e relativização da visão mais caricatural deste tipo de personagem feminina, cf. Rocha (2015, p. 27).

mulheres com dote polpudo em sua época. Fedra também não discutiria com o marido e tornar-se-ia mais facilmente, como hoje diríamos, “bela, recatada e do lar”.

Ao comentar sobre a questão, a matrona traz uma definição das mulheres carregada de pilhéria:

Eunômia - Bem sei que nos consideram aborrecidas e que muito merecidamente nos têm por faladoras e que dizem que realmente nunca houve, em tempo algum, mulheres mudas. (*Aul.* 122-126)

A seguir, de modo irônico, Megadoro tece elogios à Eunomia, que, por sua vez, reforça uma suposta imagem feminina bastante disseminada no contexto de produção da referida peça:

Megadoro - Ó mulher admirável! Dá-me cá a tua mão!

Eunômia - Onde está ela, essa mulher admirável?

Megadoro - És tu!

Eunômia - Que é que tu dizes, eu?

Megadoro - Se disseres que não, eu digo também que não!

Eunômia - O que é decente é que digas a verdade. Realmente não há nenhuma que se possa chamar de admirável: olha, meu irmão, cada uma é pior que as outras.

Megadoro - Eu acho o mesmo. E não é nisso, minha irmã, que te vou contrariar. (*Aul.* 141-143)

O discurso misógino dos irmãos precisa ser visto por meio de uma perspectiva mais ampla, que leve em conta não apenas a produção teatral e o público ao qual era destinada a peça⁸⁸, mas também os ecos de tais falas no decorrer do enredo de *Aululária*. Concordamos com a leitura nesse sentido proposta por Rocha (2015, p. 93-94), que percebe que, junto com a ridicularização do comportamento de ambos as personagens, também um discurso misógino como o de Megadoro fica relativizado.

Em *O santo e a porca*, temos Benona, irmã de Euricão e ex-noiva de Eudoro Vicente, com quem não se casou no passado por questões de moralismo. Este, ao que parece, havia feito uma brincadeira que passara dos limites – isso ao menos aos olhos dela quando moça, que então, supostamente, era bastante tímida e cheia de pudor. Desse modo, curiosamente, temos não como no modelo plautino, uma matrona casada, mãe de família propriamente dita, mas uma espécie de *uirgo* de meia idade, ou, para a denominarmos como um outro personagem também presente na literatura moderna, uma “solteirona”⁸⁹.

⁸⁸ Lembramo-nos aqui das ponderações de Hunter (1989, p.83), que aventamos no início deste capítulo.

⁸⁹ Ainda mereceria uma investigação mais a fundo as semelhanças entre Benona e certas personagens “solteironas” do realismo e do modernismo, como a Juliana do romance *Primo Basílio*, de Eça de Queiroz.

Quando o rico fazendeiro volta para pedir a jovem Margarida em casamento, Caroba envolve Benona na trama dizendo que Eudoro veio reatar o noivado, já que ficou viúvo há bastante tempo, e por ainda gostar da ex-namorada⁹⁰. Benona fica apreensiva, mas revela que nunca esqueceu o amor do passado e se deixa enredar no plano da empregada.

Ao final, depois de muitos quiproquós, em que Eudoro fala de Margarida, mas as outras personagens, por conta das armações de Caroba, acham que ele está se referindo à Benona, a astuta empregada, utilizando novamente a estratégia do quarto⁹¹, faz com que a união se realize e quase todos fiquem felizes ao final. Isso porque, como discutiremos mais adiante, com exceção do velho Euricão “Engole Cobra”, que termina sozinho cada uma das personagens casa-se com seu par.

Conforme dito antes, diferentemente de Eunômia, Benona não tem o discurso típico da mãe de família, uma vez que nunca se casou. O que aproxima as referidas personagens é o fato de serem mulheres de meia idade e irmãs do avarento em ambas as peças. Ao contrário da personagem plautina, que se mostra ao público como uma mulher completamente segura, inclusive colocando-se como conselheira do rico irmão Megadoro, Benona caracteriza-se como uma mulher insegura e submissa a Euricão, o irmão avarento para o qual faz tudo.

No que diz respeito ao discurso misógino presente em Plauto, ele não se observa explicitamente na peça de Suassuna. No entanto, pensamos que certa posição patriarcal pode ser percebida em algumas cenas, como, por exemplo, quando o avarento menciona que Benona arruma sua cama todos os dias, depois que a esposa o abandonou, ou ainda o fato da personagem ter ficado para “titia”, enquanto seu pretendente Eudoro Vicente desposou outra moça.

Dessa forma, em relação às personagens femininas, já é possível vislumbrar, a partir das peças analisadas neste estudo, se não um panorama da situação destas nos momentos e

⁹⁰ “**Caroba** - Dona Benona, espere um instante. Quero lhe dizer um negócio, em caráter confidencial.

Benona - Que é, Caroba?

Caroba - Pinhão está desconfiado de que Seu Eudoro vem pedir a senhora em casamento.

Benona - Caroba!

Caroba - É verdade, Dona Benona! A senhora não foi noiva dele?

Benona - Fui, mas briguei por uma besteira e ele se casou com outra.

Caroba - Mas o fato é que está viúvo e arrependido! Ele mandou dizer a Seu Euricão que vinha privá-lo de seu tesouro e Pinhão acha que só pode ser a senhora.

Benona - É possível?

Caroba - A senhora mesmo vai ver, daqui a pouco. Mas parece que ele está meio envergonhado, depois de tanto tempo. É natural, mas é preciso ajudá-lo.

Benona - (*Faceira*) Ele está acanhado porque quer, porque eu nunca o esqueci.” (Suassuna, 2013, p.23).

⁹¹ “**Caroba** - Até já, Santo Antônio, e veja lá o que pode fazer por nós. Não estou metendo o senhor em molecagem não! Assim que Seu Eudoro entrar no quarto de Dona Benona, eu dou o alarma e ele se compromete, a simples entrada no quarto basta. De modo que leve isso em conta e trate de me ajudar. (*Sai.*)” (Suassuna, 2013, p.62).

locais das referidas produções, ao menos algumas analogias no contexto dramático em que foram produzidas.

Com isso, apesar da distância temporal e espacial que os separa, destacam-se tanto em Plauto, quanto em Suassuna convenções de caráter social (i.e. envolvendo relações entre os gêneros, pressupostos e condições que mulheres devem preencher para o casamento) que se encontram amalgamadas, ainda que de forma estilizada, nas convenções dramáticas que constituem a galeria de personagens e situações notáveis na produção teatral de ambos os autores.

3 A VEZ DAS PERSONAGENS MASCULINAS

Neste capítulo, dedicado às personagens masculinas em *Aululária* e *O santo e a porca*, procederemos da mesma forma como fizemos com as femininas: observamos sua inserção em repertório respectivo do conjunto de obras legado por cada um dos autores. Do mesmo modo que ocorre em relação às personagens femininas, agora veremos como se dá tanto em Plauto, quanto em Ariano Suassuna a utilização de uma galeria de tipos recorrentes na obra dos referidos autores. Ora, em Plauto e Suassuna, as personagens podem se filiar ora a uma tradição considerada clássica ou erudita (a *nea* para Plauto, e Plauto para Suassuna), ora à tradição local (como o mimo ou a *fabula Atelana*, no caso do poeta romano; e, quanto ao dramaturgo brasileiro, o Romanceiro Nordestino, os folhetos de cordel, além do Bumba-meu-boi).

Como vimos, há correspondências entre as personagens femininas nas duas peças. Curiosamente, na peça plautina, algumas personagens masculinas ficam sem equivalentes na peça nordestina. São elas os cozinheiros Antrax e Congrião. O último, apesar de ter um papel bastante risível nas cenas que divide com o velho Euclião, ficou de fora da *imitatio* suassuniana. Com isso, o dramaturgo paraibano omite cenas hilárias como a seguinte, que se dá início do terceiro ato de *Aululária*⁹². Trata-se de uma conversa em que o escravo Estrobilo descreve aos cozinheiros a avareza do velho:

Congrião - O quê? Então esse velho não podia pagar a comida do casamento da filha?

Estrobilo - Ora!

Congrião - Mas então por que é que não paga?

⁹² Sobre o humor nas cenas de cozinheiros na Comédia Nova, cf. Handley (1970).

Estrobilo - Por que é que não paga? perguntas tu? Só te digo que a pedrapomes não é tão seca como aquele velho.

Congrião - Mas é realmente assim como dizes?

Estrobilo - Vê só! Anda sempre a clamar por deuses e por homens e a dizer que perde tudo e que está liquidado se lhe sai dos tições um bocadinho assim de fumo. E quando vai dormir tapa sempre o fole.

Congrião - Mas por que razão?

Estrobilo - Para que, enquanto dorme, não se perca nem um bocadinho de vento.

Congrião - E ele também tapa o buraco debaixo para não perder nenhum bocadinho de vento enquanto dorme?

Estrobilo - O que tu deves é acreditar em mim como eu acredito em ti.

Congrião - Mas eu acredito.

Estrobilo - E sabes mais? Palavra que, quando se lava, até lamenta a água que está a estragar.

Congrião - Achas que se lhe poderia pedir um talento para que nós comprássemos a nossa liberdade?

Estrobilo - Por Hércules, mesmo que tu lhe fosses pedir a Fome, ele não ta dava! Outro dia o barbeiro cortou-lhe as unhas; pois andou a juntar e levou consigo todos os bocadinhos.

Congrião - Por Pólux! O que tu dizes é mesmo dum avarento. Mas achas que, realmente, ele vive assim tão miserável, tão sumítico?

Estrobilo - Uma vez um milhafre roubou-lhe a comida. Pois o homem veio ter com o pretor a chorar, desfeito em lágrimas, soluçando, a pedir que lhe fosse permitido citar o milhafre em juízo. Se eu tivesse tempo contava-te inúmeras coisas de que me lembro. (*Aul.* 289-320)-

Uma vez que, em *Aululária*, ambos os cozinheiros foram convocados especificamente para preparar o jantar de casamento de Fedra, pode-se pensar que, em *O santo e a porca*, essa omissão se dê por conta de o dramaturgo brasileiro optar por incrementar o suspense ao não deixar claro ao velho avarento que Eudoro Vicente, o fazendeiro rico, pedira-lhe a mão de Margarida (e não a de Benona) em casamento. Mas Suassuna consegue manter um quiproquó que ocorre na peça plautina, baseado na menção à palavra *aula* (“panela”). Trata-se de um momento em que Congrião pede que se pegue emprestada uma panela maior junto a Euclião, o que deixa o velho avarento enlouquecido, ao deduzir que a referência era à panela em que se escondia o tesouro.

Suassuna substitui a referida cena dos cozinheiros por outra em que o jantar será pedido num estabelecimento próximo, o armazém de Dada, e o prato principal é uma porca. É claro que, no momento em que Pinhão anuncia em alto e bom som o menu gera uma imensa preocupação em Euricão Engole Cobra, que acha que o empregado se refere à sua porca de madeira⁹³. Assim, ainda que com uma roupagem diversa, Suassuna recupera o efeito de humor do texto plautino.

⁹³ Para essa e outras ambiguidades exploradas em ambas as peças, cf. Cardoso, Santos (2016, p. 159-177).

Vejam agora um quadro das personagens masculinas que fazem parte das referidas comédias, bem como suas aproximações e distanciamentos:

<i>Aululária</i>	<i>O santo e a porca</i>
<p>Licônidas (<i>Lykonídes</i>): Jovem, sobrinho de Megadoro e filho de Eunômia, violou Fedra durante as festividades de Ceres. Busca reparar o erro cometido, revelando seus atos ao pai da jovem e casando-se com ela ao final da peça.</p>	<p>Dodó: Filho de Eudoro Vicente, apaixonou-se por Margarida quando ela vai à fazenda do pai do rapaz, durante uma festa junina. O amor de ambos torna-se tão intenso, que Dodó passa a morar disfarçado na casa da moça usando a alcunha de “Dodó Boca da Noite”.</p>
<p>Estróbilo (<i>Strobilus</i>): Escravo de Licônidas, a certa altura da peça descobre o esconderijo da panela de Euclião, rouba-a, mas é obrigado a devolvê-la, depois que o seu jovem senhor descobre. Obtém, contudo, como prêmio para sua retratação, a liberdade.</p>	<p>Pinhão: Empregado de Eudoro Vicente e namorado de Caroba, (a empregada de Euricão). Assim como seu modelo plautino, descobre o esconderijo do tesouro do velho avarento, toma-o para si, mas ao final é obrigado a devolvê-lo. Consegue, no entanto um pedaço de terra para cultivar, após se casar com Caroba ao final da peça.</p>
<p>Euclião (<i>Euclio</i>): Velho avarento que, após encontrar uma panela de ouro em sua lareira, passa a viver em função do objeto, vigiando o tempo todo os possíveis ladrões de seu tesouro, e deixando tudo o mais de lado, inclusive a filha Fedra. De acordo com os temores, muda seu comportamento, tornando-se violento com sua velha escrava Estáfila (<i>Staphyla</i>), a quem tira de casa, várias vezes por dia, abaixo de pancadas. Muito desconfiado de tudo e de todos, torna-se escravo de seu tesouro.</p>	<p>Euricão: Velho árabe, apelidado de “Euricão Engole Cobra”, referência ao fato de ter outrora trabalhado com cobras quando vendia remédios no sertão. Devoto de Santo Antônio, guarda com muito zelo uma porca de madeira recheada de dinheiro, herança de seu avô, a qual “alimenta” com mais valores monetários sempre que possível. Vive em situação de carestia, passa por necessidades quase extremas, as quais são estendidas aos outros moradores da casa: Margarida, sua jovem filha e os empregados Caroba e Dodó Boca-da-noite.</p>

<p>Megadoro (<i>Megadorus</i>): Velho rico, vizinho de Euclião, irmão de Eunômia e tio de Licônidas. Solteirão convicto, decide pedir a mão de Fedra ao velho avarento. Colabora para isso a convicção de que, devido ao fato de a moça ser pobre, esta não traria consigo um grande dote, elemento que Megadoro relaciona a problemas matrimoniais.</p>	<p>Eudoro Vicente: Velho rico, fazendeiro, pai de Dodó e ex-noivo de Benona. O personagem se encantara por Margarida quando esta fora à festa junina em sua fazenda. Decide, pois, revelar a Euricão sua intenção de desposar a jovem. Para tanto, inicialmente envia uma carta ao velho, a seguir vai pessoalmente pedir a mão da pretendida; após muita confusão, reata com Benona com quem se casa ao final da peça.</p>
---	--

3.1 Os *adulescentes* Licônidas e Dodó: diferentes níveis da paixão

Em contraste com outras personagens da comédia romana, sobretudo os parasitas, as meretrizes, os soldados fanfarrões de Plauto, pode-se pensar que o *adulescens* costuma ser construído de forma um pouco menos caricata, embora não menos ridicularizada.⁹⁴

Conforme Duckworth (1971), o jovem apaixonado está presente em 14 das 21 peças plautinas que chegaram até nós. Trata-se de um personagem que, tomado pelo amor, quer ficar junto com a amada (seja ela uma jovem escrava, uma moça de família ou ainda uma cortesã), mas que muitas vezes não tem meios materiais, nem a coragem ou astúcia para fazê-lo. Felizmente, nosso herói não está sozinho: para auxiliá-lo em seus planos e desejos, normalmente conta com a ajuda de um escravo de confiança, que com fidelidade e esperteza colabora para que a conquista amorosa se efetive.

Em *Aululária*, conforme o quadro apresentado anteriormente, o *adulescens* é representado por Licônidas (*Lykonídes*) que não apresenta as hesitações comuns desse tipo de personagem, nem declara exageradamente seu amor. Conforme dito anteriormente, durante as festividades de Ceres, este violou a jovem Fedra e a moça acabou engravidando. Tudo isso sabemos por outrem: ao surgir em cena, o rapaz já declara ter consciência de seu ato, que, conforme ele mesmo diz, teria sido motivado “*Quia vini vitio atque amoris feci*” (*Aul.*745)⁹⁵

No decorrer da intriga, após descobrir que seu tio Megadoro acaba de pedir a mão de Fedra ao vizinho Euclião, Licônidas buscará reparar o erro desposando a jovem. Para isso, conta com a ajuda de sua mãe, Eunômia (*Aul.* 682-685):

⁹⁴ Cf. Duckworth (1971, p.237).

⁹⁵ “Eu fiz por causa do amor e por culpa do vinho”.

Licônidas – Eu já te disse, mãe; sabes o que houve entre mim e a filha de Euclião; e agora o que te peço, minha mãe é que o contes a meu tio; torno-te a fazer esse pedido que já te tinha formulado. (*Aul.*, 682-685)

Não se trata de um ressurgimento da paixão no *adulescens*: o tema desenvolvido por Plauto, que não deixa indícios de que isso irá ocorrer em nenhum momento da ação da peça. Ao que parece, o pedido do tio serve de motivo para tal transformação, fazendo com que a história entre os jovens avance, sem que, contudo, se torne o tema principal da comédia. Nesse sentido, *Aululária* se aproxima de diversas outras peças plautinas, nas quais o envolvimento dos jovens (ainda que tenha um apelo mais constante e central do que n’*A comédia da panela*) serve apenas como base para as complicações do enredo⁹⁶. De todo modo, na comédia em apreço não se constrói um desenvolvimento do personagem do *adulescens* que motive tal mudança e arrependimento. A nosso ver, o repentino interesse de Licônidas por Fedra pode ter, junto ao público, o efeito de parecer ter também sido providenciado pelo deus Lar. Isso porque a divindade anunciara no prólogo da peça que faria de tudo para que sua devota se case se assim for a vontade da moça. Essa suposição pode ter apoio numa das falas de Licônidas no hilário diálogo que o jovem estabelece com Euclião. Ali o jovem se refere à Fedra, mas o velho pensa que o outro está se referindo à panela (*Aul.* 735-737):

Euclião - Mas ouve, moço, que mal te fiz eu para procederes assim e me perderes a mim e aos meus filhos?

Licônidas – Foi um deus que me impeliu, foi ele que me atraiu a ela. (*Aul.* 735-737).

Segundo o final reconstituído pelo filólogo renascentista, após devolver ao velho Euclião a panela recuperada do escravo Estrobilo, Licônidas desposa Fedra e recebe de presente não só a panela, mas também o sogro. Com isso, o jovem passa a guardar o precioso tesouro do avarento, que termina por se redimir.

O correspondente de Licônidas em *O santo e a porca* é o jovem filho de Eudoro Vicente, Dodó. Após conhecer Margarida numa festa junina na fazenda do pai, o jovem se apaixona perdidamente pela moça. Dodó se torna praticamente um “escravo do amor”, que o faz largar os estudos no Recife, apenas para ficar mais próximo da amada. Para tanto, disfarça-se e passa a trabalhar no armazém de Euricão com o codinome de “Dodó Boca da Noite”. A alcunha, de certo modo, reflete seus atos na trama, já que os enamorados se encontram às escondidas, longe dos olhos do velho avarento, na penumbra. Ao nosso ver, Suassuna procede

⁹⁶ Sobre tais questões conferir Konstan (1983, p. 39); e ainda Duckworth (1971, p.237).

à maneira de Plauto ao lançar mão de um “nome eloquente” (“speaking name”)⁹⁷, que, aqui, não é retomado diretamente do modelo, mas consiste numa criação própria para caracterizar o *adulescens* e suas ações.

Diferentemente de Licônidas, Dodó participa ativamente da comédia suassuniana, a começar pelo fato de conquistar a confiança do velho avarento. Isso o permite inclusive aconselhá-lo sobre a questão da hospedagem de Eudoro Vicente:

Dodó - O senhor vá ao hotel de Dadá e reserve quarto para o fazendeiro. Quando ele chegar, paga a conta!

Euricão - É mesmo! Dodó Boca-da-Noite! Que talento, que gênio! É a única pessoa que sabe me compreender! Se você não fosse tão pobre e tão feio, minha filha bem que poderia...

Euricão - É mesmo! Dodó Boca-da-Noite! Que talento, que gênio! É a única pessoa que sabe me compreender! Se você não fosse tão pobre e tão feio, minha filha bem que poderia... (Suassuna, 2013, p.42).

Ademais, podemos dizer que o personagem suassuniano se aproxima mais de outros *adulescentes* plautinos que o próprio Licônidas. Isso porque expressa sentimentos comuns aos jovens enamorados de outras peças de Plauto (Duckworth, 1971, p.237). Dentre eles podemos mencionar o temor de, por não possuir riquezas, não ser aceito por Euricão, pai de sua amada:

Dodó - Mas dizer tudo como, meu bem? Não tenho um tostão meu, meu pai é contra a ideia de eu me casar sem estudar, seu pai só deixa você casar com um homem rico... O que é que eu posso fazer contra este inferno? (Suassuna, 2013, p.44).

Essa questão da carência monetária aparece explicitamente em diversas peças de Plauto. Para darmos apenas um exemplo, na comédia Caruncho (*Curculio*), em que Fedro (*Phaedromus*), um jovem apaixonado, encontra às escondidas, Planésia (*Planesium*), jovem escrava do proxeneta Capadócio (*Cappadox*), enquanto espera que seu parasita Caruncho (*Curculio*), volte com o dinheiro que um amigo ficou de emprestar ao jovem. Até lá, faz as mais diversas loucuras amorosas.

Essa suposta maior semelhança entre Fedro e Dodó, pode, a nosso ver, indicar que Suassuna para além da filiação declarada à *Aululária*, tenha se utilizado da galeria de tipos plautinos de outras comédias, como é o caso de Caruncho. Isso porque, conforme o autor, Plauto, ao lado de diversos clássicos como Gil Vicente, Stendhal, Homero, Cervantes, só para

⁹⁷ Sobre speaking names em Plauto, cf. e.g. Cardoso (2006, p.25).

mencionar alguns nomes, é um dos autores que o dramaturgo paraibano afirma que “lê e relê sem cessar”. (Suassuna, 2008, p.44).

Ainda no que tange à referida personagem de *O santo e a porca*, ao contrário de Licônidas - que se apresenta como um jovem controlado e consciente de seus atos passados - , Dodó é tocado por diversos sentimentos que vão do desespero de não saber o que fazer frente à farsa criada para se manter próximo à Margarida, e nem mesmo frente ao ciúme descontrolado quando da entrevista armada por Caroba entre a jovem e Eudoro Vicente:

Dodó - E você? Parece estar ansiosa por essa entrevista! Pois vá! Vá, siga os conselhos de Caroba e, quando estiver de volta, jogue fora a aliança que lhe dei. Não quero casar com uma moça que marca entrevista com outro! (Suassuna, 2013, p.44).

Após uma série de confusões, o jovem é trancado com Margarida no quarto desta, o que, no contexto da peça, conforme dissemos anteriormente, representa um desrespeito à pureza da moça, resultando na necessidade do casamento. Assim, Dodó resolve finalmente abrir seu coração para Euricão, numa cena repleta de quiproquós que retoma diretamente *Aululária*. Na peça plautina, Licônidas fala de Fedra, mas Euclião acredita tratar-se da panela, mais uma confusão que traz grande comicidade. No caso da peça brasileira, tal estratégia mostra-se ainda mais efetiva em termos humorísticos, já que temos a aproximação de Margarida com uma porca:

Dodó - Devolver? Eu não já disse que não tirei nada? Devolver o quê?

Euricão - Aquilo que me pertencia e que você tirou!

Dodó - Que eu tirei? De onde? Afinal, o que é que você quer?

Euricão - (*Irônico, amargo.*) Você não sabe?

Dodó - Você não diz!

Euricão - O que eu quero é minha porca que você confessou ter roubado!

Margarida - Ai, meu Deus, por que o senhor me insulta?

Dodó - Isso é coisa que o senhor diga? Porca por quê? Sua filha é a mais pura das moças, portou-se com toda a prudência e o senhor a trata com essa grosseria! (Suassuna, 2013, p.138-139).

Ao final da narrativa, assim como ocorre na reconstituição da peça plautina, Dodó finalmente consegue a mão da jovem, e ocorrerá o casamento tão esperado por ambos. A diferença é que o velho Euricão optará por se isolar de todos, conforme veremos adiante, e não aceitará morar com o jovem casal como seu correspondente plautino Euclião⁹⁸.

Os jovens enamorados aparecem em outras peças de Ariano Suassuna, a exemplo de Geraldo, de *Casamento suspeito* e Francisco, de *Uma mulher vestida de sol*. No caso do

⁹⁸ Cf a discussão sobre a misantropia de Euclião em Konstan (1983).

primeiro, temos um jovem apaixonado, que está para se casar com Lúcia, uma “caça-marido” interessada apenas no dinheiro do rapaz. Felizmente, este é ajudado pela dupla de empregados Cancão e Gaspar, que, após diversas peripécias, terminam por desmascarar a farsante e salvar o patrão do golpe que este sofreria.

Já Francisco, de *Uma mulher vestida de sol*, é um rapaz contido, que, como já dissemos, é assassinado pelo próprio tio, Joaquim, e posteriormente vingado pela amada Rosa, que mata o pai e ao final tira a própria vida. Ainda que, devido ao fato de estarmos falando de uma tragédia, pareça não haver proximidade entre Francisco e outros jovens enamorados em Suassuna, é possível perceber que há alguns pontos de convergência, como, por exemplo, o fato de ousar e arriscar tudo por amor, como o fez Dodó ao abandonar suas obrigações e carreira na capital para ficar com sua amada Margarida.

Por construir sua obra, de um lado, utilizando-se de autores que considera os verdadeiros grandes clássicos e, de outro, a literatura popular nordestina, alicerce de toda sua produção, Suassuna está sempre dialogando com uma dupla tradição. Desse modo, seu processo imitativo acaba por não apenas retomar como também recriar uma galeria de personagens com características recorrentes. Tal reiteração no repertório suassuniano (como vemos no tipo do jovem enamorado) colabora para a perenidade das histórias colhidas pelo dramaturgo paraibano ao longo de sua carreira.

3.2 *Senes* plautinos e suassunianos

O personagem do “velho” (*senex*) é bastante recorrente na obra plautina, deixando de aparecer em apenas três das peças do comediógrafo romano⁹⁹: *Anfitrião* (*Amphitruo*)¹⁰⁰, *Gorgulho* (*Curculio*) e *Persa* (*Persa*). Apesar disso, conforme Duckworth (1971, p.242-243), ele não pode ser visto como um personagem-tipo absolutamente uniforme: para o referido estudioso, o *senex*, enquanto papel, indica apenas que o personagem é um dos membros mais velhos dentro da família, uma vez que não mantém um padrão. De fato, podemos encontrar um velho do tipo apaixonado (o chamado *senex amator*)¹⁰¹, um pai zeloso, um marido crítico das mulheres e muitas vezes adúltero, ou, ainda um amigo capaz de ações extremas, a depender da comédia que tenhamos em vista¹⁰².

⁹⁹ Cf. Duckworth (1971, p.242).

¹⁰⁰ No entanto, sobre o personagem de Anfitrião como *senex*, há uma discussão em Costa (2014).

¹⁰¹ Cf. Rocha (2013), com indicação de bibliografia sobre o assunto, p.206).

¹⁰² Ainda vamos consultar Bianco (2003) e a discussão em Rocha 2013 e 2016. Para Duckworth, “considerar o *senex* como o tipo do pai rabugento, sempre ríspido (*iratus*, *saeuus*, *seuerus*), e prontamente enganado

3.2.1 Euclião e Euricão: *senes* separados pelo tempo, mas unidos pela avareza

No caso de *Aululária*, o *senex* Euclião não se enquadra em nenhuma das categorias propostas pelo referido estudioso. O velho nos é apresentado, já no prólogo recitado pelo deus Lar (*Lar familiaris*), como extremamente avarento, característica descrita pela divindade da lareira como hereditária, já que tanto o avô quanto o pai de Euclião também eram extremamente “mãos-de vaca”:::~::~:

Lar - É esta a casa que eu habito já há muitos anos e é ela que eu tenho protegido, tanto para o pai, como para o avô, daquele mesmo que hoje a possui. Mas o avô, com muitos rogos, confiou-me um tesouro às escondidas de todos: enterrou-o no meio da lareira, suplicando-me, com muito respeito que o guardasse. Ele já morreu e era de gênio tão avaro que não quis nunca dar a seu filho qualquer indicação; preferiu deixá-lo sem recursos a mostrar-lhe esse tesouro. Deixou-lhe um campo bastante pequeno, para que ele vivesse com grande trabalho e muito parcamente. Mas depois de morrer o que me confiou o ouro, comecei a observar se o filho me não prestava a mim maiores honras do que aquelas que eu tinha tido do pai. Mas ele tinha realmente muito menos cuidado comigo e prestava-me honras muito menores. Foi-lhe logo contrário: e lá morreu, sem o ter descoberto. Deixou ele um filho que habita agora aqui e que é igualzinho ao que foram o pai e o avô (*Aul.* 3-22)

É justamente o fato de ser avarento que norteia toda a trajetória de Euclião e o coloca como uma das personagens fundamentais de *Aululária*, servindo de elemento de ligação e construção de praticamente todo o enredo. Após a descoberta do tesouro, deixado por seu avô, o *senex* passa a viver única e exclusivamente para proteger a panela, entrando num estado constante de tensão e alerta mas apenas em relação ao outro. Com isso, ele ignora inclusive que sua filha, a jovem Fedra, foi violada e está prestes a dar à luz um filho. Além disso, o pai de família maltrata verbal e mesmo fisicamente a velha escrava Estáfila, colocando-o a para fora de casa, embaixo de pancada, uma dezena de vezes por dia, comportamento que, aliás, intriga a escrava:

Estáfila (só) - Por Castor, não sei que desgraça é que aconteceu a meu senhor! Não posso perceber que loucura lhe terá dado! Tem-me feito a vida negra! Num só dia, já me pôs dez vezes fora de casa! Por Pólux! Não sei que fúrias se apoderaram dele! Está de vela durante toda a noite; depois fica sentado em casa o dia inteiro como se fosse um sapateiro coxo. Não sei já de que maneira se lhe há de esconder o que aconteceu à filha, por que já se aproxima a hora do parto. Não percebo nada disto! E acho que o melhor para mim será atar uma corda ao pescoço e transformar-me numa letra comprida. (*Aul.* 67-78).

(*credulus*), está longe de ser preciso; como pai, frequentemente o *senex* é leniente e complacente; como marido, ele é menos atraente: crítico de sua mulher, em geral briguento, não perde a oportunidade de ser infiel; como amigo, ele está pronto a se submeter a riscos surpreendentes para ajudar aos outros em suas dificuldades. O termo todo-inclusivo ‘velho’ é muito enganador [...]. O *senex* como papel se refere meramente aos membros mais velhos homens das várias famílias, em oposição aos adolescentes que estão normalmente nos últimos anos da adolescência ou no início dos vinte.” (p. 242-43).

Essa cena nos traz uma importante informação acerca de Euclião: a fala da escrava revela que o velho mudou drasticamente seu comportamento, após encontrar o ouro deixado pelo avô. À avareza mencionada como congênita pelo deus Lar, juntou-se a misantropia e a fúria, que o impedem inclusive de perceber o que ocorria com a filha.

O comportamento avaro e desconfiado se mantém e mesmo se incrementa no decorrer da comédia. Euclião é perseguido o tempo todo pelo medo de perder sua panela, como se isso fosse um fantasma, não vendo nem ouvindo com atenção nada daquilo que lhe é dito, além de buscar quase que um isolamento da companhia das pessoas. Além de colaborar para a construção da imagem do referido personagem, esse comportamento obsessivo cria passagens bastante cômicas.

Como exemplo disso, podemos mencionar ao menos três cenas. Uma delas é aquela em que Euclião, ao saber de que não precisaria dar um dote à filha, cede facilmente quando o velho Megadoro lhe pede a mão de Fedra em casamento (*Aul.* 238-242). Outra seria a passagem em que discutem Euclião e o cozinheiro Congrião, na qual, logo após voltar do mercado, o velho se depara com cozinheiros em sua casa e ouve Congrião mencionar a palavra “panela” (*aula*), o que gera uma tremenda confusão da qual o cozinheiro e seu ajudante saem bastante machucados após tomarem uma surra do velho (*Aul.* 405-414). Também exemplo de comportamento extremado, motivado pela paranoia, ocorre quando o avarento mata o próprio galo por desconfiar que o animal estava de conchavo com Estáfila para que lhe roubassem a panela:

Euclião - Até o meu galo, naturalmente de combinação com a velha, esteve a ponto de me perder. Começou a esgravatar com as unhas mesmo à volta donde o dinheiro está enterrado. Para que é que eu estou a falar? Fiquei tão furioso que peguei num pau e rebentei a cabeça do galo, desse descarado ladrão! Por Pólux! O que eu acho é que os cozinheiros lhe tinham prometido alguma coisa se ele descobrisse o negócio. Mas ficaram sem ajuda. Para que hei de falar mais. Acabou-se o galo, acabou-se a questão. (*Aul.* 465-472; trad. Agostinho da Silva, 1952, p.80).

Toda a vigilância, porém, não impede que, no decorrer da peça, Estrobilo roube a panela que Euclião havia escondido no Bosque de Silvano (*Aul.* 705-713).

Na reconstituição proposta por Codro Urceu, após muito desespero do velho, o escravo é obrigado por Licônidas a devolver o ouro ao velho, que, após aceitar que o jovem se case com sua filha Fedra, ainda oferece a panela e a si mesmo como presente para o casal. Na versão do humanista, é o escravo Estrobilo quem diz ao público que Euclião mudou seu comportamento:

Estrobilo (*ao público*)- Espectadores, Euclião transformou a sua natureza. De repente, fez-se generoso. Usai também portanto de generosidade. E, se a peça vos agradou, aplaudi à farta. (Trad. Agostinho da Silva, 1952, p.80)

Essa redenção proposta por Codro Urceu, a nosso ver, pode ainda representar não exatamente uma redenção por parte de Euclião, mas a possibilidade que o personagem vê de continuar mantendo sua panela num lugar seguro sob os olhos do genro. Vejamos como esse personagem é adaptado na peça suassuniana.

3.2.2 Euricão Engole Cobra

Em *O santo e a porca*, Eurico Árabe é também conhecido como “Euricão Engole Cobra”, devido ao fato de ter trabalhado vendendo ervas medicinais no sertão. A associação com a cobra pode se dar pela referência a ervas que curam mordida de cobra, ou, ainda, remeter a uma figura típica de feiras nordestinas, o chamado “homem da cobra”, que exhibe tais animais como estratégia de propaganda. Tal alcunha, destacamos, além de se relacionar com a antiga profissão de Euricão, pode também gerar uma ironia dramática, ao remeter ao fato de o personagem achar-se esperto a ponto de ninguém poder enganá-lo e roubar seu dinheiro:

Euricão - Ladrões, ladrões! Será que me roubaram? É preciso ver, é preciso vigiar! Vivem de olho no meu dinheiro, Santo Antônio! Dinheiro conseguido duramente, dinheiro que juntei com os maiores sacrifícios. Eurico Árabe, Eurico Engole-Cobra! Pois sim! Mas é rico e os que vivem zombando dele não têm a garantia de sua velhice. Ah, está aqui, os ladrões ainda não conseguiram furtar nada. (SUASSUNA, 2013, p.40-41)

Assim, como o seu referente plautino, o personagem de Suassuna é um velho bastante avarento, que esconde de todos, inclusive da filha Margarida, uma antiga porca de madeira que serve como cofre no qual guarda praticamente tudo o que conseguiu ao longo dos anos. Euricão pretende, com isso, garantir o sossego na velhice. Porém, ao final da peça vai se evidenciar que sua preocupação em proteger o tesouro é tão grande, a ponto de o velho nem sequer levar em conta a desvalorização e troca de moeda, fato comum no Brasil até 1994, quando se criou o Real¹⁰³.

Em *Aululária*, conforme dissemos, Euclião, inspirado pelo deus Lar encontra na lareira de sua casa uma panela repleta de ouro. Suassuna reelabora tal situação, eliminando a

¹⁰³ Até a criação do Real, em 1994, o Brasil passou por oito trocas de moeda: Réis (1822-1942); Cruzeiro e Cruzeiro novo (1942-1969); Cruzeiro (1970-1985); Cruzado (1986-1989); Cruzado novo (1989-1990); Cruzeiro (1990-1993); Cruzeiro real (1993-1994); Real (1994-atualmente). <https://www.bcb.gov.br/htms/Museu-espacos/cedulabc.asp?idpai=CEDMOEBR>. Acesso em: 23/01/2017.

explícita interferência sobrenatural, porém, mantendo o fato de ter sido o avô do seu personagem avaro, tal como ocorre na peça plautina, quem lhe presenteou com a porca de madeira, permitindo, desse modo, que um leitor de Plauto possa estabelecer uma relação intertextual entre as obras.

Diferentemente de Euclião, que, como vimos, parece ter sido totalmente possuído pela loucura, Euricão dá a impressão de manter certa consciência dos fatos que o cercam. Exemplo disso, é que sua empregada Caroba precisa criar uma estratégia para enganá-lo quanto ao pedido de casamento feito pelo rico fazendeiro Eudoro Vicente, convencendo o patrão de que este vem pedir a mão de Benona, irmã do velho e ex noiva de Eudoro, e não de Margarida.

Não se trata de modo algum somente de preocupação com a moça. Euricão, na verdade, vê no casamento da filha com um rapaz rico mais uma forma de assegurar a sua velhice:

Euricão - Então eu leio. “Gozando paz e prosperidade. Sobretudo, espero que esteja passando bem sua encantadora filha Margarida, cuja estada em minha casa ainda não consegui esquecer.” Ah, isso aí ele tem que reconhecer, minha filha é um patrimônio que possuo. Hei de casá-la com um homem rico e ela há de amparar a velhice do paizinho dela. Eudoro, com todo o dinheiro que tem, não tem uma filha como a minha!

Caroba - E o senhor, com toda a filha que tem, não tem uma riqueza como a dele! (Suassuna, 2013, p. 38)

No que diz respeito ao modo de tratar os empregados, Euricão, ainda que não os espanque como faz o personagem plautino, maltrata e explora seus serviçais. Ele o faz, por exemplo, deixando de pagar a estes o salário devido, além de não haver sequer jantar na casa há muito tempo (Suassuna, 2013, p. 89). O dramaturgo nordestino atualiza a situação para o contexto moderno, sem, no entanto, deixar de mostrar a malvadeza, que caracterizava o personagem equivalente em *Aululária*.

No entanto, diferentemente do que ocorre com o *senex* em *Aululária*, na peça brasileira somos informados sobre a motivação da personalidade avara do personagem de Suassuna. Ali, a avareza é resultado da enorme decepção amorosa que o personagem teria sofrido ao ser abandonado pela esposa. Esse episódio, prévio à peça é que teria despertado sua enorme desconfiança em relação às pessoas, e feito com que passasse a ter, além de sua devoção, por vezes duvidosa, por Santo Antônio, um amor incondicional por sua porca de madeira:

Euricão - Ai minha porquinha adorada, ai minha porquinha do coração! Querem roubá-la, querem levar meu sangue, minha carne, meu pão de cada dia, a

segurança de minha velhice, a tranquilidade de minhas noites, a depositária de meu amor! Mas parece que Santo Antônio me abandonou por causa da porca. Que santo mais ciumento, é “ou ele ou nada”! É assim? Pois eu fico com a porca. Fui seu devoto a vida inteira: minha mulher me deixou, a porca veio para seu lugar. E nunca nem ela nem você me deram a sensação que a porca dá. Ah, minha bela, ah, minha amada! Aqui você fica muito à vista de todos, todo mundo deseja a sua beleza, a sua bondade. É melhor levá-la para um lugar escondido. A mala do porão, é lá! Aí você ficará em segurança e eu poderei dormir de novo. (Suassuna, 2013, p.73-74)

Quando, mais adiante, da mesma maneira que em *Aululária*, Euricão tem seu tesouro roubado (neste caso, pelo empregado Pinhão), ocorre com o avaro suassuniano algo significativo. Ao descobrir a dura realidade – de que suas economias, guardadas com muito esforço durante anos e anos, não têm mais valor algum - constata que a vida é uma completa enganação. Com isso, Euricão decide isolar-se do mundo, nem mesmo aceitando o convite da filha e do genro para morar com eles, preferindo trancar-se em seu quarto, abraçando a misantropia.

Como advertimos anteriormente, não se sabe no que teria ocorrido no final da peça que Plauto escreveu para os espectadores do século III a.C. Mas, na versão humanista, acessível ao leitor moderno, tem-se a conversão do velho avaro e egoísta. Já no desfecho de Suassuna, dá-se um tom moralizante e por que não dizer amargo ao personagem:

Euricão - Estão ouvindo? É a voz da sabedoria, da justiça popular. Tomem seus destinos, eu quero ficar só. Aqui hei de ficar até tomar uma decisão. Mas agora sei novamente que posso morrer, estou novamente colocado diante da morte e de todos os absurdos, nesta terra a que cheguei como estrangeiro e como estrangeiro vou deixar. Mas minha condição não é pior nem melhor do que a de vocês. Se isso aconteceu comigo, pode acontecer com todos, e se aconteceu uma vez pode acontecer a qualquer instante. Um golpe do acaso abriu meus olhos, vocês continuam cegos! Agora vão, quero ficar só! (Suassuna, 2013, p. 152)

Nesse momento, no texto de Suassuna, nota-se, a nosso ver, um descolamento do modelo romano, ao mesmo tempo em que se incorpora à imitação plautina, uma característica bastante presente na produção teatral do dramaturgo paraibano, trata-se da questão de uma espécie de moralidade católica que pode ser vista em outras obras do autor, como, por exemplo, no *Auto da Compadecida* e *A pena e a lei*¹⁰⁴.

3.2.3 Os bons partidos: Megadoro e Eudoro

¹⁰⁴ Sobre a questão da moralidade em Ariano Suassuna, cf. Vassalo (1993, p.136-138). Veremos com mais vagar esse aspecto no desenvolvimento do capítulo sobre a religiosidade na dramaturgia de Suassuna, esboçado neste estudo.

Além de Euclião, há em *Aululária* outro representante do tipo dos *senes*. Trata-se de Megadoro (*Megadorus*), vizinho do avaro, homem rico e solteirão convicto, que por influência do deus Lar, conforme a divindade nos informa no prólogo, decide pedir Fedra em casamento.

Megadoro é, na verdade, um bonachão, feliz pela condição social que adquiriu e contra o matrimônio, sobretudo por causa do dote, que, segundo ele, é o grande motivo da discórdia matrimonial entre homens e mulheres. Essa convicção, aliás, é que o leva a querer desposar a filha de Euclião, uma vez, sendo o futuro sogro supostamente pobre, a jovem não levaria com ela nenhum dote polpudo, e nem as exigências que este representaria.

Em monólogo risível, Megadoro apresenta as inúmeras vantagens de casar-se com uma mulher sem dote e menciona que os amigos concordam com ele. Uma amostra desse arrazoado pode ser vista no excerto a seguir:

Megadoro (sem perceber Euclião): Conteí a muitos amigos esta minha resolução de casamento; todos louvam a filha de Euclião e dizem que foi uma resolução avisada e de boa cabeça. Ora, se os outros ricos fizessem o mesmo com as filhas dos pobres e, mesmo sem dote, se casassem com elas, não só a cidade viveria em maior paz, como haveria à nossa volta muito menos inveja do que há. Elas ter-nos-iam mais respeito do que nos têm e nós faríamos menos despesas do que as que fazemos. (*Aul.* 475-484)

O solteirão continua seu discurso, que é ouvido com deleite pelo velho Euclião. Este chega a desejar que o futuro genro fosse o “prefeito da moralidade feminina” (“*moribus praefectum mulierum*”. *Aul.*: v.504-505), já que Megadoro explora implicações políticas da lei que vislumbra. Ele menciona, por exemplo, que a questão do dote alteraria até mesmo a dinâmica da cidade, que agora é lotada de vendedores disso e daquilo, que sempre trazem prejuízo aos maridos. O abastado *senex* termina sua fala com um discurso que (sem destoar das tendências de Euclião) menciona que:

Estes e outros muitos são os inconvenientes que vêm com os grandes dotes e com as despesas insuportáveis. Aquela que não tem dote está sob o domínio do marido. As que têm dote dão cabo dos maridos com danos e perdas. (*Aul.* 531-535).

Possivelmente, o deleite causado em Euclião era compartilhado pela audiência plautina, sobretudo se, conforme mencionamos anteriormente, as plateias para as quais escreviam, tanto em Atenas quanto em Roma, eram majoritariamente masculinas. Contudo, segundo Hunter (1989, p. 83-84), esse discurso misógino (quer expresso por personagem masculina, quer por feminina, como vimos ao analisar as falas de Eunômia) não pode servir,

sem mais, de parâmetro para um julgamento de misoginia em relação às comédias e por isso deve ser considerado dentro do seu contexto dramático¹⁰⁵.

Vimos que o velho pretendente não possui uma participação muito ativa em *Aululária*, aparecendo apenas em quatro cenas da referida comédia, nas quais dialoga com a irmã Eunômia, com o velho Euclião, ou no monólogo mencionado acima, que a nosso ver é sua participação mais importante. Ali, fica claro não apenas o caráter exagerado de suas convicções e propostas, como também sua falta de altruísmo e intento de controlar a futura esposa. Além disso, note-se a ironia dramática (ele pretende se casar com uma esposa grávida, e de seu sobrinho), que fornece uma chave de leitura, caracterizando o personagem como um equivocado.¹⁰⁶

Em *O santo e a porca*, na nova roupagem de Eudoro Vicente, o personagem secundário correspondente a Megadoro é, assim como seu modelo plautino, um homem abastado, e também desconhece a situação em que se encontra a pretendida. Mas, nesse caso, o rico pretendente não obedece a qualquer parente, e sim acaba por ser envolvido nas artimanhas da empregada Caroba. O resultado é que ele conseguirá de fato se casar, mas com outra personagem (como vimos, também deslocada do contexto familiar da peça plautina): sua antiga noiva, Benona.

3.3 Escravos e empregados

3.3.1 A galeria dos *serui* plautinos

O escravo é um personagem bastante presente na comédia romana. Conforme lembra Duckworth¹⁰⁷, a maioria dos escravos é tagarela, com o que evidenciam características como arrogância, e egocentrismo, além da curiosidade, o amor às intrigas e “paixão pela moral”. Nas peças plautinas, os *serui* são bastante aproveitados, tendo maior relevo que nos modelos remanescentes da Comédia Nova grega e mesmo no comediógrafo Terêncio, de geração posterior. O mesmo ocorre com um tipo de personagem também pouco abastado, ainda que cidadão livre, o parasita (ou, diríamos modernamente, o “fila-bóia”).

Ainda não se sabe até que ponto as peças romanas teriam, à época de Plauto, os títulos com que eram transmitidas, ou o que eles diriam a respeito do tema da peça. Mas não parece casual

¹⁰⁵ Para mais informações acerca da questão, cf. Hunter (1989, p.86); cf. também Rocha (2015) e Lazaro-Bragion (2016).

¹⁰⁶ Para uma análise nesse sentido, cf. Rocha (2015, p.65-67).

¹⁰⁷ Cf. Duckworth, (1952, p.249).

que, das 21 peças ditas plautinas, cinco (*Curculio*, *Pseudolus*, *Stichus*, *Truculentus*, *Epidicus*) sejam intituladas com nomes de escravos ou parasitas¹⁰⁸.

Em particular, nas peças do comediógrafo Plauto destaca-se o subtipo do escravo ardiloso (o chamado *seruus callidus*, lit. “escravo calejado”), que por meio de sua esperteza acaba por auxiliar o amo em seus intentos. Estes que consistem, na grande maioria das vezes, em conquistar ou conseguir a mulher amada. Os *serui callidi* são bastante astutos, verdadeiros mestres da intriga. Podemos mencionar a presença desse tipo de personagem em diversas comédias plautinas. Em *Báquides* (*Bacchides*), temos Crísalo (*Chrysalus*); em *O Cabo* (*Rudens*), há Tracalião (*Trachalio*); em *O Soldado Fanfarrão* (*Miles Gloriosus*), o escravo ardiloso é Palestrião (*Palaestrio*); n’*O pequeno cartaginês* (*Poenulus*), Milfião (*Milphio*); em *Persa*, Toxilo (*Toxilus*) e em *Pseudolo* (*Pseudolus*) o escravo é quem dá nome à comédia¹⁰⁹.

Em *Aululária*, conforme comentamos, não há um *seruus callidus*, mas temos também a presença de escravos. Além de Estáfila, discutida anteriormente, temos o escravo Estrobilo que aparece primeira vez numa cena dos cozinheiros, quando revela, de modo bastante jocoso, a avareza de Euclião:

Congrião - O quê? Então esse velho não podia pagar a comida do casamento da filha?

Estrobilo - Ora!

Congrião - Mas então por que é que não paga?

Estrobilo - Por que é que não paga? perguntas tu? Só te digo que a pedra-pomes não é tão seca como aquele velho.

Congrião - Mas é realmente assim como dizes?

Estrobilo - Vê só! Anda sempre a clamar por deuses e por homens e a dizer que perde tudo e que está liquidado se lhe sai dos tições um bocadinho assim de fumo. E quando vai dormir tapa sempre o fole.

Congrião - Mas por que razão?

Estrobilo - Para que, enquanto dorme, não se perca nem um bocadinho de vento.

Congrião - E ele também tapa o buraco debaixo para não perder nenhum bocadinho de vento enquanto dorme?

Estrobilo - O que tu deves é acreditar em mim como eu acredito em ti.

Congrião - Mas eu acredito.

Estrobilo - E sabes mais? Palavra que, quando se lava, até lamenta a água que está a estragar.

Congrião - Achas que se lhe poderia pedir um talento para que nós comprássemos a nossa liberdade?

Estrobilo - Por Hércules, mesmo que tu lhe fosses pedir a Fome, ele não ta dava! Outro dia o barbeiro cortou-lhe as unhas; pois andou a juntar e levou consigo todos os bocadinhos.

Congrião - Por Pólux! O que tu dizes é mesmo dum avarento. Mas achas que, realmente, ele vive assim tão miserável, tão sumítico?

(*Aul.* 294-314).

¹⁰⁸ Cf. Paratore (1983, p. 49).

¹⁰⁹ Cf. Duckworth (1952, p. 250).

Nessa passagem, percebe-se uma característica bastante comum nos escravos plautinos: trata-se da audácia que atinge todas as personagens que estão por perto, sejam os amos, outros escravos ou até a si mesmos, o que mostra uma faceta bastante brincalhona e zombeteira que, muitas vezes, representa o ponto alto da comicidade nas histórias contadas.

Curiosamente, Estrobilo inicialmente nos é apresentado como escravo de Megadoro, mas, mais adiante, aparece na parte designada como ato IV nas edições modernas de *Aululária*, Estrobilo volta, mas é apresentado como sendo escravo de seu sobrinho Licônidas.¹¹⁰ De todo modo, em sua fala, é curioso também o modo como Estrobilo tece considerações acerca do que se deve fazer para ser um bom escravo:

Estrobilo - É próprio do bom escravo fazer aquilo que estou realizando e comportar-se de maneira que não tenham demora nem obstáculo às ordens de seu amo. O escravo que deseja servir bem o seu senhor trata de fazer primeiro tudo o que diz respeito ao amo e depois o que a si próprio diz respeito. Mesmo dormindo deverá dormir de maneira que se não esqueça de que é escravo. Quem serve um dono generoso, e é esse o meu caso, se vê que o amor o domina, deve, segundo me parece, trabalhar para a sua salvação; não o deve empurrar para o lado a que já se inclina. Exatamente como aos meninos que aprendem a nadar se dá uma jangada de junco para que menos se fatiguem, e nadem e movam as mãos com facilidade maior, acho que do mesmo modo deve o escravo ser jangada para seu amo generoso, para o sustentar à tona de água e não deixar que vá ao fundo. Deve conhecer seu amo a ponto de saberem os olhos o que deseja o espírito; deve realizar mais depressa do que as rápidas quadrigas aquilo que ele manda. Quem o fizer se livrará das tais censuras a chicote, e não polirá com sua diligência grilheta alguma. (*Aul.* 586-602).

Nesse trecho, mais uma vez, aparecem certas características bastante presentes nos escravos de Plauto. É notável, por exemplo, que Estrobilo reitera a obrigação de aconselhar o senhor, caso este esteja seguindo um caminho que poderá levá-lo ao prejuízo. Nos estudos modernos, já se estranhou essa intimidade e mesmo inversão de hierarquia entre jovem amo e escravo observável nas peças plautinas. Para explicá-la, E. Segal em *Roman Laughter* (1987) chega a, na esteira de Bakthin (2000), ver nos festivais em que se davam as peças teatrais na época de Plauto uma espécie de “carnavalização” das relações sociais existentes em Roma daquela época. De todo modo, ao criar em suas peças escravos que fugiam a um padrão pré-estabelecido pela sociedade em que seu teatro era apresentado, pode-se pensar, junto com Segal (1987) e Anderson (*Barbarian Play*, 1993), que Plauto acabava por gerar um efeito cômico, que aproximava a audiência da comédia que era encenada, uma vez que as situações

¹¹⁰ Ainda vamos nos dedicar a esse ponto, levando em conta a questão do estabelecimento do texto plautino.

mostradas remetiam a algo que era conhecido do público, ainda que de uma forma a subverter a ordem.

Esse quadro da comédia plautina nos leva a desconfiar de que a fala de Estrobilo é mais do que um simples reconhecimento de suas obrigações como escravo: até que ponto haveria ironia na fala do personagem quando ele enumera seus deveres para com o amo. É verdade que é obedecendo ao amo Licônidas que ele passa a vigiar as redondezas da casa de Fedra. Mas, durante a vigília, ao ouvir Euclião mencionar a panela de ouro que deixara no templo de Fides, e imediatamente passa a, extrapolando seus deveres, querer encontrar o tesouro e tomá-lo para si. O comportamento da personagem vai, portanto, desdizer suas sérias afirmações aparentemente condizentes quanto a seu estatuto social. Isso nos mostra mais uma vez o quão é importante, em lugar de tomar certas passagens de texto dramático como retrato de uma ou outra sociedade, observá-las em sua função no contexto da obra.

No primeiro intento de roubar o ouro, Estrobilo é surpreendido pelo avaro, que retorna ao templo e, desconfiado, retira a panela de lá, levando-a ao Bosque de Silvano, afastado da cidade. Porém, o escravo esperto, mais uma vez, desconfia dos planos do avaro, adianta-se e acaba por efetivamente roubar o ouro, logo depois que Euclião o enterra. Tem-se, em seguida, uma fala de autoglorificação, típica de *serui callidi* plautino (muito semelhante à célebre ária de Crísalo em *Báquides*)¹¹¹:

Estrobilo - Eu, sozinho, supero os grifos ou picos, que habitam os montes de ouro. Já nem falo desses outros reis; são uns reles mendigos. Eu agora sou o rei Filipe. Que dia feliz! Saí daqui antes dele e muito antes trepei na árvore e de lá fiquei vendo o lugar onde o velho escondia o ouro. Logo que ele se foi embora, desci da árvore, desenterrei uma panela cheia de ouro; e dei o fora de lá imediatamente. (*Aul.* 701-709)

Dentre os fragmentos que se atribuem ao final de *Aululária* alguns falam da situação em que vivia o escravo na época plautina. Através das falas fragmentadas atribuídas a Estrobilo, é possível perceber, ainda que sem plena certeza pela falta dos trechos, um possível desabafo. Desta vez, observamos o texto na tradução de Aída Costa as referidas partes (p.124, 1967):

III - Ego ecfodiebam in die denos scrobes.
V - qui mi holera cruda ponunt, hallec adduint.

III – Eu cavava dez buracos por dia.
V – Os que me servem legumes crus, seria bom que os temperassem.

¹¹¹ Sobre essa ária e a caracterização dos *serui callidi*, cf. I. T. Cardoso (2005, p. 232).

Estrobilo - Peço que me ouças. Depois podes atar-me o que quiseres.

Licônidas - Aqui estou para ouvir; mas anda depressinha.

Estrobilo - Se me torturares até à morte, vê lá quais serão as conseqüências: primeiro, morrer-te um escravo; depois, não conseguires o que desejas. Mas se me tentasses com o doce prêmio da liberdade, já sem dúvida alguma terias alcançado o que queres. A todos a natureza jurou livres e todos por natureza pensam na liberdade. O pior de todos os males, a pior de todas as desgraças é a servidão. O que Júpiter faz antes de tudo àqueles que odeia é torná-los escravos.

Licônidas - Nisso tens razão.

Estrobilo - Ouve agora o resto: O nosso tempo produziu donos demasiado avarentos. Costumamos chamar-lhes Harpagões, Harpias e Tântalos, pobres no meio das maiores riquezas e sedentos no seio do vasto oceano. Não lhes chegam bens nenhuns, nem os de Midas, nem os de Cresos. Nem todos os tesouros dos persas poderiam encher esses abismos do Tártaro. Os donos tratam indignamente os seus escravos; por seu lado os escravos cumprem mal as ordens de seus donos. Assim, nenhum deles faz o que seria justo. Os velhos avarentos fecham a sete chaves os escritórios, as despensas, os celeiros. O que eles mal querem conceder a seus filhos legítimos, os escravos ladravazes, espertos e ladinos o pilham mesmo que esteja fechado com as tais sete chaves. A furto lho tiram, consomem-lho, devoram-no. Nem a cruz os faz confessar as centenas de roubos. Assim os escravos se vingam divertindo-se e rindo, de sua escravidão. Concluo, portanto, que a liberdade faz os escravos fiéis. (Trad. de SILVA, 1952, p. 96).

Devido ao contexto sociocultural em que Suassuna ambienta *O santo e a porca*, não há, obviamente, espaço para a presença de escravos como personagens. Apesar disso, o dramaturgo paraibano trata de reelaborar o tipo, dando-lhe a roupagem do empregado, indivíduo comum nas casas de famílias abastadas do Nordeste brasileiro. Observemos tais personagens mais de perto na seção a seguir.

3.3.2 Amarelinhos: pícaros suassunianos

Os amarelinhos, ou quengos, marcam presença em diversas peças de Ariano Suassuna. Eles constituem um tipo de personagem cujos componentes possuem alguns traços em comum: são sempre de classe pouco abastada, não possuem parentes, sendo, desse modo, sozinhos no mundo. Apesar disso, na obra do autor paraibano eles costumam aparecer em duplas e geralmente sofrem injustiças por parte dos patrões. Por isso, apesar de em alguns casos serem leais a eles, muitas vezes, os amarelinhos procuram se vingar sempre que têm possibilidade. Ademais, como ressaltamos anteriormente, os amarelinhos têm como traço dominante de sua personalidade a esperteza¹¹².

Dentro dessa galeria, há aqueles quengos oriundos dos folhetos, do mamulengo e do bumba-meu-boi, sendo conhecidos do público nordestino por meio da cultura popular. Dentre eles, está João Grilo. Enquanto personagem de textos escritos, o nordestino aparece pela

¹¹² Cf. Suassuna (2008, p. 142).

primeira vez em 1932 na história *Palhaçadas de João Grilo*, de João Ferreira de Lima, e mais tarde, na obra *Proezas de João Grilo* (1948), do mesmo autor.¹¹³

Na peça teatral *O auto da compadecida* (1956), Suassuna se apropria mais diretamente de tal personagem, que tem precisamente o nome do tipo popular. Ali João Grilo aparece acompanhado do amigo Chicó, tipo sonhador e fantasioso que adora inventar histórias absurdas. Segundo o próprio autor¹¹⁴, a dupla, que representa o nordestino pobre e sem recursos, sobrevive graças às artimanhas do “Grilo mais inteligente do mundo”¹¹⁵. Assim, durante toda a peça, eles passam por diversos acontecimentos inusitados e terminam “enrolados” em situações que acabam sempre resolvidas pelo amarelinho esperto. Já no início do *Auto*, vemos a dupla tentando convencer o padre da cidade de Taperoá a benzer o cachorro do padeiro; sem obter sucesso, João Grilo apela para o medo que o reverendo tinha do Major Antônio Morais, rico fazendeiro que governa a todos da cidade. Aliás, a escolha de uma pequena cidade do Nordeste, a nosso ver, contribui para evidenciar as relações que se estabelecem através da submissão das classes menos favorecidas àqueles que detêm o poder:

Padre - É, mas quem vai ficar engraçado sou eu, benzendo cachorro. Benzer motor é fácil, todo mundo faz isso, mas benzer cachorro?

João Grilo - É, Chicó, o padre tem razão. Quem vai ficar engraçado é ele e uma coisa é benzer o motor do Major Antônio Morais e outra benzer o cachorro do Major Antônio Morais.

Padre - E o dono do cachorro de quem vocês estão falando é Antônio Morais?

João Grilo - É. Eu não queria vir, com medo de que o senhor se zangasse, mas o major é rico, poderoso e eu trabalho na mina dele. Com medo de perder meu emprego, fui forçado a obedecer, mas disse a Chicó: o padre vai se zangar.

Padre - Zangar nada, João! Quem é um ministro de Deus para ter direito de se zangar? Falei por falar, mas também vocês não tinham dito de quem era o cachorro! (Suassuna, 2005, p. 33-34).

Depois de convencer o padre a benzer o cachorro, João Grilo o faz também enterrá-lo (e em latim!), quando o bicho morre. Para tanto, criara a história de um testamento em que o sacerdote e o bispo eram herdeiros do animal. Além disso, o amarelinho engana uma série de outras personagens, a saber: o padeiro e a esposa, vendendo-lhes um gato que “descomia” dinheiro; o cangaceiro, Severino, com uma gaita mágica que permitia visitar o Padre Cícero; e, mesmo após morrer, João “enleia” o próprio demônio e consegue receber uma segunda

¹¹³ Cf. Neto (2013, p.3).

¹¹⁴ Suassuna (2008, p. 72).

¹¹⁵ Suassuna (2008, p. 113).

chance de Manuel e da Compadecida, à qual apelou para se salvar. Em entrevista¹¹⁶ à professora Irley Machado, em 1999, o próprio Suassuna menciona:

Às vezes, eu me rebelo um pouco quanto a esta classificação de João Grilo como anti-herói. Pra mim ele é herói mesmo. Um camarada que vence a propriedade territorial, ele vence o senhor da terra rural sertanejo na figura de Antônio Moraes, ele vence a burguesia urbana na pessoa do padeiro e da mulher dele, vence o clero, a polícia, o cangaço e vence até o diabo. Se um homem desses não é herói, eu não sei quem é herói não. (Machado, 2010, p.11)

Da mesma estirpe de João Grilo, temos o personagem Cancão, originário das histórias de mamulengo.¹¹⁷ Ele é o amarelinho de *O casamento suspeito*. Nesse caso, porém, não pretende vingar-se do patrão Geraldo, mas salvá-lo de se casar com Lúcia que, com a ajuda da mãe Susana e do amante Roberto, pretende enganar Geraldo para ficar com seus bens. Como em *O auto da Compadecida*, Cancão aparece acompanhado de um amigo: trata-se de Gaspar, um sujeito atrapalhado que já se casara três vezes e é o responsável por muitos pontos altos da comicidade da peça.

Assim como João Grilo, Cancão enreda todas as personagens em suas ideias e acaba por impedir o casamento, afastando o juiz Nunes e o padre Roque da cidade, fazendo-se passar por este para realizar um casamento falso e, ao final da peça, revelando os planos de Lúcia e seus comparsas. Mas o personagem não é nenhum “santo”: apesar da lealdade demonstrada a Geraldo, Cancão acaba se deixando seduzir pela noiva deste, além de querer se aproveitar do dinheiro do patrão - atos que confessa e dos quais se arrepende no desfecho da história. O declarado arrependimento desse personagem de classe social mais baixa pela traição ou insubordinação, o qual ocorre em várias peças do autor paraibano, já levou a pensar que, nesse caso, Suassuna não procura discutir profundamente o embate entre patrão e empregado (o que é criticado por estudiosos como Brito, 2005).

Em nossa leitura, menos que uma afirmação da hierarquia social, esse arrependimento traz à tona uma moralidade católica característica, a nosso ver, que busca corroborar a imagem de uma sociedade nordestina na qual as tradições religiosas são, tipicamente, bastante valorizadas.¹¹⁸

¹¹⁷ Cf. Suassuna (2008, p. 72).

¹¹⁸ Sobre a presença dos deuses em *O Santo e a Porca* e em *Aululária*, tratamos em Santos, S. (2013 e 2014). O assunto será explorado no capítulo III da dissertação.

Ainda participando dessa família de “amarelos”, temos Caroba e Pinhão, personagens d’*O santo e a porca*. Nesse caso, chama a atenção o fato de a personagem esperta ser uma mulher, o que é diferente do que ocorre, geralmente, nas obras de Suassuna.

Conforme já apontamos, Caroba é empregada na casa do Euricão Árabe. Aqui gostaríamos de destacar que é, logo nas primeiras cenas da peça, que a empregada toma a frente da narrativa e, de improviso, vai arquitetando planos mirabolantes para conseguir seus intentos: entre eles, além de ajudar os pares amorosos, estava o de casar-se com o namorado Pinhão, empregado do velho abastado.

Desde o início da peça, Caroba mostra sua inteligência ao ser a primeira a perceber os planos de Eudoro Vicente:

Caroba - O senhor quer um conselho?

Dodó - Quero, Caroba, estou completamente cego.

Caroba - Então não descubra nada!

Margarida - Por quê? Você fala de um jeito tão misterioso!

Caroba - É porque estou maldando um negócio mais misterioso ainda. Vou dizer uma coisa curta e certa aos dois- não descubram a história não, porque o pai do senhor vem é para pedir Dona Margarida em casamento.

Dodó - O quê? Você está doida, mulher?

Caroba- Estou nada, homem! Seu pai não é viúvo?

Dodó - É.

Caroba - A senhora não passou um tempo lá?

Margarida - Passei.

Caroba - Ele não simpatizou com a senhora?

Margarida- simpatizou.

Caroba - Ele não disse, na carta, que vinha roubar o tesouro mais precioso de Seu Euricão?

Pinhão - Disse.

Caroba - Então o que é que vocês querem mais? É casamento no duro!

Dodó - É possível?

Caroba - Por que não, Seu Dodó? É proibido casar? (Suassuna, 2013, p.44-45).

No prefácio *Ao Casamento Suspeitoso* (1958), comédia produzida no mesmo ano que *O santo e a porca*, Suassuna declara que, como outros *amarelos* suassunianos, Caroba tem uma filiação no Romanceiro ou no mamulengo nordestinos. Mas, como já apontamos em outra ocasião, tendo em vista a filiação plautina que é mesmo indicada no título da comédia em apreço, é impossível a um público conhecedor de Plauto não notar que Caroba é construída de modo a se aproximar dos escravos enganadores (*serui callidi*) plautinos¹¹⁹. Como dissemos, tais tipos em outras comédias do poeta romano, colocavam sua esperteza a serviço de seus jovens donos em suas empreitadas amorosas (obtendo, vez ou outra, como recompensa, a liberdade ao final das peças).

¹¹⁹ Cf. Cardoso, Santos (2016, p. 170-71). Ali aventamos a impressão de que Suassuna teria mesclado mais de uma peça plautina, num processo que, nos estudos clássicos, costuma ser denominado de “contaminação” (*contaminatio*). Sobre a *contaminatio* em obras antigas e modernas, cf. Maurice (2013).

Uma vez que no contexto de Suassuna não há mais, ao menos oficialmente, o regime de escravidão, na peça *O santo e a porca* os empregados pedem, em troca dessa ajuda, um pedaço de terra para que possam se casar e viver com o próprio trabalho. Tal pedido não deixa de mostrar uma possível referência a relações sociais vividas no Nordeste brasileiro, onde, em certa medida, ter a própria terra representaria ser livre do jugo e da exploração de um patrão.

Da mesma forma que Estrobilo (ao menos na versão reconstruída modernamente, a que Suassuna teve acesso), ao tomar posse da panela de Euclião, faz um desabafo acerca da situação do escravo em Roma antiga, Pinhão traz a público uma denúncia da situação vivida por ele e Caroba na casa dos patrões:

Pinhão - Um momento, me solte! Vá pra lá! Eu confesso que furtei essa porca, mas o senhor não ganha nada mandando me entregar à polícia. Eu morro e não digo onde ela está! Todo mundo fala em furto, em roubo, e só se lembra da porca! Está bem, eu furtei a porca! Sou católico, li o catecismo e sei que isso não se faz! Mas onde está o salário de todos estes anos em que trabalhamos, eu, meu pai, meu avô, todos na terra de sua família, Seu Eudoro? Onde está o salário da família de Caroba, na mesma terra, Seu Eudoro? Não resta nada! Onde está o salário de Caroba durante o tempo em que ela trabalhou aqui, Seu Euricão? Seu Euricão Engole-Cobra? (Suassuna, 2013, p.147-148)

4 ENTRE DEUSES E SANTOS - SERES DIVINOS EM *AULULÁRIA* E *O SANTO E A PORCA*

Há, em ambas as peças apreciadas neste trabalho, a presença de divindades, com um papel bastante relevante na trama. Isso acontece sobretudo no que diz respeito à questão do matrimônio, que é um dos temas centrais tanto da matriz plautina, quanto da adaptação suassuniana. Apesar das modificações feitas pelo dramaturgo brasileiro, inclusive daquelas necessárias para recontar a história no ambiente nordestino, a importância do elemento religioso é mantida e, a nosso ver, inclusive, ampliada. Isso talvez ocorra devido ao fato de estarmos nos referindo a uma região muito mais mítica e particular para o dramaturgo, em que ele mantém como fixas tradições e crenças. Nas palavras de Albuquerque Jr. (2001), lemos:

O Nordeste de Ariano tem sua história ainda governada pelos insondáveis desígnios de Deus. É um espaço que oscila entre Deus e o Diabo. É um jogo de cartas cujas regras não foram reveladas a ninguém [...]. No Nordeste, era ainda Deus que dava sentido às coisas, notadamente para o homem pobre do sertão [...]. (p. 188)

Essa proximidade entre a divindade e o homem pobre é frequentemente destacada na produção teatral de Ariano Suassuna, que em muitos momentos permite a redenção desses sujeitos de um modo bastante inusitado, conforme veremos no decorrer deste capítulo.

Voltemo-nos agora para a discussão sobre a religião tomando por base as peças que cotejamos nesse estudo, a começar pela apreciação desse aspecto na peça plautina.

A questão da religiosidade na comédia *Aululária*, que Plauto escreve entre os séculos III e II a.C., tem sido discutida por alguns latinistas, dentre eles Jocelyn, 2001; Christenson, 2000; Crawford, 2007; Jeppesen, 2013. Há, na referida peça, além da menção a divindades gregas, através de interjeições diversas (“Por Castor”, “por Hércules”, “por Pólux”), exclamadas pela maioria das personagens, algumas referências a Júpiter (*Iuppiter*, *Aul.* 85, 241, 658, 761 e 776), deidades que são tipicamente romanas. Assim, fazem-se presentes, ainda que de modo não personificado, as deusas Fortuna (*Fortuna*, *Aul.* 100) e Fides (*Fides*, *Aul.* 584, 586, 608, 611, 614 e 621) e o deus Silvano (*Silvano*, *Aul.* 674, 676 e 766), os quais se relacionam de algum modo com o tesouro de Euclião.

Além dos referidos seres divinos, a presença mais ativa fica por conta do deus Lar (*Lar Familiaris*). Este, além de recitar o prólogo (*Aul.* 1-39), tem uma participação bastante direta no desenrolar dos acontecimentos. Veremos adiante que, devido a isso, a sua caracterização e participação mostram-se um pouco incomuns se comparadas à de outras

personagens divinas presentes nas peças plautinas, inclusive nos prólogos¹²⁰ (Abel, 1955; Stockert, 1983; Grimal, 1992).

4.1 Na lareira de Euclião - um deus Lar ressentido

Já na abertura de *Aululária*, o deus *Lar* informa a audiência sobre o fato de habitar a lareira de Euclião há várias gerações:

“Para que ninguém se admire, direi em poucas palavras quem sou. Eu sou o Lar da família que mora na casa donde me vistes sair. É esta a casa que eu habito já há muitos anos e é ela que eu tenho protegido, tanto para o pai, como para o avô, daquele mesmo que hoje a possui.” (*Aul.* 1-5)

Temos, neste caso, a única peça plautina em que, como ressalta Jocelyn (2001)¹²¹, uma divindade romana (sem equivalência no panteão grego) como enunciadora do prólogo. Plauto nos coloca diante de uma deidade ressentida pelo abandono que alegadamente sofreu por parte das várias gerações da família em que vive, apesar de ter sido o guardião incansável de um tesouro que pertencera ao avô de Euclião:

“Mas depois de morrer o que me confiou o ouro, comecei a observar se o filho me não prestava a mim maiores honras do que aquelas que eu tinha tido do pai. Mas ele tinha realmente muito menos cuidado comigo e prestava-me honras muito menores. Foi-lhe logo contrário: e lá morreu, sem o ter descoberto. (*Aul.* 15-20) A divindade faz questão, ainda, de apresentar esse morador, já um ancião, como tão ou mais pão-duro que seus ancestrais que ali dantes moraram, como se a questão da “pão-durice” fosse uma característica quase genética:

Deixou ele um filho que habita agora aqui e que é igualzinho ao que foram o pai e o avô.” (*Aul.* 21-22).

¹²⁰ As comédias plautinas têm as seguintes personagens divinas recitando o prólogo: além do deus Lar em *Aululária*, a estrela Arcturo, em *O cabo (Rudens)*; o deus Mercúrio, em *Anfitrião (Amphitruo)*; o deus Auxílio, na *Comédia das Cestas (Cistellaria)* - neste caso, num prólogo postergado; as alegorias Pobreza e a Luxúria, nas *Três Moedas (Trinummus)*. Além disso, apesar de não haver um consenso, alguns estudiosos (Cf. Abel (1955, p.55); Mac Cary; Willcock (1976, p. 97-98) consideram a possibilidade de prólogo de *Cásina* ser recitado pela deusa Fé (*Fides*).

¹²¹ Para mais informações acerca da questão, cf. discussão em Cardoso (2005, p. 91-99).

Ademais, o deus Lar da peça plautina nos é apresentado com características bastante particulares, em termos de culto inclusive¹²². Sabe-se que, em Roma, cada família tinha seu deus protetor doméstico, o Lar. A divindade era cultuada no *lararium*, uma espécie de altar ou capela doméstica, destinada a esse culto. No caso de sacrifícios domésticos, eram oferecidas flores, perfumes e um pouco de tudo o que houvesse na mesa a esse deus.¹²³ Outrossim, era o *pater familias* o responsável pela manutenção do ritual em honra a tais deidades domésticas¹²⁴.

No caso de *Aululária*, quem realiza o culto do deus Lar, oferecendo-lhe diariamente além de preces, outros agradados é Fedra, filha do avaro Euclião por quem a divindade demonstra um grande apreço, já que esta se mostra uma devota ardorosa, uma espécie de “carola” da Antiguidade:

“Ele tem uma filha que todos os dias me faz as suas preces com incenso ou com vinho ou com qualquer outra coisa; oferece-me coroas;”. (*Aul.* 24-25). Ficamos sabendo ainda, também através do prólogo, de dois dados importantes para a nossa consideração sobre a religiosidade na peça romana. Um deles diz respeito a uma convenção do gênero cômico em que Plauto escreve - a Comédia Nova - isto é, a de apresentar como não consensual (da parte da mulher) a relação que gerasse a gravidez de moças de família que fossem solteiras.¹²⁵ Segundo a peça, a jovem fora violentada durante as *Cerealia*, festas em homenagem à deusa Ceres (Deméter em grego) (*Aul.* 35-37). Desse festival específico, pouco se sabe modernamente, mas, pelo contexto da peça de Plauto, pode-se supor um clima festivo de vinho e de liberdade nos costumes¹²⁶.

O outro dado é que, segundo antecipa o deus Lar, Fedra, apesar de não saber quem a violou, casar-se-ia com o responsável pelo ato. E isso aconteceria através da ajuda divina. Nas

¹²² Sobre a caracterização do Lar e de seu culto na peça aparecerem de modo peculiar, cf. K. Abel (1955, p. 41); W. Stockert (1983, p. 41).

¹²³ Cf. o dicionário de mitologia de P. Grimal (1992), sob verbete “Lar”, que aponta fontes antigas para a divindade que ainda serão analisadas por nós.

¹²⁴ Cf. Trevizam (2004, p. 66).

¹²⁵ Sobre o topos da violência sexual na comédia nova grega e romana, cf. Rosivach (1998).

¹²⁶ “Não sabemos exatamente quais as particularidades das festas de Ceres celebradas em Roma—as chamadas *Cerealia*. Virgílio, nas *Geórgicas*, aconselha os jovens a fazerem libações com vinho em honra de Ceres, o que não condiz com o costume grego - que prescrevia total abstinência de qualquer espécie de bebida durante os festejos em homenagem a Deméter. Ovídio, nos *Fastos*, se refere às *Cerealia*, não chegando, contudo, a descrevê-las com precisão. Lembra, entretanto, que no dia 11 de abril, quando se iniciam as festividades que duram nove dias — referência às nove noites durante as quais Ceres procurou pela filha raptada—, devem-se queimar grãos de incenso em homenagem à deusa ou, na falta de incenso, acender tochas odoríferas.” Zélia de A. Cardoso (2003, p.259).

palavras do deus: “para lhe mostrar o meu agradecimento fiz que Euclião encontrasse o tesouro para que mais facilmente pudesse casá-la, se tal fosse seu¹²⁷ desejo”. (*Aul.* 26-27)¹²⁸.

A um público moderno que tenha como referência a religião cristã atual (como é o caso de Suassuna), é possível que a divindade romana pareça por demais interessada, rancorosa e até vingativa. Isso porque ela faz questão de ser homenageada com bens materiais e, chega a manipular, de alguma forma, as personagens para que seu intento se realize e Fedra se case com Licônidas (o jovem de quem estava grávida) no suposto desfecho. Assim, quando revela sobre o tesouro a Euclião, o deus faz com que o velho tenha seu comportamento alterado¹²⁹.

Portanto, tudo indica que foi por essa intervenção do deus Lar que o *senex* passa a isolar-se em um mundo de preocupações e angústias, expressas na mania de verificar seu tesouro: “Vou já ver se o ouro está como o deixei”, diz Euclião, ou ainda, nas reclamações do tipo: “Pobre de mim, ele me atormenta de todo jeito” *Aul.* (67-68). Além disso, é o Lar, ainda, quem inspira o velho Megadoro, rico vizinho de Euclião, a pedir a mão da moça ao pai, conforme anuncia o deus: “Hoje farei com que um velho da vizinhança a peça em casamento. E o farei para que a despose mais facilmente o jovem que a seduziu” (*Aul.* 31-34).

Acreditamos, assim, que a temática do casamento aparece, desde o início da peça, de certa forma atrelada à questão da religiosidade, uma vez que todo o “imbróglio” criado a partir do achado do tesouro por Euclião deu-se com o propósito, expresso pelo deus, de ajudar sua devota a ser desposada. Estaríamos diante de um deus Lar casamenteiro? Ou será que tal pensamento é fruto da influência que nos causou a leitura de *O santo e a porca*, uma vez que a peça suassuniana traz como referente da divindade romana, Santo Antônio, bastante conhecido em todo o Brasil como aquele que ajuda as moças a conseguirem marido?

¹²⁷ Sobre a ambiguidade na expressão *si uellet* latina (desejo do pai ou da filha?), cf. discussão em Cardoso (2005, p. 90).

¹²⁸ *thensaurum ut hic reperiret Euclio, quo illam facilius nuptum, si vellet, daret* (*Aul.* 26-27)

¹²⁹ Ao que parece, antes da descoberta da panela de ouro, Euclião apresentava outro comportamento. Isso é perceptível ao se analisar a fala de Estáfila na segunda cena da peça: “**Estáfila:** Por Cástor, não serei capaz de dizer que mal aconteceu ao meu senhor, não sou capaz de imaginar de que loucura está possuído. À coitada de mim, como estão vendo, põe-me, num dia, dez vezes fora de casa. Por Pólux, não sei que fúrias se apoderaram desse homem. Leva as noites todas em claro; e os dias, passa-os todos em casa, como um sapateiro coxo. E não sei como continuam a esconder-lhe a desonra da filha; sua hora se aproxima. Só me resta – eu acho – transformar-me num *i* maiúsculo, com um nó corredio no pescoço.” (*Aululária*, Trad. de Silva, 1967, p. 78). Em latim: *Noenum mecastor quid ego ero dicam meo malae rei evenisse quamve insaniam, quo comminisci; ita me miseram ad hunc modum decies die uno saepe extrudit aedibus. 70 nescio pol quae illunc hominem intemperiae tenent: pervigilat noctes totas, tum autem interdus quasi claudus sutor domi sedet totos dies. neque iam quo pacto celem erilis filiae probrum, propinqua partitudo cui appetit, 75 quo comminisci; neque quicquam meliust mihi, ut opinor, quam ex me ut unam faciam litteram longam, <meum> laqueo collum quando obstrinxero* (*Aul.* 69-79).

Seja como for, a nosso ver, o que move a divindade é, de um lado, seu interesse em proporcionar uma recompensa à Fedra por louvá-lo diariamente; de outro, ao que parece, há um desejo divino de acertar as contas com o avarento e seus antepassados, destituindo Euclião do ouro. No desfecho da comédia, ao menos conforme o texto foi reconstituído, ao recuperar seu tesouro Euclião invoca os deuses em agradecimento, inclusive o Lar, o que poderia representar um momento de vitória da divindade (Trad. de SILVA, 1952, p.143):

Licônidas: Vem cá baixo. Os deuses querem-te bem. Cá temos a panela.

Euclião: Tendes realmente ou estais a enganar-me? Licônidas: Temos, já te disse. Se podes vem voando. Euclião: Ó grande Júpiter! Ó deus Lar da família! Ó rainha Juno! Ó meu Alcides dos tesouros! Finalmente tivestes dó do pobre velho! Ó panela, que abraços alegres não te dá o teu velho amigo! Como eu te beijo! Nem posso fartar-me de te abraçar. Ó esperança! Ó coração! Lá se vai a minha tristeza.

4.2 No oratório de Euricão - um Santo Antônio onipresente

Assim como nas casas romanas havia o *lararium*, local em que eram feitas oferendas ao *lar familiaris*, é comum nas casas do Nordeste brasileiro a presença de oratórios na sala, lugar de destaque da casa, onde é colocado o santo de devoção familiar; há, ainda, o costume de se celebrarem as novenas, quando os vizinhos se reúnem para rezar em louvor desse santo.¹³⁰

Em *O santo e a porca*, não há a atuação da divindade de modo tão personificado, apesar de sua importância ser anunciada já no título da obra moderna. Diferentemente do que ocorre com o *deus Lar*, que recita o prólogo de *Aululária*, Santo Antônio nos é apresentado na forma de uma tácita estátua, que é colocada por Euricão sobre uma porca de madeira recheada de dinheiro. A função do santo é, segundo enuncia seu dono, proteger tal tesouro contra o roubo.

Além de manter uma correspondência com o *Lar familiaris* romano, a representação da divindade por meio de uma estátua serve para dar à narrativa uma verossimilhança adequada ao que Suassuna manifesta adotar. Aqui nos lembramos de que o autor se diz “um realista”, embora não “à maneira naturalista - que falseia a vida - mas à maneira de nossa maravilhosa literatura popular, que transfigura a vida com a imaginação para ser fiel à vida.”¹³¹

A nosso ver, ao escolher Santo Antônio como referente da divindade romana, o dramaturgo o faz de modo muito acertado.. Isso porque, no Nordeste, é este um dos santos

¹³⁰Vainfas (2003, p.30-31).

¹³¹Suassuna (2005, p. 6).

mais queridos e pelo qual o povo nutre grande devoção, o que, em certa medida faz com que haja uma “intimidade” entre os fiéis e a divindade, estabelecendo proximidade com a história contada. Conhecido geralmente como casamenteiro, a divindade já teria relevância nessa história resultante em tantos casamentos. Mas o mesmo santo possui também uma outra fama - a de “achador”. Por exemplo, quando se quer encontrar algo perdido, seja um objeto, um animal, ou até mesmo a saúde é a esta entidade que devotos católicos costumam direcionar as preces.¹³²

Parece-nos que o dramaturgo nordestino se utiliza da fama de “achador” de Santo Antônio como recurso cômico, por exemplo, quando Euricão dialoga com a divindade e diz:

Ah, agora estou só. Estará escondido? O quarto está vazio. E aqui? Ninguém. Agora, nós, Santo Antônio! Isso é coisa que se faça? Pensei que podia confiar em sua proteção, mas ela me traiu! Você, que dizem ser o santo mais achador! É isso, Santo Antônio é achador e esta ajudando a achar minha porca! Eu devia ter me pegado era com um santo perdedor!” (Suassuna, 2013, p. 53-54)

Apesar de não emitir uma fala sequer, o santo está muito presente na peça suassuniana- constatamos, ao todo, em seu texto sessenta e duas menções a ele. Tais referências vão de simples interjeições- “Santo Antônio! Santo Antônio”, a “conversas”, na verdade monólogos, em que Euricão se dirige à entidade sagrada. Além de trazerem informações sobre a divindade, tais falas fazem revelações sobre o passado do velho avarento e colaboram para entendermos, inclusive, o porquê de sua sovínice em relação à porca. Numa cena que já citamos anteriormente, fica bem clara a polarização entre o Santo Antônio e a porca de madeira, ao menos no pensamento do avarento:

Euricão - Ai minha porquinha adorada, ai minha porquinha do coração! Querem roubá-la, querem levar meu **sangue**, minha carne, meu pão de cada dia, a segurança de minha velhice, a tranquilidade de minhas noites, a depositária de meu amor! Mas parece que Santo Antônio me abandonou por causa da porca. Que santo mais ciumento, é "ou ele ou nada"! É assim? Pois eu fico com a porca. Fui seu devoto a vida inteira- minha mulher me deixou, a porca veio para seu lugar. E nunca nem ela nem você me deram a sensação que a porca dá. Ah, minha bela, ah, minha amada! Aqui você fica muito à vista de todos, todo mundo deseja a sua beleza, a sua bondade. É melhor levá-la para um lugar escondido. A mala do porão, é lá! Aí você ficará em segurança e eu poderei dormir de novo. (Suassuna, 2013, p.33-34).

¹³²“No início da Época Moderna, a face doméstica e afetiva de Santo Antônio se concentraria, no âmbito do catolicismo popular, em sua virtude de “casamenteiro”, de santo promotor de matrimônios. ‘Casai-me Santo Antônio, Casai-me!’, eis o que aparece em várias orações. Mas tal virtude de frei Antônio, depois santo, mal aparece em sua hagiografia ou nos relatos sobre seus poderes taumatúrgicos. Sobressai, sim – e esta virtude é de longevidade extraordinária –, seu imenso poder de recuperar ‘coisas perdidas’. Coisas e pessoas. Talvez decorra daí a virtude ‘casamenteira’ atribuída a Santo Antônio, pois entre o perdido e o desejado a fronteira é sempre muito tênue.” Vainfas (2003, p. 30-31).

Diferentemente do que ocorre com Euclião na peça plautina, o motivo que faz com que Euricão mude sua personalidade em *O santo e a porca* não é a ação direta da divindade sobre ele, mas o abandono da esposa. É nesse ponto que parece ter havido como que uma substituição desta pela porca, a quem sua afetividade é direcionada.

O modo como Suassuna representa o santo enfatiza uma dicotomia que guia as ações do velho avaro por toda a peça- Santo Antônio representa a dimensão mundana, que, destaquemos, não é apenas material, mas também carnal. É nesse sentido notável que a personagem empregue por cinco vezes o substantivo “sangue” para se referir à porca. Em todas elas, o tesouro do avaro encontra-se em suposto perigo de roubo. Por exemplo, ao falar da visita de seu rico vizinho Eudoro, anunciada pela chegada da carta, Euricão reclama:

“Vive farejando ouro, como um cachorro da molesta, como um urubu, atrás do **sangue** dos outros. Mas ele está muito enganado. Santo Antônio há de proteger minha pobreza e minha devoção”. (Suassuna, 2013, p. 23, grifo nosso)

Ao esconder a porca sob o socavão da escada, por achar que lá ela estaria segura, ele diz:

“Ai minha porquinha adorada, ai minha porquinha do coração! Querem roubá-la, querem levar **meu sangue**, minha carne, meu pão de cada dia, a segurança de minha velhice, a tranquilidade de minhas noites, a depositária de meu amor!” (Suassuna, 2013, p.34, grifo nosso)

Achando que Pinhão quer seu tesouro (quando na verdade este se referia à porca encomendada para o jantar), o velho exclama- “Está vendo, ladrão? É um ladrão, um criminoso, um bandido que quer sugar **meu sangue**. O que é que você quer com minha porca? (Suassuna, 2013, p. 42). Ao ouvir Caroba gritar “pega ladrão” por engano, ao esbarrar em Dodó boca da noite, o velho se desespera:

“Ai, gritaram "Pega o ladrão!". Quem foi? Onde está? Pega, pega! Santo Antônio, Santo Antônio, que diabo de proteção é essa? Ouvei gritar "Pega o ladrão!". Ai, a porca, **ai meu sangue**, ai minha vida, ai minha porquinha do coração!” (Suassuna, 2013, p. 48, grifo nosso)

Quando decide esconder seu tesouro no cemitério, para protegê-lo da ganância dos vivos, o velho assim se justifica:

“Lá, meu ouro, **meu sangue**, estará em segurança- o mundo dos mortos é mais tranquilo, e, digam o que disserem os idiotas, lá é o lugar em que se perde tudo e não se acha nada!”(Suassuna, 2013, p.54, grifo nosso)

Suassuna lança mão dessa “paixão” do avarento, criando cenas de extrema hilaridade, como quando Euricão acha que sua porca foi roubada e, com alívio por ver que ela está em segurança, comenta:

Ah, está aqui, os ladrões ainda não conseguiram furtar nada. Ah, minha porquinha querida, que seria de mim sem você? Chega dá uma vontade da gente se mijar! Fique aí até outra oportunidade. Se eu pudesse, comia você inteirinha! Ai, mas é impossível! Senão, desconfiam! (Suassuna, 2013, p. 13).

No entanto, com relação ao desfecho de ambas as peças, podemos perceber uma diferença bastante pontual. Segundo a reconstituição moderna da peça, Euclíão, após descobrir sobre a gravidez da filha, recupera o ouro e decide passá-lo ao genro Licônidas. Com isso, além de ganhar uma família, passa seu tesouro a mãos jovens que poderiam cuidar dele de uma melhor forma.

Já comentamos que Euricão, o avarento de Suassuna, perde tudo. Ao ser informado por Eudoro que o dinheiro que guardara - após anos de duras economias - não tinha mais valor, desespera-se e percebe a solidão em que se encontra. Isso fica em evidência quando, tendo a filha Margarida convidado-o a morar com ela, Euricão escolhe isolar-se do mundo, trancando-se com Santo Antônio como única companhia. É para o santo, pois, que o avarento se volta após ter perdido seu maior bem.

Assim é que, na adaptação que Suassuna faz de Plauto, o velho avarento termina sozinho, isolado do mundo, e, conforme o texto indica, castigado por ter preferido a porca a Santo Antônio. Olhando mais de perto a questão, porém, há uma revelação, ao menos parcial, colocada por Euricão:

Euricão - Estão ouvindo? É a voz da sabedoria, da justiça popular. Tomem seus destinos, eu quero ficar só. Aqui hei de ficar até tomar uma decisão. Mas agora sei novamente que posso morrer, estou novamente colocado diante da morte e de todos os absurdos, nesta terra a que cheguei como estrangeiro e como estrangeiro vou deixar. Mas minha condição não é pior nem melhor do que a de vocês. Se isso aconteceu comigo, pode acontecer com todos, e se aconteceu uma vez pode acontecer a qualquer instante. Um golpe do acaso abriu meus olhos, vocês continuam cegos! Agora vão, quero ficar só! (Suassuna, 2013, p.78)

Ao final da peça, parece haver uma espécie de libertação do avarento, que é retirado de um mundo de ilusão, criado pela posse da suposta riqueza, para voltar à realidade de todo o ser humano, o destino inexorável- a morte. E, mais uma vez o velho recorre à divindade, buscando a resposta para sua inquietação:

Euricão - Bem, e agora começa a pergunta. Que sentido tem toda essa conjuração que se abate sobre nós? Será que tudo isso tem sentido? Será que

tudo tem sentido? Que quer dizer isso, Santo Antônio? Será que só você tem a resposta? Que diabo quer dizer tudo isso, Santo Antônio? (Suassuna, 2013, p.78).

Em estudo anterior (Cardoso, Santos 2016, p. 172), questionamo-nos sobre o sentido dessa decisão e sobre o viés em que a fala da personagem (até então um maníaco) deveria ser considerada. Ali, a questão foi por nós colocada e (brevemente) interpretada à luz da poética da ilusão da comédia de Plauto. Em outro estudo (também em coautoria, apresentado em congresso no University College London, e cuja publicação preparamos), discutimos essa questão no âmbito das teorias da recepção atualmente aplicadas a performances modernas de textos clássicos. Aqui, damos mais um passo no sentido de apreender qual seria a chave de interpretação do final da peça *O santo e a porca*, desta vez analisando-o à luz da religiosidade na obra dramática do mesmo autor.

4.3 Entre *lararia* e oratórios

Nesta seção, buscamos apreciar a religiosidade em *Aululária*, desta vez situando-a no repertório plautino. Observaremos, sobretudo, a presença e função de deuses nos prólogos do poeta romano, seu papel no restante das peças, bem como outras manifestações de religiosidade relevantes para o percepção da questão na *Comédia da Panela*. Embora poucas informações haja sobre os festivais (*Ludi scaenici*) em que as peças plautinas se apresentavam, sobretudo quanto àqueles de sua época, também levaremos em conta alguns aspectos desse contexto de caráter oficialmente religioso. Em seguida, procederemos da mesma forma com algumas peças selecionadas do repertório dramático de Suassuna, sobre o que um texto, ainda incipiente, apresentamos abaixo, a título de amostragem.

4.3.1 *Religio* e deuses em Plauto

Conforme acima mencionamos, além do deus Lar de *Aululária*, há a presença de divindades em outras peças plautinas, notadamente como voz que recita o prólogo. Em alguns casos, esses seres divinos não interferem no desenvolvimento do enredo: é o que ocorre na *Cistellaria* (*A Comédia das cestas*), na qual o deus Auxílio (*Auxilium*) na terceira cena (*Cist.*149-201), em um prólogo deslocado, apenas revela à audiência o argumento, sem qualquer tipo de participação mais ativa na história ou em *Trinummus* (*As três moedas*) em que a Luxúria (*Luxuria*) acompanhada de sua filha Pobreza (Inopia) abrem a peça. No último caso, não há sequer explicações sobre a trama que será contada, o que será feito, conforme a Luxúria anuncia, por dois velhos que entrarão em cena (*Trin.* 1-23).

Há ao menos duas outras comédias plautinas, porém, em que os seres divinos participam de modo mais efetivo. Isso ocorre em especial em *Anfitrião*, peça na qual o deus Mercúrio (*Mercurius*) possui uma dupla função. Pois, além de recitar o prólogo (*Amph.* 1-152), entra em cena (*passim*), cumprindo as ordens de seu pai Júpiter (em latim *Iuppiter*). Tudo isso para ajudá-lo nas aventuras que esse deus enamorado, também personagem, pretende realizar, a fim de seduzir Alcmena, esposa do general Anfitrião. Para isso, Mercúrio se metamorfoseia no escravo Sósia, criando situações cheias de peripécias e de grande efeito cômico (Cf. Christenson 2000; Costa, 2013; sobre sua recepção, cf. Gonçalves, 2017).

Outra comédia plautina que apresenta personagem divina é *Rudens* (*O cabo*), cujo prólogo é apresentado ao público pela estrela Arcturo (em latim *Arcturus*). O ser celeste revela de imediato ser apenas um dos muitos astros que Júpiter distribuiu entre os povos para que tomem conta dos atos humanos e, assim, possam ajudar aos que merecem, ou aplicar penas àqueles que não se portam de modo correto (*Rud.* 8-13). Ou seja, assim como o Mercúrio de *Anfitrião*, a estrela Arcturo não age por sua própria vontade, mas cumpre ordens de Júpiter, comandante supremo dos deuses e dos homens.

Ao se compararem as referidas peças com *Aululária*, percebemos que a que mais se aproxima quanto à forma como agem os seres divinos é *Rudens*. Isso porque, da mesma forma que ocorre com o deus Lar, mesmo que a estrela Arcturo não apareça em cena em outro momento além do prólogo, podem-se notar as ações divinas interferindo diretamente na vida das personagens. Isso porque, ainda no prólogo, ficamos sabendo que duas jovens Palestra (*Palaestra*) e Ampelisca (*Ampelisca*) estavam sendo levadas de Cirene por Labrax (*Labrax*), um proxeneta, e a divindade afirma que fez com que ocorresse uma tempestade em alto-mar, para que a embarcação em que estavam as moças afundasse e estas pudessem fugir (*Rud.* 66-70).

As interferências divinas não param por aí, e há referências aos deuses em diversas outras passagens de *Rudens*. Uma ocasião destas se dá quando Palestra, num solilóquio, ao falar da própria situação após o naufrágio, comenta o destino miserável dos seres humanos frente aos desígnios divinos (*Rud.*185-187):

Palestra – Tudo quanto dizem da mísera sorte do ser humano fica incomparavelmente abaixo das penas que na realidade ele padece. Folgaria algum deus de me ver lançada, cheia de pavor, nestas regiões desconhecidas, só com o que trago em mim? (Trad. de Bruna, 1978, p.12)

Nesse sentido, note-se ainda o momento em que Dêmones, que teve a filha roubada, e ainda não sabe que ela é Palestra, menciona a maneira como os deuses ludibriam os homens

com visões durante os sonhos, não lhes dando descanso nem quando dormem. (*Rud.*: 593-597)¹³³.

Aparentemente, diferindo do que ocorre com o deus Lar, em *Rudens*, não há a vontade particular da divindade, mas a busca pela correção de caráter do ser humano. Desse modo, no decorrer da peça *Dêmones* reencontra sua filha e num solilóquio relembra a audiência da bondade dos deuses para as pessoas de bem, retomando o mote apresentado no prólogo pela estrela Arcturo (*Rud.*: 1191-1194):

Dêmones - Deuses imortais! Quem mais ditoso que eu, que achei a minha filha quando menos o esperava? Não é fato que quando os deuses querem ser favoráveis, ¹³⁴as preces das pessoas piedosas são de algum modo atendidas? (Trad. de Bruna, 1978, p.52)

Tal distanciamento, a nosso ver, pode ser relativizado, ao menos quanto à representação da divindade na *Comédia da Panela*. Isso porque, apesar de todo ressentimento do deus Lar de *Aululária*, no final da peça, parece haver a redenção do avarento, que é resultado, sobretudo, do desfecho propiciado pela divindade à sua filha Fedra através do casamento.

4.3.2 A religiosidade nas peças suassunianas

A religiosidade na dramaturgia de Ariano Suassuna resulta, segundo nos parece, de uma mescla entre o catolicismo do autor e a influência do romancista. Para manter viva a tradição nordestina, o autor valoriza desde expressões populares e o espaço geográfico até características culturais e religiosas que compõem esse torrão do Brasil.

Segundo declara, o dramaturgo paraibano converteu-se ao catolicismo em 1957 por influência de sua esposa¹³⁵. Ao que parece, nesse evento, está uma das possíveis explicações para a reiterada presença da questão religiosa em suas peças (na seção seguinte, mencionamos, por exemplo, a reescrita de *Uma mulher vestida de sol* após a conversão do dramaturgo). Outra seria o fato de que, conforme o autor constantemente também menciona, sua obra se baseia sobretudo nos “folhetos” (literatura de cordel) e, de modo mais geral, no Romancista nordestino, nos quais a presença do elemento religioso é bastante forte.

¹³⁵ Cf. Nogueira (2002, p.75).

Uma visão que se cultiva no senso comum quanto ao nordeste brasileiro é a de que ali, em termos gerais, a religiosidade, sobretudo o catolicismo, ainda se faz muito presente no dia a dia das pessoas. Têm-se, comumente, notícias de reuniões em casas para celebração de novenas, romarias, procissões, em que as imagens dos santos de maior devoção são levadas em andores, além de festas celebradas nos dias destes, o que ocorre sempre em tons festivos.¹³⁶

Para Soares (2008), há, nessa região, a prática de um catolicismo adaptado, levado a cabo por pregadores que, de alguma forma, subvertem a religião oficial, ao torná-la mais próxima da realidade das pessoas. Além disso, os fiéis se apegam a essa religiosidade sobretudo quando se sentem inaptos para resolver as dificuldades pelas quais passam, buscando ajuda, muitas vezes, em promessas feitas aos santos de devoção em troca de favores divinos, ou seja, as divindades são vistas como a solução para os problemas.¹³⁷

Vejamos, pois, de que forma tais aspectos aparecem em outras obras dramáticas de Suassuna.

O Apocalipse em *Uma mulher vestida de sol*

Pensando na obra teatral de Suassuna, a questão religiosa aparece desde a peça de estreia do autor, que é uma tragédia. Em *Uma mulher vestida de sol* (1947), o dramaturgo paraibano se utiliza bastante do tema, a começar pela paráfrase do *Apocalipse* de João¹³⁸, recitada pelo personagem Cícero, uma espécie de beato. Na paráfrase, uma mulher sofre terrivelmente com as dores de um filho que está por nascer. Ao que parece, pode haver aí um prenúncio da triste história que será contada:

E viu-se um grande sinal no Céu, uma Mulher Vestida de Sol, que tinha a Lua debaixo dos seus pés, e uma Coroa de doze Estrelas sobre a sua cabeça; e,

¹³⁶ “Os homens devotados aos santos os colocam como objeto de consagração dos núcleos familiares (oratório), dos pequenos povoados (capela) e em meio às grandes massas (santuários), com celebração frequente de ritos, razão pela qual cada família tende a eleger um santo ou vários santos protetores e, em consequência, vêm os santuários, as relíquias, as imagens, as orações, os benzimentos, os milagres e as promessas.” Soares (2008, p.139).

¹³⁷ “O cristianismo vivido nessa região é eivado de paganismo apropriado pelas comunidades rurais e por agentes religiosos que, sabendo ler, aprenderam a fazer adaptações que resultaram em religiosidades alegres, festivas, constituídas de cores, de ritmos e de ruídos, mas também de choro, porque irritavam a religião oficial, particularmente com os comportamentos considerados de desrespeito e de desacato a Deus, a Jesus e a Nossa Senhora, como as práticas de ridicularização dos símbolos ou qualquer forma de inversão ou negação da Igreja romana”, Soares (2008, p.137). Ainda vamos comparar essa situação, notável na peça de Suassuna, com a que vemos na *Aulularia* de Plauto.

¹³⁸ “E viu-se um grande sinal no céu: uma mulher vestida do sol, tendo a lua debaixo dos seus pés, e uma coroa de doze estrelas sobre a sua cabeça”, *Apocalipse* 12:1.

estando prenhada, clamava com dores de parto, e sofria tormentos por parir. (Suassuna, 2006, p. 37).

A narrativa dessa peça tem como eixo norteador a querela entre Joaquim Maranhão e Antônio Rodrigues, causada por uma disputa de terra. As personagens são cunhadas, e têm filhos- aquele, uma moça chamada Rosa, e este, um rapaz chamado Francisco. Rosa e Francisco, por sua vez, se apaixonam e, ao final, morrem por conta da briga entre as famílias. Ele, assassinado por Antônio e ela ao se suicidar, após coadunar com o tio Joaquim para a morte do próprio pai.

Como acima referimos, a peça, escrita em 1947, passa por modificações e tem sua versão final feita, em 1957, quando o autor já havia se convertido à fé católica, o que talvez explique nela constarem tantas outras menções a figuras e episódios da Bíblia, principalmente da igreja católica. Por exemplo, peça há referências à passagem bíblica em que de Caim mata seu irmão Abel¹³⁹, por ciúmes da atenção dada a este por Deus. Essa evocação terá a função de antecipação e, assim, serve para aumentar a carga dramática, uma vez que Joaquim e Antônio também são parentes e que haverá a morte do segundo pelas mãos do primeiro.

Isso ocorre na cena em que Rosa, logo após apunhalar-se, pede a Caetano e Manuel para roguem à Virgem Maria por pelo perdão, ou ainda na cena final, em teor apocalítico, quando a divindade aparece de braços abertos, como que a envolver o corpo da moça em sua infinita piedade.

A Virgem Maria em d'O auto da *Compadecida*

A partir de *Uma mulher vestida de sol*, os textos teatrais do autor sempre trazem, de alguma forma, a questão da religiosidade¹⁴⁰. O tema passa a ser central em uma de suas mais conhecidas peças: *O auto da Compadecida* (1955).

O auto encena, em seus dois primeiros atos, o dia-a-dia da cidade paraibana de Taperoá e mostra os costumes do lugar, bem como personagens recorrentes nos tipos dos folhetos e do romanceiro, e também no teatro de Suassuna. Dentre eles temos o padre, o cangaceiro, e o amarelinho, a que já nos referimos, aqui representado por João Grilo e seu par Chicó. No terceiro ato, temos a transferência da história para além-túmulo, ambiente no qual haverá o julgamento das almas por seus atos realizados em vida.

¹³⁹ Cf. BÍBLIA, [Gênesis 4:8](#).

¹⁴⁰ Sobre a questão, cf. Pimentel, Cláudio Santana (2010).

Ali, o diabo que, curiosamente, respeita os desígnios de Deus, faz o papel de advogado de acusação e passa a enumerar, numa espécie de digressão, os feitos das personagens que serão julgadas. A partir dos pecados cometidos pelas figuras religiosas- o sacristão, o padre e o bispo, todos subservientes aos poderosos e ao dinheiro, são colocadas as faltas cometidas por cada um dos presentes, sendo mostrados vícios morais, como o adultério da mulher do padeiro, o qual por sua vez é acusado de explorar os mais pobres.

Há também os crimes cometidos pelos cangaceiros e as “amarelagens” tramadas por João Grilo, que enreda a todos com suas trapalhadas, chegando ao ponto de planejar a morte da mulher do padeiro. Após a acusação promovida pelo encouraçado, e quando tudo parece estar perdido, João Grilo clama por Nossa Senhora. Esta divindade, segundo a fala do personagem, é mais próxima dos humanos, por também ser humana:

João Grilo - Ah isso é comigo. Vou fazer um chamado especial, em verso.
Garanto que ela vem, querem ver? (Recitando).
Valha-me Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré!
A vaca mansa dá leite,
A braba dá quando quer.
A mansa dá sossegada,
A braba levanta o pé.
Já fui barco, fui navio,
Mas hoje sou escaler.
Já fui menino, fui homem,
Só me falta ser mulher. Valha-me Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré! (Suassuna, 2005, p.129-130).

Pode-se perceber que, assim como vimos em *Uma mulher vestida de sol*, há, também nessa peça, a presença da divindade servindo de socorro às personagens. No caso de *O auto da compadecida*, pode-se pensar mesmo em uma maior proximidade da santa, que é tratada como uma figura maternal pelas demais personagens.

O Juízo Final em *A pena e a lei*

Posteriormente, em *A pena e a lei* (1959), o autor retoma o motivo do julgamento, trazendo personagens “malandras”, que vão se transformando, ao longo dos três atos que compõem a peça, de bonecos em pessoas- essa transformação sugere que somente com a morte chega-se à verdadeira essência humana¹⁴¹. A questão religiosa se mostra mais forte no

¹⁴¹ Essa a caracterização é uma marcação cênica indicada pelo próprio autor: “O primeiro ato de *A Pena e a Lei* denomina-se ‘A Inconveniência de Ter Coragem’. Deve ser encenado como se tratasse de uma representação de

terceiro ato dessa peça, no qual há o julgamento das almas e a explicação das mortes, além da posterior salvação pela fé.¹⁴²:

“Pois, uma vez que julgaram favoravelmente a Deus, assim também ele julga vocês. Erros, cegueiras, embustes, enganos, traições, mesquinhas, tudo o que foi a trama de suas vidas perde a importância de repente, diante do fato de que vocês acreditaram finalmente em mim e diante da esperança que acabaram de manifestar” (Suassuna, 1971, p. 148).

Nesse mesmo ato, há vários traços que remetem ao *Auto da compadecida*. Trata de uma espécie de repetição da fórmula, o que é feito de modo estratégico pelo autor- prevendo críticas, Suassuna chega a comentar tal recorrência. Isso se dá em passagem metateatral, por meio de falas das personagens Cheirosa e Cheiroso, como a seguinte:

Cheirosa - E ele se passa no céu, é?

Cheiroso - É por ali por perto!

Cheirosa - Pois vão dizer que você não tem mais imaginação e que só saber fazer, agora, o “Auto da Compadecida”!

Cheiroso - Isso é fácil de resolver- na próxima peça, em vez do personagem ser sabido, é besta, e, no terceiro ato, em vez de tudo se passar no céu, se passa no inferno. Aí eu quero ver o que eles vão dizer! (Suassuna, 1971, p. 141)

Esse desfecho que se repete nas peças vistas, com uma posição misericordiosa por parte da divindade, parece marcar uma característica do modo como Suassuna lida com a religiosidade em suas peças. Apesar de se colocar como um autor não partidário, ao assegurar às personagens menos abastados uma proximidade com os santos, sobretudo a Virgem Maria, ele a eles assegura assim, uma espécie de acalanto e proteção frente à dura realidade social na qual estão inseridos.

Considerações finais deste capítulo

mamulengos, com os atores caracterizados como bonecos de teatro nordestino, com gestos mecanizados e rápidos. No segundo ato – que se chama ‘O Caso do Novilho Furtado’ - os atores já representam num meio-termo entre boneco e gente, com caracterização mais atenuada, mas ainda com alguma coisa de trôpego e grosseiro, que sugira a incompetência, a ineficiência, o desgracioso que, a despeito de sua condição espiritual, existe no homem. Somente no terceiro ato é que os atores aparecem com rostos e gestos teatralmente normais - isto é, normais dentro do poético teatral – para indicar que só então, com a morte, é que "nos transformamos em nós mesmos". (SUASSUNA, 1971, p. 10).

¹⁴² “Há toda uma concepção da religião como algo simples, agradável, doce e não como uma coisa formal e solene, difícil e mesmo penosa. Essa intimidade com Deus nas relações dele com os homens, essa compreensão da vida e fé na misericórdia parecem – nos aspectos primordiais no sentido religioso da obra. [...] a compreensão das faltas humanas, atribuída a Nossa Senhora, que como mulher simples, do povo, explica-as e pede para elas a compaixão divina” Nogueira (2002, p.102).

Em que nossa análise, ainda que breve, da religiosidade em peças selecionadas da dramaturgia de Suassuna, contribui para nossa compreensão desse aspecto em *O santo e a porca*, e, nomeadamente, da opção final de Euricão por Santo Antônio? Para pensar a questão, destacaremos, no momento, alguns dos aspectos da representação suassuniana da divindade acima referidos.

Em *A pena e a lei*, a questão da divindade como auxiliadora dos menos abastados tem, como consequência, a penalização daqueles que possuem dinheiro, e que o empregam de modo egoísta nas relações de poder frente aos mais pobres. Quanto a esse ponto, o castigo de Euricão em *O santo e a porca* não nos parece mera coincidência.

No *Auto da Compadecida*, a origem humana da Virgem, ressaltada pelo personagem central (menos abastado e oprimido no contexto mundano), e a cumplicidade que com ele se estabelece, também nos lembram do desfecho concedido à amarelinha de *O santo e a porca*. Lembram-nos ainda da representação de um Santo Antônio (ainda que enquanto “projeção” de Euricão) com características humanas (uma divindade ciumenta, por exemplo). Por sua vez, esta representação favorece, em nosso entender, a correspondência desse Santo, ainda que em forma de estátua, com o exigente Lar do prólogo de *Aululária*.

Por fim, não podemos deixar de entrever semelhanças entre a perspectiva da religiosidade apresentada em *Uma mulher vestida de sol*, tragédia em que, apesar dos prenúncios, a divindade pouco pode fazer para a redenção dos heróis, e a coloração trágica de um Euricão frustrado, em sua descoberta da ilusão do mundo.

Comparadas as manifestações da religiosidade em *Aululária* de Plauto, nossa impressão é que, quanto a esse aspecto, as obras em cotejo se afastam consideravelmente.

5 CONCLUSÃO

Ao longo de nossa pesquisa sobre a relação entre as peças *Aululária* de Plauto e *O santo e a porca* de Ariano Suassuna, interrogamo-nos, sobretudo, acerca do *modus faciendi* de cada autor. Esse aspecto, em nosso entender, orienta e dá sentido a similaridades e diferenças existentes entre as obras.

Assim, a declaração do dramaturgo brasileiro de que, ao apreciarmos sua comédia, estamos diante de uma "imitação nordestina de Plauto", para além de aludir ao autor antigo, serviu-nos de baliza para considerarmos em que consiste tal "imitação". O conceito não se mostra excludente da ideia de "originalidade", nem no entender do dramaturgo (segundo alguns de seus paratextos e segundo sua prática), nem em teorias que têm pautado estudos recentes voltados à literatura antiga e moderna, com destaque à abordagem intertextual. Destacou-se em nossa breve exposição metodológica a importância de se considerar os diversos tipos de público e eleger, para nossa pesquisa, um público ideal que nos serve de parâmetro: aquele que, podendo reconhecer a alusão à peça *Aululária* no enredo e cenário suassuniano, possa alcançar uma apreciação mais completa e deleitosa das histórias.

Assim, no capítulo I, procedemos à análise das personagens femininas, buscando não apenas comparar aquelas presentes em ambas as peças, mas levar em conta ainda exemplos que nos permitissem perceber que a proximidade, nesse aspecto, entre as produções plautina e suassuniana acontece também em outras peças dos autores. Desse modo, confirmaram-se características já apontadas em estudos anteriores sobre a questão, como o fato de as mulheres em *O santo e a porca* terem uma participação mais ativa na trama do que ocorre com a *uirgo* e a *ancilla* em *Aululária* de Plauto, e, acrescentamos, a importância de se enfatizar (de modo mesmo exagerado) a devoção religiosa de cada uma das mocinhas das respectivas peças. Mas, como considerar essa participação feminina em relação ao contexto de cada peça?

Ora, nesse sentido, quanto ao texto antigo, nosso estudo deparou-se com limites práticos e epistemológicos. A falta de evidências quanto à sociedade na época de Plauto, e ainda as exigências do próprio gênero dramático (em que as falas misóginas de personagens muitas vezes não correspondem ao tom geral da história) nos indicam que é necessário relativizar tais colocações, por exemplo, e nos lembram de que é necessário atentar para a necessidade de considerar cada a peça como um todo para a apreensão de seu possível sentido. No contexto de Suassuna, as convenções relacionadas ao contexto feminino apontam para um universo que manteria intocáveis, ao menos quanto às moças casadoiras, expectativas mais rígidas (e amparadas na religião católica) e tradicionais de pudor e castidade. A participação de Caroba

como personagem enganadora evoca ao mesmo tempo os amarelinhos da literatura nordestina e os *serui callidi* de Plauto.

A seguir, no capítulo II, procedemos à análise das personagens masculinas. Novamente, para conseguir um retrato mais completo daqueles presentes nas peças que servem de base para nossa dissertação, aproximamo-los de outros representantes da mesma tipologia em outras obras de ambos os autores. Ao olhar mais de perto para os velhos avarentos, pudemos perceber que Euclião é representado como muito mais dominado pela ganância que Euricão. Isso porque este, em vários momentos, tem lampejos de lucidez ao se indagar se está fazendo a coisa certa, ou ainda, ao ficar na dúvida entre escolher o santo (espiritualidade) ou a porca (mundo material). Desse modo, evidencia-se em Suassuna uma proposição mais explícita sobre as traições que a vida nos apresenta.

Foi nos possível, ademais, perceber o papel mais ativo e atencioso, mas não menos inocente, do *adulescens* na peça nordestina. Isso porque Dodó escolhe abandonar os estudos para ficar ao lado da amada Margarida, correndo o risco de ser descoberto tanto por seu pai, o fazendeiro Eudoro Vicente, quanto pelo avarento Euricão, pai da moça. Tudo isso contribui para tornar mais evidentes as maquinações que levariam ao desfecho da peça, representadas como uma trama de Caroba (e não como planos misteriosos do deus Lar).

No capítulo III, uma leitura mais atenta das peças *Anfitrião* e *Rudens* de Plauto permitiu-nos perceber como a presença dos seres divinos permeia grande parte da obra do dramaturgo romano, que retrata os referidos deuses de acordo com a tradição romana, adaptando histórias míticas em suas produções.

Tendo como pano de fundo o quadro da religiosidade plautina, passamos à dramaturgia do autor nordestino. Com isso, pudemos perceber que a questão da religiosidade em Suassuna é tema presente em praticamente toda a sua tradição teatral. Observá-la é imprescindível para compreender o enigmático final da peça *O Santo e a Porca*. É nesse contexto religioso que o velho Euricão (diferentemente do final de *Aululária* disponível a Suassuna) decide não se integrar e sim se enclausurar no próprio quarto, o que indica que ele teria vivido uma espécie de epifania que o fez despertar para a “realidade” e ver que a vida vai muito além dos bens materiais (como prega a *Aululária*, (Konstan, 1983) e mesmo (diferentemente da *Aululária*) das relações humanas. Essa grande diferença em relação ao modelo ressalta um tom explicitamente moralista na peça brasileira, que se mostra bem ao gosto da moral católica, religião à qual o autor abertamente se filia desde que se casou com Zélia Suassuna (Suassuna, 2006, p.5). As implicações deste aspecto religioso estética e na política cultural do autor brasileiro mereceria mais atenção do que podemos dedicar neste estudo.

Mas já podemos afirmar que é acrescentando, ampliando, eliminando, repetindo, citando e parodiando, modificando: é deste modo variado (uma característica também do *uertere* plautino) que podemos compreender os marcadores alusivos do processo criativo que Ariano Suassuna adota para elaborar com maestria sua imitação nordestina de Plauto.

6 BIBLIOGRAFIA

6.1 OBRAS DE REFERÊNCIA

BÍBLIA. Apocalipse. Português. *A Bíblia sagrada- antigo e novo testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília:Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

_____. Gênesis. Português. *A Bíblia sagrada- antigo e novo testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

CASCUDO, L. da C. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Instituto Nacional do Livro, 1954.

ERNOUT, A. M. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck, 1979.

GAFFIOT, F. *Dictionnaire illustré latin français*. Paris: Hachette, 1943.

GLARE, P. G. W. *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1982.

GRIMAL, P. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992.

SARAIVA, F. R. S. *Novíssimo dicionário latino-português*. Belo Horizonte: Garnier, 1993.

6.2 EDIÇÕES, COMENTÁRIOS E EDIÇÕES DE AUTORES ANTIGOS

Plauto

PLAUTE. *Comédies*. Texte établi et traduit par A. Ernout. Tome I. Paris: Les Belles Lettres, 2001.

PLAUTO. *Aulularia* (A comédia da panelinha). Trad. A. Costa. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

PLAUTO. *Comédias*. Seleção, introdução, notas e tradução direta do latim de J. Bruna. São Paulo: Cultrix, 1978.

PLAUTO. *Aulularia* (A comédia da marmita). Trad.W.Medeiros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

PLAUTO. *Estico de Plauto*. Trad. de I. T. Cardoso. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

PLAUTO. *Anfitrião de Plauto*. Trad. L.N. Costa. Campinas – SP: Editora Mercado das letras, 2013.

PLAUTO. *Casina*. Trad. de Carol M. R. Campinas – SP: Editora Mercado das letras, 2013.

PLAUTO; TERÊNCIO. *A comédia latina (Anfitrião, Aululária, Os cativos, O gorgulho); (Os adelfos, O eunuco)*. Trad. de A. da Silva. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo: Editora Globo, 1952.

PLAUTUS Macci Plauti *Comoediae*. Edited by. Y. M. T. Lindsay. Oxford: Clarendon Press, 2 vols. (1904-05).

PLAUTUS. *Casina*. Edited by W. T. MacCary e M. M. Willcock. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

PLAUTUS. *Aulularia*. Edited by W. Stockert. Stuttgart: Teubner, 1983.

PLAUTUS. *Bacchides*. Edited with trans. and commentary by J. Barsby. Warminster: Aris & Phillips, 1986.

PLAUTUS, T. M. *Menaechmi*. Edited by A. S. Gratwick. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Terêncio

TERENCE. Terence. *Eunuchus*. Edited by J. Barsby, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

TERÊNCIO, *A sogra*. Tradução de W. Medeiros. Brasília: UnB, Primeira edição 1993.

TERÊNCIO. *Eunuchus*. Estudo e tradução de SILVA, N. S. C. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. **Outros autores antigos**

ARISTÓTELES, *Poética* 1448 a 20-25. IV, tradução, prefácio, introdução, comentário e

apêndices de Eudoro de Souza, Editora Globo, Porto Alegre, 1966.

ARISTÓTELES, *Poética*, tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, , 2015.

CÍCERO, *Sobre a adivinhação*, de Marco Túlio Cícero. Gratti, B. R. Dissertação de mestrado (Mestrado em Letras Clássicas) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

Ariano Suassuna

SUASSUNA, Ariano. *Auto da compadecida*. Rio de Janeiro- Livraria Agir Editora, 1957.

SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1971.

SUASSUNA, Ariano. *Farsa da boa preguiça*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1979.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da compadecida*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 2005.

SUASSUNA, Ariano. *Uma mulher vestida de sol*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

SUASSUNA, Ariano. *O casamento suspeito*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2007.

SUASSUNA, Ariano. *Almanaque armorial*. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SUASSUNA, Ariano. *O santo e a porca*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2013

6.4 – ESTUDOS

ABEL, K. *Die Plautusprologue*: Inaugural dissertation. Frankfurt am Main , s.n., 1955.

ACHCAR, F. *Lírica e Lugar-Comum*. Alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1991.

ALBUQUERQUE JR., D.M *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2007.

ALFREDO, O. “Santo Antônio - um santo casamenteiro” in *Folclore em cordel - uma antologia*”. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

ANDERSON, W. S. *Barbarian Play - Plautus' Roman Comedy*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1993.

ALCURE, A. S. O riso do povo: recursos cômicos no mamulengo da Zona da Mata. *Textos escolhidos de cultura e artes populares*, Rio de Janeiro, v.5, n.1, p.17-34, 2008.

ARAÚJO, C. L. de A. *A arte cômica de Plauto e Ariano Suassuna*. Artigo. Anais da XXV semana de estudos clássicos. Faculdade de Letras – UFRJ 2005.

BAKHTIN, M., *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi. São Paulo- Hucitec, Brasília: UNB, 2008.

BARCHIESI, A. (1997). Otto punti su una mappa dei naufragi. In *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n. 39, p. 209-226.

BASTOS, M. L. F., *Gênero literário e moralidade filosófica n'O santo e a porca de Ariano Suassuna* - dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC Departamento de Letras Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária 2011.

BEARD, M.; NORTH, J.; PRICE, S. *Religions of Rome, Volume I – A History*, New York: Cambridge University Press, 2010.

BEARE, W. *The Roman Stage. A History of Roman Drama at the Time of Republic*. London: Methuen & Co. Ltd, 1964.

BIANCO, M. M. “Nota a Plauto”, *Merc. 409.*” *Pan* 21:101–4, 2003.

BOLDRINI, S. Il santo e la scrofa- um'imitazione di Plauto nel Nordest brasiliano, Nuovi studi su Plauto- Grammatica poética e fortuna letteraria di um testo esemplare. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, Roma, nº 14, p.251-270, 1985.

BORBA FILHO, H., *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

BORBA, R. Q., Apropriação de discurso e ambivalências na obra de Ariano Suassuna. In: *Cadernos Letra e Ato*, ano 1, nº 1. p. 73-78, 2011.

BRITO, A. P. L. *Ariano Suassuna e o movimento armorial: cultura brasileira no regime militar, 1969-1981*. (Tese de doutorado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas-IFCH/ Unicamp, 2005.

CARDOSO, I.T. “Matronae Virtuosae no Stichus de Plauto” in *Phaos* p.21-38, Campinas, Unicamp, 2001.

CARDOSO, I. T. *Ars plautina*. (Tese de doutorado em Letras Clássicas). Universidade de São Paulo, USP, 2005.

CARDOSO, I. T. e SANTOS, S. A. Plautinismos e Suassunismos em O santo e a porca. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 159-177, 2016.

CARDOSO, Z. de A. *A Literatura Latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CASTRO, K. E de. O Teatro de Mamulengos de ontem e de hoje: a importância do reconhecimento do Teatro de Bonecos Tradicional Brasileiro como patrimônio imaterial cultural do Brasil. *Resgate - Revista interdisciplinar de Cultura*. Campinas, v. 23, nº 30, p.69-80, jul./dez.2015.

CONTE, G. B. *The rhetoric of imitation- Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*. Translated from the Italian, edited and with a foreword by Charles Segal. Ithaca and London- Cornell University Press, 1986.

CONTE, G. B.; BARCHIESI, A. Imitação e arte alusiva- modos e funções da intertextualidade. In CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. *O espaço literário da Roma antiga*. Vol. I- a produção do texto. Trad. Daniel P. Carrara e Fernanda M. Moura. Belo Horizonte: Tessitura, p. 87-121, 2010.

COSTA, L. N. *Gêneros poéticos na comédia de Plauto - Traços de uma poética plautina imanente*. (Tese de doutorado em Linguística), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: 2014.

CRAWFORD, J. J., *Portraying religious themes in Aristophanes and Plautus*. 2007, 113f. Thesis (Master of arts), California State University, Sacramento, California.

CHRISTENSON, D. M. (Ed. e comp.). *Plautus: Amphitruo*. Cambrígia: Cambridge University Press, 2000.

DILLON, S. e JAMES, S.L. *A Companion to women in the ancient world*, New York: Blackwell Publishing Ltd. 2012.

DIMITROV, E. *O Brasil dos espertos:- uma análise da construção social de Ariano Suassuna como criador e criatura*. São Paulo: Alameda, 2011.

DONNER, M. *A intertextualidade na comédia: a presença de Plauto em Molière e Suassuna*. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

DUARTE, A. S. *Cenas de reconhecimento na poesia grega*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

DUCKWORTH, G. E. *The nature of Roman comedy- a study in popular entertainment*. New Jersey: Princeton University Press,, 1971.

Dutsch, D. 2008. *Feminine Discourse in Roman Comedy: on Echoes and Voices*. Oxford: Oxford University Press.

FEENEY, D. *Literature and religion at Rome; cultures, contexts and beliefs*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

FOWLER, D. "On the shoulders of giants- intertextuality and classical studies" in *Roman constructions - Readings in postmodern Latin*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 115-137

FRAENKEL, E. *Plautine Elements in Plautus*. Traduzido por Tomas Drevivosky e Francis Muecke. Nova York: Oxford University Press, 2007 [Tradução de *Plautinisches in Plautus*. Berlin: Weidmann, 1922].

FREITAS FILHO, J. F. M. de, De avareza e avarentos: o tema da sovínice em Plauto, Molière e Suassuna in *Moringa artes do espetáculo*: João Pessoa, V. 3 N. 2 jul-dez/2012

GENETTE, G. *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

GENTILI, B. et alii. *Storia della letteratura latina*. Bari- Laterza, 1998.

GONÇALVES, R. T. (org.). *A comédia e seus duplos: o Anfitrião de Plauto*. São Paulo: Ateliê, 2017.

GUAPIASSU, P.R. *A Marmita e a Porca- a presença Plautiana (sic) na comédia nordestina*. (Tese Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 1980.

GUIDARINI, M. Auto da compadecida: intertextualidade e interdiscursividade in: *Revista Trama*, n3 v.2 2006 p.149-157.

HANDLEY, E. W. 1970. “The Conventions of the Comic Stage and Their Exploitation by Menander.” In *Ménandre: sept exposés suivis de discussions*, edited by E. G. Turner, p. 1–42. Genève: Fondation Hardt.

HARDWICK, L. *Reception studies*. New York: Oxford University Press, 2003.

HARDWICK, L. Y Stray, C. (eds.) (2011) *A companion to classical receptions*. Oxford: Oxford University Press , 2008.

HUNTER, R. L. *The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

JEPPESEN, S. *Performing Religious Parody in Plautine Comedy*, PhD in Classics, Santa Barbara: University of California, 2013.

JOCELYN, H. D. “Gods, Cult and Cultic Language in Plautus.” In *Studien zu Plautus-Epidicus*, herausgegeben von Ulrike Auhagen, p. 261–96. Tübingen: Narr, p. 261-296, 2001.

KONSTAN, D. *Roman Comedy*. Ithaca, Londres: Cornell University Press, 1983.

KRISTEVA, J. *Semiótica - introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAZARO - BRAGION, A. S. L. A fuga da sogra: mulheres, poesia e humor em Hecyra. 2016, 251f. Dissertação em Linguística (Estudos Clássicos) Instituto de Estudos da Linguagem – Universidade estadual de Campinas, Campinas – SP.

LEGRAND, Ph. -E. Daos- *Tableau de la comédie grecque – pendant la période dite nouvelle*. Lyon; Paris: A. Rey; Librairie A. Fontemoing, 1910.

LIMA, F. W. R., A representação do diabo no teatro medieval e seus aspectos residuais na obra Auto de João da Cruz, de Ariano Suassuna, p.181-188. in: *Nas Trilhas da Antiguidade e Idade Média* / organizadoras, Adriana Zierer, Ana Livia Bomfim Vieira, Elizabeth Sousa Abrantes. São Luís: Editora UEMA, 2014.

LIMAT - LETELLIER- N. Historique du concept d'intertextualité in *L'intertextualité- Etudes réunies et présentées par Nathalie LIMAT -TELLIER et Marie MIGUET -OLLAGNIER, Annales Littéraires de l'Université FrancheComté*, 637, Diffusion Les Belles Lettres, Paris, p.17-64, 1998.

MACHADO, I. *Entre la croix et la plume, éléments médiévaux et vicentins dans le théâtre de Ariano Suassuna*, (Tese de doutorado) Université Paris III: Sorbonne Nouvelle, 2003.

MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*, 3ª edição, São Paulo: Global, 1997.

MALEVAL, M. A. T., Atualizações do medievo no romanceiro nordestino e no Auto da Compadecida de Ariano Suassuna in: *Revista Graphos*, vol. 17, n° 2, 2015 p.16-26.

MANUWALD, G. *Roman Republican Theatre*. Cambridge: Cambridge University, 2011.

MARSHALL, C. W. *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. Cambridge: University Press, 2006.

MATOS, G. C. *O Palco Popular e o Texto Palimpséstico de Ariano Suassuna*. Juíz de Fora: Esdeva, 1988.

MAURICE, L. Contaminatio and adaptation: the modern reception of ancient drama as an aid to understanding Roman comedy. In: *Bakogianni, A. (Org.). Dialogues with the past:*

Classical Reception theory & practice. London: Institute of Classical Studies, p. 445-446, v.2, 2013.

MEYER, M., *Pirineus, Caiçaras: da Commedia dell'Arte ao bumba-meu-boi*. Campinas: Editora UNICAMP, 1991.

MICHAUT, G. *Histoire de la comédie romaine - Plaute*. Paris: E. de Boccard, 1920.

MOLINA-SANCHEZ, M. La ruptura de la ilusión escénica- notas sobre la caracterización del 'aparte' en la Aulularia de Plauto. In *Florentia Iberiana*, v. 1, p. 285-295, 1990.

MOORE, T. *The theater of Plautus- playing to the Audience*. Cambridge: 1998.

MOREIRA, A. L. A história do amor de Fernando e Isaura: Um recorte da residualidade medieval in: *Nas Trilhas da Antiguidade e Idade Média / organizadoras, Adriana Zierer, Ana Livia Bomfim Vieira, Elizabeth Sousa Abrantes*. – São Luís: Editora UEMA, 2014, p.59-64.

NASCIMENTO NETO, J. E. As Imagens que Surgem pela Força da Escrita: o Auto de Suassuna – do Medieval à Crítica Social, *Domínios da Imagem*, Londrina, ano III, n. 6, p. 103-112, maio 2010.

NETO, Me. J. E. do N. João Grilo - Pícaro do Nordeste, Justiceiro do Sertão, *Nau Literária- crítica e teoria de literaturas*, PPG-LET-UFRGS, Porto Alegre: v. 9, n°1, p.3, 2013.

NOGUEIRA, E. de S. *Daibert, tradutor de Rosa - outras veredas do grande sertão*. Belo Horizonte; Juiz de Fora- Funalfa: C/Arte, 2006.

NOGUEIRA, M. A. L. *O cabreiro tresmalhado - Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

PACKMAN, Z. M. Feminine Role Designations in the Comedies of Plautus, *The American Journal of Philology*, Vol. 120, No. 2 (Summer, 1999), p. 245-258.

PARATORE, E. *História da literatura latina*, Fundação Calouste Gulbekian, Lisboa: 1983.

PASQUALI, G. Arte allusiva. In- *Pagine stravaganti*. v. 2. Firenze: Sansoni, p. 273-282, 1968.

PETRY, L. As raízes ibéricas e populares do teatro de Ariano Suassuna in: *Palimpsesto*, n10 ano 9 p.1-17 2010.

PIMENTEL, C.S. *Humanização do divino, divinização do humano: Representações do imaginário no teatro de Ariano Suassuna*. (Dissertação de Mestrado em Ciências da Religião), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - 2010.

POCIÑA LÓPEZ, A. J. Pervivência de Plauto en la literatura brasileña- la comédia O santo e a porca de Ariano Suassuna. *Florentia Iliberritana*- Revista de Estudios de Antigüedad Clásica, Granada, v. 7, p. 291-298, 1996.

PRATA, P. *O caráter intertextual dos tristes de Ovídio - uma leitura dos elementos épicos virgilianos*. (Tese Doutorado em Linguística). Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 2007.

RABETTI, B. (Maria de Lourdes Rabetti) (org.). *Teatro e Comichidades: Estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. 7 Letras, Rio de Janeiro, 2005.

ROCHA, Carol Martins da. *De linguado a lingua(ru)da: gênero e discurso das mulieres plautinae*. Campinas: Unicamp, 2015. 251 p. — Tese (Doutorado), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

ROSIVACH, V. J. *When a young man falls in love- the sexual exploitation of women in New comedy*. London- Routledge, 1998.

SANTOS, I. M. D. A. V. *Do altar ao palco: Santo António na tradição literária, artística e teatral em Portugal e em Espanha*. Tese de doutoramento em Estudos de Literatura e de Cultura. Especialidade em estudos portugueses (Universidade de Lisboa) 2014.

SANTOS, I. M. F. dos. *Em demanda da Poética Popular - Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. 2a. ed. revista. Campinas- Editora da Unicamp. 2009.

SANTOS, M. N. *Aulularia*, de Plauto, e *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna – aproximações e distanciamentos na constituição do cômico in *Revista Ave palavra* – ed. 12 – 2º semestre 2011.

SANTOS, S. A. *O santo e a porca- imitatio de Plauto no Nordeste brasileiro*, In- *Revista Língua Literatura e Ensino* (Caderno de Resumos), Campinas- vol. 2. 2007

SANTOS, S. A. "O santo e a porca: imitatio de Plauto no Nordeste brasileiro. In: VI CONGRESSO DA SBEC: XV CICLO DE DEBATES EM HISTÓRIA ANTIGA, 2005, RIO DE JANEIRO: p.32.

SEGAL, E. *Roman laughter - The comedy of Plautus*. New York and Oxford- Oxford University Press, 1987

SHARROCK, A. *Reading Roman Comedy- Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*. W.B. Stanford Memorial Lectures. Cambridge/New York- Cambridge University Press, 2009.

SILVA, L. M. da. *Aululária e O santo e a porca: a intersecção do cômico*. 2015. 88 f. Dissertação em Estudos literários, culturais e Interartes – Faculdade de Letras – Universidade do Porto, Porto.

SOARES, M. de L. *O nordeste, a política e a vulnerabilidade da sobrevivência no sertão*. Paraíba- Teor. Pol. e Soc. v.1, n.1, p. 133-141. 2008.

SPINELLI, H. N. *O Díscolo: estudo e tradução*. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

STOCKERT, W. *Metatheater in Menanders Epitrepontes*, WS, 110, 1997, p. 4-18

TAVARES, B. *Contando histórias em versos- poesia e romanceiro popular no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2005.

TREVIZAM, M. Elementos plautinos em O santo e a porca, de Ariano Suassuna, in: *Aletria*, n1 ano 2014 p.135-152

VAINFAS, Ronaldo. “Santo Antônio na América Portuguesa- religiosidade e política”, in *Revista USP*, São Paulo, n.57, p. 28-37, março/maio 2003.

VASCONCELLOS, P. S. *A Intertextualidade nos Estudos Clássicos*. Rev. ANPOLL, n. 6/7, p. 81-87, jan./dez. 1999.

VASCONCELLOS, P. S. *Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo- Humanitas, 2001.

VASCONCELLOS, P. S. Reflexões sobre a noção de “arte alusiva” e de intertextualidade no estudo da poesia latina. *Classica (Brasil)* São Paulo- v.20, n° 2, p.239-260, 2007.

VASCONCELLOS, P. S. A tradução poética e os estudos clássicos no brasil de hoje: algumas considerações. *Scientia Traductionis*, (Brasil) Santa Catarina – v.7 n°10, p. 68-79, 2011.

VASSALO, L. *O Sertão Medieval - origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro- Francisco Alves, 1993.

VICTOR, A.; LINS, J. *Ariano Suassuna - um perfil biográfico*. Rio de Janeiro- Jorge Zahar, 2007.

VOGT-SPIRA, G., Plauto fra teatro greco e superamento della farsa itálica- proposta di un modelo triadico. *Quaderni Urbinati de Cultura Clássica*, Roma- v.58, n° 1, p. 111-135, 1988.