

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Faculdade de Ciências e Letras

CLÁUDIA TRINDADE DE OLIVEIRA

MISE EN SCÈNE AU THÉÂTRE:

a comicidade nas peças *L'avare* (1668), de Molière;
e em *O santo e a porca* (1957), de Ariano Suassuna

Assis - SP

2025

CLÁUDIA TRINDADE DE OLIVEIRA

MISE EN SCÈNE AU THÉÂTRE:

a comicidade nas peças *L'avare* (1668), de Molière;
e em *O santo e a porca* (1957), de Ariano Suassuna

Dissertação apresentada à Universidade
Estadual Paulista – UNESP, Faculdade
de Ciências e Letras, Assis, para a
obtenção do título de Mestra em Letras.

Área de Concentração: Letras

Orientadora: Dr^a Daniela Mantarro Callipo

Assis - SP

2025

O48m

Oliveira, Cláudia Trindade de

Mise en scène au théâtre : a comicidade nas peças "L'avare" (1668), de Molière; e em "O santo e a porca" (1957), de Ariano Suassuna / Cláudia Trindade de Oliveira. -- Assis, 2025
161 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Daniela Mantarro Callipo

1. Literatura Comparada. 2. Crítica Literária. 3. Literatura Brasileira e Literatura Francesa. 4. Intertextualidade. I. Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Através da perspectiva da Literatura Comparada esta pesquisa aponta a sua contribuição dentro do campo dos estudos literários, demonstrando a possibilidade de comparação entre obras de culturas e contextos bem distintos procurando, assim, romper com a noção de influência de uma obra em relação à outra.

IMPACT POTENTIEL DE CETTE RECHERCHE

À travers la perspective de la Littérature Comparée, cette recherche met en valeur son apport dans le domaine des études littéraires, démontrant la possibilité de comparer des œuvres de cultures et de contextes très différents, favorisant ainsi la rupture de la notion d'Influence d'une œuvre par rapport à une autre.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE CLÁUDIA TRINDADE DE OLIVEIRA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS, CAMPUS DE ASSIS.

Aos 18 dias do mês de dezembro do ano de 2024, às 14 horas, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de CLÁUDIA TRINDADE DE OLIVEIRA, intitulada **MISE EN SCÈNE AU THÉÂTRE: A COMICIDADE NAS PEÇAS *L'AVARE* (1668), DE MOLIÈRE; E EM O SANTO E A PORCA (1957), DE ARIANO SUASSUNA**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Prof^ª Dr^a DANIELA MANTARRO CALLIPO (Orientadora) – Participação Virtual da UNESP/FCL-Assis; Prof. Dr. FRANCISCO CLÁUDIO ALVES MARQUES – Participação Virtual da UNESP/FCL-Assis; e Prof^ª Dr^a CAMILA SOARES LÓPEZ – Participação Virtual da UFU/INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA-Uberlândia, MG. Após a exposição da mestranda e arguição realizada pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: **Aprovada**. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata que, após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora, a Prof^ª Dr^a DANIELA MANTARRO CALLIPO.

Eu dedico este trabalho a minha mãe – Maria Aparecida Braga de Oliveira (Cida) – que em 2024 partiu para outro plano. Pessoa sempre alegre, ela não se deixava tomar pela tristeza ou pelo desânimo, mesmo nos momentos mais difíceis; talvez fosse este o segredo da força grande presente naquele corpo pequeno.

AGRADECIMENTOS

À UNESP, pelo auxílio econômico e material que me permitiu estudar, assim como pela oportunidade de crescimento em vários aspectos de minha vida. Eu me refiro especificamente à Faculdade de Ciências e Letras de Assis, casa que me acolheu de forma tão calorosa e me presenteou de diversas maneiras, deixando marcas permanentes em meu interior.

À professora Daniela Mantarro Callipo, pela paciência e ajuda. Para além da orientação acadêmica ela sempre procurou me incentivar e dar força; revelando-se, inclusive, a advogada de defesa em certa situação, dando um sentido maior ao ato de orientar. Para completar, ela também emana uma energia boa capaz de contagiar e divertir. Por tudo isso ela tem minha sincera admiração e meu carinho.

Aos professores que integram o núcleo de francês –Carla Cavalcanti e Silva e Rodrigo Aparecido Ribeiro da Silva– por despertar em nós uma compreensão crítica sobre a língua francesa e também pela dedicação. À querida professora Norma Domingos, mãezona que recentemente quis o destino que ela partisse. Tão grande quanto a saudade que deixará era a generosidade com que ensinava seus alunos.

A outros professores da graduação em Letras, são eles –Carlos Eduardo Mendes de Moraes (Cadu), Sandra Aparecida Ferreira, Fabiano Rodrigo da Silva Santos e Alessandro Jocelito Beccari– por tornarem a aprendizagem um processo prazeroso devido aos seus modos cativantes de lecionar.

Aos professores Camila Soares López (UFU) e Francisco Cláudio Alves Marques (UNESP) por aceitarem o convite para participar tanto do exame geral de qualificação, quanto da banca de defesa. Eu os agradeço os comentários e observações levantados na primeira e na segunda ocasião, os quais certamente contribuíram para o enriquecimento deste trabalho.

Ao professor Ruy de Oliveira Andrade Filho (ex-orientador), por levar consigo, em ação e palavra, todos os sentidos do orientar. Além do aprendizado eu devo a ele a porção mais humana da minha profissão e da maneira de pensar a realidade.

Ao funcionário do setor de pós-graduação, Marcos D'andrea, por auxiliar nos trâmites burocráticos e ser sempre prestativo; e aos da biblioteca, Ana Paula da Silva e Auro Sakuraba, pela primorosidade no que se refere aos procedimentos de empréstimos de obras de outro campus e pela excelência nos seus atendimentos.

À Acácia Oliveira e ao Uraci Campana, por partilharem comigo as alegrias e as angústias da pós-graduação.

Aos amigos Ingridi e Ubirajara (Bira), pelas horas divertidas e amizade.

À Inajara de Albuquerque (Nara), por me aproximar da língua francesa.

Ao Daniel Augusto Gaiotto, pelo apoio desde que ingressei na Unesp.

À Arilza Madureira, pelo acolhimento, pela força e por sua escuta.

A minha tia Judith Gaiotto, pelo seu constante incentivo e ajuda.

À Izabel Oliveira e ao Edson Ferrari, pela amizade de longa data.

NOSSO RISO LOUCO...

Celebremos o riso.
O riso puro e gentil
O riso que lava a alma
Que proclama a vida
em versos
música
e poesia!

Que o riso se sobressaia em meio à dor
Que abuse da mediocridade, gentilmente,
sem escárnio e sem maldade...
Que nos leve aos nossos infinitos
Que sustente nossa eternidade
em meio às nossas limitações,
à nossa frágil humanidade...

Que nosso riso seja nossa canção.
A nossa verdade
Que contrarie toda a noção de pranto
Que sorrindo sejamos tidos como loucos
diante da louca sanidade deste mundo torto!

E de riso em riso
vamos levando a vida,
que mesmo sofrida
a cada amanhecer suscita em nós
um sabor de “Querer Mais”...!

(Elisa Flor)

OLIVEIRA, Cláudia Trindade. *Mise en scène au théâtre: a comicidade nas peças L'avare (1668), de Molière; e em O santo e a porca (1957), de Ariano Suassuna*. 2025. 161 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Unesp, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2025.

RESUMO

Este trabalho pretende estabelecer uma comparação entre as peças teatrais *L'avare* (1668), de Molière; e *O santo e a porca* (1957), de Ariano Suassuna – no intuito de analisar como se constitui a comicidade em cada uma dessas narrativas e sob quais condições se promove a singularização de traços de risos nelas presentes. Para tanto, parte-se da compreensão clássica de cômico de Bergson (1983), Bakhtin (1999) e de Propp (1992), os quais o entendem como um fenômeno social e historicamente construído. Além disso, as referências teóricas da Literatura Comparada, amparadas pelas noções de intertextualidade e dialogismo orientaram a construção de categorias de análise, possibilitando uma interrelação constante entre tais obras. Embora o cômico seja o elemento constituinte de ambas, o presente estudo confirma que ele se dá de forma singular em cada uma; tanto pela incorporação de traços das diferentes situações, quanto pelo contexto das produções e também por conta da visão de mundo dos autores.

Palavras-chave: teatro; comicidade; Molière; Ariano Suassuna; Literatura Comparada.

OLIVEIRA, Cláudia Trindade. *Mise en scène au théâtre: a comicidade nas peças L'avare (1668), de Molière; e em O santo e a porca (1957), de Ariano Suassuna*. 2025. 161 p. Mémoire (Master en Lettres). Université de l'État de São Paulo «Júlio de Mesquita Filho» – Unesp, Faculté des Sciences et Lettres, Assis, 2025.

RÉSUMÉ

Cette recherche vise à établir une comparaison entre les pièces de théâtre – *L'Avare* (1668), de Molière; et *O santo e a porca* (1957), d'Ariano Suassuna – dans le but d'analyser comment la comicité se constitue dans chacune de ces récits et dans quelles conditions est favorisée la singularisation des traces de rire présentes dans ceux-ci. Pour ce faire, nous partons de la compréhension classique du concept comique de Bergson (1983), Bakhtin (1999) et Propp (1992), qui le comprennent comme un phénomène socialement et historiquement construit. Par ailleurs, les références théoriques de la littérature comparée, appuyées par les notions d'intertextualité et de dialogisme, ont contribué à construire les catégories d'analyse, permettant une interrelation constante entre ces œuvres. Bien que le comique soit l'élément constitutif des deux, la présente étude confirme qu'il se produit de manière unique dans chacune; tant par tant par l'incorporation de traits provenant de différentes situations, que par le contexte des productions et aussi e aussi en raison de la vision du monde des auteurs.

Mots-clés: théâtre; comicité; Molière; Ariano Suassuna; Littérature Comparée.

SUMÁRIO

Introdução.....	14
CAPÍTULO I – A COMÉDIA OCIDENTAL: O TEATRO DE MOLIÈRE E SUASSUNA.....	23
1.1. <i>O teatro segundo Molière</i>	23
1.1.1. O percurso de Molière: do anonimato ao sucesso.....	23
1.1.2. O Classicismo francês.....	27
1.1.3. A comédia de Molière.....	29
1.1.4. <i>L'avare</i> : um exemplo de desobediência às normas.....	32
1.1.5. Contribuições do teatro de Molière.....	33
1.2. <i>O teatro de Suassuna</i>	35
1.2.1. O percurso de Ariano Suassuna no cenário cultural.....	35
1.2.2. O Movimento Armorial.....	39
1.2.3. A relação entre “O Santo e a Porca” e o “Movimento Armorial”.....	50
1.2.4. Sociedade e cultura do nordeste: origens da cultura popular.....	51
1.2.5. Aspectos da cultura popular medieval em “O santo e a porca”.....	53
1.2.5.1. O teatro.....	53
1.2.5.2. A farsa.....	54
1.2.5.3. Os folguedos.....	57
1.2.5.4. A religiosidade.....	58
1.2.6. Aspecto da cultura nordestina em “O Santo e a porca”.....	60
1.2.6.1. A linguagem popular.....	60
CAPÍTULO II: ENTRE “O SANTO E A PORCA” E “L’AVARE”.....	63
2.1. Um breve panorama dos estudos acerca de tais obras.....	63
2.2. “O santo e a Porca” e “L’avare”: um breve resumo das obras.....	72
2.3. Aspectos cômicos comuns às duas obras.....	76
2.3.1. A avareza.....	76
2.3.2. O Avarento.....	88
2.3.3. Um jantar de noivado.....	101
2.3.4. Amores escondidos.....	104
2.3.5. Das personagens femininas: o destaque às alcoviteiras.....	105
2.3.6. Das personagens masculinas.....	110
2.3.6.1. Os ladrões.....	110
2.3.6.2. Os solitários.....	111

CAPÍTULO III – A PERMANÊNCIA DO RISO: DE MOLIÈRE A SUASSUNA.....	113
3.1. <i>Um passeio pelo gênero comédia.....</i>	113
3.1.2. Principais tipologias cômicas.....	113
3.2. Histórico da comédia.....	114
3.2.1. Comédia Antiga.....	115
3.2.2. Nova Comédia.....	119
3.2.3. Comédia Latina.....	121
3.2.4. Commedia dell'Arte.....	124
3.3. A construção da comicidade nas peças de Molière e de Suassuna.....	131
3.3.1. Aspectos em comum.....	131
3.3.2. Aspectos cômicos particulares.....	143
 Considerações Finais.....	 146
 Referências.....	 149

INTRODUÇÃO

Histórias que surgem em determinada obra e, posteriormente, ressurgem em outra são ocorrências constantes no interior da literatura ao longo dos tempos. O mesmo pode-se afirmar acerca dos cenários, dos temas e, principalmente, das personagens. Tais exemplos aparecem nas mais diversas formas de expressões literárias; seja na poesia, novela, drama, romance, crônica, entre outros. Contudo, verifica-se que na comédia a recorrência de caracteres é um aspecto marcante em sua configuração como gênero literário¹, desde a sua origem, possivelmente na Grécia (no contexto das festas em homenagem ao deus Dionísio)², ainda que reconheçamos que ela se modificou no seu percurso de existência. Isso demonstra que a necessidade de rir sempre esteve em todas as sociedades, independente das épocas; fato que, por si só, já explicaria a importância da comédia.

Apesar disso, observa-se que a comédia sempre foi marginalizada dentro da concepção geral de literatura, bem como nos estudos mais antigos dessa área. A sua inferiorização está associada às suas próprias raízes e, portanto, a dois fatores essenciais. Por um lado, tem haver com os grupos sociais de onde se origina e, por outro, com o seu propósito diferente. No que tange aos círculos de onde a comédia vem, destaca-se seu caráter rústico que, ligado ao campo e mais popular, procura imitar o homem em sua própria medida ou, o que é mais comum, de maneira inferior a esta, ressaltando principalmente os seus traços mais baixos e ridículos. Ao contrário disso, a tragédia, um gênero utilizado, lida basicamente com seres “de exceção”, maiores, portanto; com figuras como deuses e heróis. Ao passo que a tragédia oferece uma visão idealizada da vida, a comédia propõe uma reprodução mais realista, na qual os enredos são inventados pelos próprios autores e não retirados de mitologias ancestrais. Diante disso, a comédia, sempre foi uma forma de arte intelectual e formal independente; deixando de lado as formas satíricas, nenhum dos poetas trágicos da Grécia aventurou-se na comédia, como nenhum dos poetas

¹ DONNER, M. *A intertextualidade na comédia: a presença de Plauto em Molière e Suassuna*. 81 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto alegre: UFRS, 2011, p. 6.

² Esta figura, a princípio, era reconhecida como o deus do vinho, da vegetação, do crescimento, da procriação e da vida exuberante. Quando os ritos dionisíacos se desenvolveram e resultaram na tragédia e na comédia, ele tornou-se o deus do teatro. BERTHOLD. M. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 103.

cômicos escreveu uma tragédia.³

A relevância da comédia, como um todo, reside em sua capacidade de expressão do riso, atitude positiva e compartilhada socialmente que constitui uma das formas de interação e que facilita a aproximação e a comunicação entre as pessoas; além de ser capaz de romper as barreiras e protocolos sociais. O riso oscila entre a razão e a não razão.⁴ Porém, do ponto de vista histórico, ele nem sempre foi bem-visto na sociedade ocidental; especialmente durante o período da Idade Média, por conta da influência da Igreja. Nessa época, o riso era compreendido como uma consequência do pecado original, sendo por isso considerado como algo amplamente imoral.⁵ Segundo as principais autoridades religiosas cristãs, o fato de o riso dar prazer e gerar a distração nas pessoas faria com que os humanos se afastarem de Deus, levando-os ao pecado. Desse modo, suas características e condições de existência estariam relacionadas às formas carnavalescas de expressão então ligadas ao ambiente privado e à chamada cultura popular não pertencendo, portanto, ao âmbito da Igreja ou do público; qual seja, a cultura erudita.⁶

Com o passar do tempo, mais precisamente no Renascimento, o riso no Ocidente perdeu o seu rótulo negativo, saindo do rebaixamento até então lhe imposto pela Igreja e deixou de ser visto como um elemento que inferiorizava o indivíduo. No final do século XV o novo ponto de vista se espalhou, e a visão de mundo escolástica do medievo foi finalmente ultrapassada.⁷ Dessa forma, o humor voltou novamente a integrar as diversas instâncias sociais, sem pudores – desde os linguajares e as expressões corporais, até as representações dentro das artes e na própria literatura– nisso, inclui-se o teatro, uma das expressões mais significativas desse fenômeno. Foi também nesse período que as comédias teatrais alçaram reconhecimento social superior aos tempos de sua origem, na Antiguidade clássica.

³ BERTHOLD, 2010, p. 118.

⁴ Para Bergson, é o riso que diferencia o homem dos outros animais; assim, ele entende que não há comicidade fora do que é propriamente humano. BERGSON, H. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983, p.7.

⁵ Sobre esta questão, ver: MINOIS, G. A diabolização do riso na Alta Idade Média. In: _____. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: EdUNESP, 2003, p. 76-106.

⁶ BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Fratechi Vieira. São Paulo: Hicitec; Brasília: EdUnb, 1987.

⁷ BERTHOLD, 2010, p. 269.

Contudo, deve-se destacar que o seu auge se deu, exclusivamente na contemporaneidade, a partir da expansão dos meios de comunicação e, nos dias atuais, com a difusão das redes sociais e plataformas online de entretenimento.

Justamente por fazerem rir, ao se utilizarem do jocoso ao mesmo tempo em que expõem certos vícios das sociedades, as peças cômicas têm sido exploradas há séculos no teatro e encenadas para o público com grande êxito; e nisso reconhecemos o encanto inerente ao próprio gênero. Uma de suas características principais consiste na proposital e exagerada exposição do ridículo, do grotesco, de algo ou alguém que foge a um modelo predeterminado; apontando, dessa forma, para os defeitos de certa coisa, indivíduo ou mesmo de um grupo. E, ainda que a literatura não possa ser considerada como o retrato de uma sociedade, ela nos aponta vários aspectos do contexto em que se insere; isso fica mais nítido quando se trata da comédia, pois ela mostra-nos o sentido do riso, ou seja, como e do quê as pessoas riem, os sentidos em certa época e espaço; fato que justifica tomá-la como objeto de estudo.

No caso desta pesquisa, nos interessa o gênero da comédia desenvolvido no âmbito do teatro. Como sua base, tomamos para a presente análise uma peça do comediógrafo Molière, obra pertencente ao teatro clássico francês (século XVII); e uma peça do escritor Ariano Suassuna, inserida no contexto modernista brasileiro (século XX). Ao estabelecer uma comparação entre tais obras, pretendemos analisar o tema, os cenários envolvidos, as personagens e principalmente, as suas estruturas narrativas; de modo que possamos compreender como se constitui o caráter cômico em cada uma delas. Seria este caráter permanente ao longo das duas narrativas? Em quais momentos dos respectivos textos este elemento se eleva ou se inclina? Estas são apenas as questões iniciais que adentram a nossa investigação. Como se pode observar, os objetos desta análise constituem duas obras cômicas de contextos bem distintos. Por um lado, tomamos a peça chamada *L'avare* (de autoria de Molière), então publicada no ano de 1668, na França, e pertencente ao período do Classicismo francês. Nessa época, se procurou manter na produção literária os gêneros produzidos pelos gregos e romanos da Antiguidade⁸, com suas regras restritas de unidade (tempo, espaço e ação). Para confrontá-la, trouxemos a peça brasileira denominada *O Santo e a Porca* (de Ariano Suassuna), encenada pela

⁸ LESKI, I. Alguns apontamentos sobre o Classicismo. *Revell*, v. 2, n. 22/2, maio-agosto 2019, p.143.

primeira vez em 1957 e sob o signo do futuro Armorial, movimento artístico-cultural encabeçado por este mesmo autor e por alguns de seus amigos artistas, o qual objetivava produzir uma arte brasileira erudita, reafirmando as raízes da cultura popular.⁹

Apesar de *L'avare* estar muito distante – temporal e culturalmente – de *O Santo e a Porca*, tais comédias se conjugam em determinados aspectos. Após tal constatação, nos perguntamos: O avarento presente na primeira peça permanece com o mesmo sentido após quase três séculos? O padrão de riso e a noção de comicidade presente no público de Molière seriam os mesmos do público de Suassuna? Para responder tais questionamentos partimos da discussão dos elementos que as aproximam para, em seguida, apontar aqueles que as separam e, portanto, que lhes conferem originalidade. Dessa forma, é possível compreender como o tema da avareza e os caracteres elaborados por Molière foram lidos e integrados à obra de Suassuna, pois é perceptível que os elementos comuns acabaram sendo adaptados aos diferentes públicos e línguas literárias, visto que tratam-se de autores acontemporâneos e culturalmente adversos; além disso, sabe-se que muitos efeitos cômicos são intraduzíveis de uma língua para outra, relativos, pois, aos costumes e às ideias de certa sociedade.¹⁰

Longe de pretender estabelecer uma hierarquia entre as produções apontadas logo acima, ao mesmo tempo em que nos distanciamos completamente de uma ótica superficial que as encara como sendo simples cópia uma da outra; a proposta deste trabalho é realizar uma análise comparativa entre elas, tendo como base o conceito de intertextualidade tomado de empréstimo de alguns autores da Literatura Comparada, tais como Tânia Carvalhal¹¹, Sandra Nitrini¹², Samoyault¹³ e Julia Kristeva¹⁴. Os estudos da última particularmente nos interessam pelo fato dela

⁹ COIMBRA, A. L. C.; ALMEIDA, L. A. B.; ALVES, M. S. A.; ALVES, P. R. O Movimento Armorial reafirmando as raízes da cultura popular. In: IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste, 2007, Salvador. *Anais...*2007, p. 1-14.

¹⁰ BERGSON, 1983, p. 8.

¹¹ CARVALHAL, T. *A literatura comparada*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2006.; ____ *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003; e ____; COUTINHO, E. F. *Literatura Comparada – textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

¹² NITRINI, S. *Literatura comparada (história, teoria e crítica)*. 2ª ed. São Paulo, Edusp, 2000.

¹³ SAMOYULT. T. *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.

¹⁴ KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

compreender o fenômeno da intertextualidade como “o cruzamento num texto de enunciados tomados de outros textos, transposição [...] de enunciados anteriores ou sincrônicos”¹⁵; fato que nos ajuda a captar as possíveis intersecções existentes entre as comédias *L’avare* e *O Santo e a Porca*.

E como dito anteriormente, embora essas peças estejam separadas no tempo, nas culturas e nas linguagens, o que nos obriga a considerar suas particularidades, temos a noção de que se tratam de dois discursos que, de várias maneiras, se interconectam, ou seja, travam um diálogo entre si que vai além da temática em comum (a avareza) que desenvolvem. Esta percepção tem a ver com a ideia de Kristeva de que toda enunciação se manifesta em acordo ou desacordo com alguém ou com alguma obra. Isso faz com que a “palavra literária” acabe sendo “um cruzamento de superfícies textuais, formando uma espécie de diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior.”¹⁶ Nessa perspectiva, como se pode perceber, o texto nunca é estanque, mas uma possibilidade permanente de novas leituras.

A proposta de comparação entre as comédias *L’avare* e *O Santo e a Porca* presente neste estudo tem como objetivo principal analisar como o elemento cômico se constitui em cada uma das peças, do mesmo modo que pretendemos identificar as nuances que o mesmo adquire no decorrer de ambas narrativas. Para tanto, nos apoiamos em alguns estudiosos do teatro como Faria¹⁷, Ryngaert¹⁸, Aguiar, Magaldi. Os dois primeiros autores nos auxiliam principalmente com relação a certos termos específicos dessa área. Já Aguiar¹⁹ nos traz uma perspectiva da comédia no Brasil através da leitura que ele próprio faz do teatro de José de Alencar. Quanto ao trabalho de Magaldi,²⁰ este dedica-se a uma longa e rica discussão sobre o processo de formação da dramaturgia nacional que ele atribui o seu início ao período colonial, época em que as primeiras manifestações cênicas

¹⁵ KRISTEVA, 1974, p. 69.

¹⁶ *Ibid.*, p. 42.

¹⁷ FARIA, J. R. Introdução. In: MATE, Alexandre; SCHWARCZ, Pedro M. *Antologia do teatro brasileiro: séc. XIX – comédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 7-53.; FARIA, João Roberto. *Ideias Teatrais: O século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

¹⁸ RYNGAERT, J-P. *Introdução à análise do teatro*. In: (Trad.) Neves, de P. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

¹⁹ AGUIAR, F. *A Comédia Nacional no Teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.

²⁰ MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. 4ª ed. São Paulo: Global, 1996.

teriam se dado através do teatro catequético desenvolvido pelos jesuítas.

O nosso aporte teórico se sustenta também no conceito de comicidade, termo um tanto fluído e sem uma definição precisa, tanto que, em certos momentos, ele se desdobra como sinônimo de humor ou de riso. Para refletirmos a seu respeito, tomamos por base os trabalhos de Bergson, Bakhtin e Propp. Para Bergson²¹, uma das funções da comédia seria tratar dos vícios e, não especificamente, do indivíduo. Em outros termos, quando o autor cômico fala do avarento, por exemplo, não lhe interessa aquela personagem em si, mas a avareza, que é trabalhada, que ganha forma, a partir de sua manifestação em um indivíduo qualquer.²² Em relação ao cômico, este considera que, enquanto o sério é indício de liberdade, o cômico está estreitamente relacionado com o mecânico, com a rigidez que permeia as atitudes humanas;²³ ou seja, trata-se daquela pessoa repetitiva, que se empenha em suas pequenas ocupações com uma regularidade matemática— para usar os mesmos termos do autor.²⁴ Tais aspectos são claramente evidenciados na postura do avarento (tanto de Molière, quanto de Suassuna), os quais se tornam excêntricos.

Bakhtin²⁵, por sua vez, traça uma espécie de panorama da representação do cômico focando-se no período medieval e baseando-se na obra de François Rabelais, objetivando com isso, tratar das características específicas e do modo de existência do cômico que estaria atrelado às formas carnavalescas de expressão então pertencentes exclusivamente ao âmbito privado, mas que o extrapolava em certos momentos. Desse modo, este autor aponta para a forma como os ritos cômicos diferenciavam-se das atividades “sérias” da Igreja e do Estado, isto porque “[...] pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas”.²⁶ Com isso, este autor reconhece no riso um duplo caráter – tanto o festivo quanto o ridicularizador – isto é, sua própria ambivalência (a capacidade de construir e desconstruir a um só

²¹ BERGSON, 1983.

²² SANTOS, M. N. Formas da comédia e do cômico: estudo da transformação do gênero. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. v.9, n. 1, jan-abr de 2012, p.6.

²³ BERGSON, *op.cit.*, p. 46.

²⁴ *Ibid.*, p. 10.

²⁵ BAKHTIN, 1987.

²⁶ *Ibid.*, p.5.

tempo); perspectiva também compartilhada por Santos.²⁷

Por seu turno, Propp constrói uma tipologia do cômico –o bom, o maldoso, o alegre, o ritual, o imoderado e o de zombaria– tendo como base, materiais fornecidos pela literatura e pelo folclore, além de outros trabalhos já escritos sobre o tema. O último tipo de riso é o mais comum existente na vida e nas artes, por isso ele se dedica maior espaço à sua discussão.²⁸ Para Propp, “[...] diferentes aspectos de comicidade levam a diferentes tipos de riso.”²⁹ Nesse sentido, ele entende que “cômicos justamente são os defeitos, mas somente aqueles cuja existência e aspecto não nos ofendam e não nos revoltam, e ao mesmo tempo não suscitem piedade e compaixão”³⁰, caso contrário, perdem seu efeito.

Outra questão sobre o cômico é a de que a sua função não seria somente fazer rir, mas também procurar evidenciar uma visão crítica e profunda do mundo.³¹ Desse modo, partimos da hipótese que os autores Molière e Suassuna possuíam pretensões parecidas quanto aos objetivos de suas peças. Para além de divertir o seu público, eles procuram apontar os vícios de certos grupos sociais; o que incide certo caráter moralizante delas. No caso de Molière, através de um personagem “sem concerto”. Ariano Suassuna, por outro lado, inseriu o mesmo tom disfarçado, mesclado nas expressões da cultura popular. Para isso, ele incorporou a essa peça costumes regionais como, por exemplo, o aspecto devocional religioso (presente em seu protagonista), além de certas formas de falar características de onde vivia (expressas nas falas de suas personagens).

A comparação entre tais obras iniciada a partir de seus títulos já revela a riqueza que a análise desse tipo pode chegar; pois enquanto na peça de Molière o título aponta diretamente para o tema, na de Suassuna este se apresenta como uma incógnita; o que nos permite observar a complexidade que o elemento cômico adquire no texto brasileiro. Nesse sentido, a teoria da intertextualidade fundamentada por Julia Kristeva aponta para a construção de uma dinâmica entre vários textos, desvinculando-se do texto primeiro como única referência, ressaltando

²⁷ SANTOS, M. N. *Ambivalência cômica: a farsa em cena*. Cascavel: Ed. Unioeste, 2017.

²⁸ PROPP, V. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

²⁹ *Ibid.*, p. 24.

³⁰ *Ibid.*, p.60.

³¹ ARÊAS, V. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 10.

que este é, ele próprio, fruto de outros textos anteriores a ele, integrando-se, portanto, como mais um texto desse fluxo textual que permeia o processo de criação. Isso justifica a escolha pelo trabalho de Kristeva para compor a nossa base teórica.³² Além disso, tal autora procura desvincular a questão da intertextualidade da noção de influência, aspecto que pressupõe uma hierarquia entre obras e a existência de um grau de superioridade de alguma delas; com isso, o estudo da relação entre os textos torna-os mais ricos, já que esta análise permite-nos a observação de certos elementos recorrentes entre obras literárias – questão a ser desenvolvida ao longo deste trabalho.

A fim de alcançar a proposta geral desta pesquisa, procuramos organizá-la em três capítulos. No primeiro deles, intitulado – *A comédia ocidental: o teatro molieresco e o suassuniano* – se subdivide em duas partes; cada uma voltada, exclusivamente, para cada autor. Na primeira, contém cinco tópicos, onde procuramos situar o autor francês e sua obra no contexto do século XVII. Inicialmente tratamos de seu percurso artístico, desde as origens à sua ascensão no universo do teatro. Em seguida, adentramos no Classicismo e sua rígida produção literária. Depois, segue-se com a discussão das características do teatro de Molière. No penúltimo tópico apontamos a recepção da peça *L'avare* e; no último, algumas contribuições deste autor para o teatro de comédia francês. Já a segunda parte do mesmo capítulo se constitui também de cinco tópicos e dedica-se a uma discussão sobre a formação literária de Suassuna, considerando igualmente o seu contexto. O primeiro tópico apresenta o percurso cultural deste letrado. Em seguida, se discute a formação e algumas características do Armorial, movimento liderado por ele. O terceiro se dedica às aproximações entre *O Santo e a Porca* e este movimento. Por fim, se aponta alguns aspectos da cultura popular (medieval e nordestina), bem como da linguagem popular nordestina presente nessa peça.

No segundo capítulo – *Entre “O Santo e a Porca” e “L'avare”* – inicialmente apresentamos um tópico no qual contém um panorama acerca dos estudos sobre estas obras objetivando, desse modo, apontar as principais perspectivas adotadas, bem como os resultados alcançados em tais pesquisas. Dentre elas, destaca-se uma frequente comparação da peça brasileira com a latina, *Aulularia*, reconhecendo-se diversas aproximações entre elas; além disso, verifica-se uma ampla ênfase dada

³² KRISTEVA, 1974, p.89.

aos personagens protagonistas e, igualmente, ao tema em comum. Em seu segundo tópico, consta um breve resumo das peças a fim de situar o leitor no enredo de cada uma delas. O tópico seguinte deste capítulo estabelece uma analogia entre a obra de Suassuna e a de Molière no intuito de apresentar uma discussão de alguns aspectos convergentes entre as respectivas peças; ou seja, procuramos expor nesse espaço as características que aproximam a comédia brasileira da francesa.

O terceiro e último capítulo desta pesquisa então denominado –*A comicidade presente em Molière e Suassuna*– se dedica, exclusivamente, à discussão sobre o gênero comédia e se subdivide em três tópicos. No primeiro deles se procura apontar algumas de suas tipologias. No tópico segundo se apresenta um recorte temporal da comédia, no qual se discute seus momentos distintos – a Comédia Antiga, a Nova Comédia, a Comédia Latina e a chamada *Commedia dell'Arte*– espaço em que são apresentadas algumas características herdadas desses movimentos culturais contidas tanto na peça francesa (*L'avare*), quanto na brasileira (*O Santo e a Porca*). Para encerrar este capítulo, o terceiro tópico da sequência estabelece uma discussão acerca da construção da comicidade nessas duas produções de teatro, elencando, dessa forma, os principais recursos cômicos mobilizados nelas. Apoiados na perspectiva da Literatura Comparada, com base principalmente no conceito de intertextualidade, pudemos constatar que o caráter da comicidade na obra de Suassuna se deu de maneira bem mais expressiva, pelos motivos que elencamos no decorrer da presente discussão.

CAPÍTULO I – A COMÉDIA OCIDENTAL: O TEATRO DE MOLIÈRE E DE SUASSUNA

Para a compreensão da produção artística dos autores Molière e Ariano Suassuna é preciso conhecer antes o contexto em que as peças *L'avare*³³ e *O Santo e a Porca* estavam inseridas, bem como os traços que nos permitem caracterizar o trabalho de cada um deles. Desse modo, o presente capítulo se dedicará, nas páginas seguintes, à realização de uma apresentação histórica acerca do percurso profissional deles, iniciando pelo de Molière e passando, na sequência, ao de Suassuna. Importante ressaltar que a escolha por começar pela comédia estrangeira se deve apenas por conta de sua localização no espaço-temporal anteceder a comédia brasileira.

1.1. O teatro segundo Molière

1.1.1. O percurso de Molière: do anonimato ao sucesso

Molière³⁴ é, na verdade, o pseudônimo de Jean-Baptiste Poquelin, nascido no ano de 1662, em Paris, e falecido em 1673. Autor, diretor, produtor, “empresário”³⁵ e ator, Molière viveu plenamente a vida de teatro, percorrendo desde o seus bastidores à apresentação em público, isto é, a encenação. Considerado um comediógrafo de excelência, tal fama nem sempre foi assim, pois antes ele chegou a produzir alguns poucos dramas e mesmo várias comédias³⁶ que nem sempre

³³ Inicialmente convém destacar que as traduções apresentadas nesse trabalho dessa obra são de nossa autoria.

³⁴ Sobre adoção deste nome, não há um consenso. Uns acreditam que teria sido após sair da prisão, em 1645; já outros dizem que seria em função da profissão de comediante, como modo de não desmoralizar a sua família burguesa. DUARTE, B. A Língua Francesa. In: MOLIÈRE. *O avaro*. Tradução: Bandeira Duarte. Rio de Janeiro: Editora Zelio Valverde. 1944.

³⁵ Não nos referimos ao sentido contemporâneo do tempo, mas como sinônimo de agenciador, aquele que trabalha ativamente neste meio.

³⁶ São elas: *La jalousie de Barbouillé* (*Os ciúmes de Barbouillé*, 1645), *Le Dépit amoureux* (*O despeito amoroso*, 1656), *Le L'Étourdie* (*O tonto*, 1653/1655), *Le médecin volant* (*O médico volante*, 1659), *Les Précieuses ridicules* (*As preciosas ridículas*, 1659), *L'École des femmes* (*A Escola de Mulheres*, 1661), *Le tartuffe* (*O tartufo*, 1664), *Le Mariage forcé* (*Casamento forçado*, 1664), *Le Misanthrope* (*O Misanthropo*, 1666), *Le Médecin malgré* (*O Médico a força*, 1666), *L'Amphitryon* (*O anfitrião*, 1668), *Le Bourgeois gentilhomme* (*O burguês fidalgo*, 1670), *Les Fourberies de Scapin* (*As artimanhas de Scapino*, 1671), *Le malade imaginaire* (*O doente imaginário*, 1673). Cf: MOLIÈRE, *Catálogo da exposição comemorativa*

tiveram sucesso; mas foi na comédia que ele se consagrou. Na verdade, o fato é que em toda a sua carreira de dramaturgo, Molière aperfeiçoou a fórmula do riso. E foi experimentando esse complexo e incerto caminho que ele encontrou uma nova forma de fazer teatro, explorando temas nas suas peças que contrariavam o governo e que faziam duras críticas à aristocracia.³⁷

Ao colocar um pouco de si em cada personagem que ele criava, ao mesmo tempo em que realizava diversas críticas, Molière não estava isento de ataques pessoais ao ofender a sensibilidade de certos grupos; com isso, do mesmo modo que agradava a alguns, despertava a ira em outros. Muitos de seus inimigos eram membros da corte do rei D. Luís XIV (1643-1715), da França – o rei sol – e como se isso não bastasse, ele ainda possuía opositores entre os políticos, os literatos e indivíduos de dentro da Igreja. Os últimos lhe acusava de anticristão e de amoral. No entanto, do lado oposto, Molière também possuía diversos amigos que eram figuras poderosas, o que lhe permitiu continuar escrevendo, encenando e, na extensão, afrontando muitas pessoas.³⁸

Antes de alcançar o reconhecimento profissional, ou melhor, a popularidade – pois naquela época os atores não eram bem vistos, sendo todos tomados como sinônimos de vagabundos e desordeiros– Molière possuía uma pequena *troupe*³⁹ composta de alguns amigos atores (apenas nove integrantes) chamada *Illustre Théâtre*, criada no ano de 1643 (uma espécie de sociedade feita com Madeleine Béjard⁴⁰ e os seus irmãos Joseph e Geneviève Béjard), que desenvolvia um teatro itinerante; realizando apresentações em praças, parques e em outros lugares abertos, espalhados por toda a cidade de Paris. Porém, sua companhia não durou muito tempo, pois permaneceu ativa somente um período de

do tricentenário de morte (1673-1973). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973, p. 14.

³⁷ CORRÊA, S. T. De “O Avarento” de Molière a “O Mão de vaca” dos Palhaços Trovadores: o texto teatral em processo. 172f. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará. Belém: UFPA, 2011, p. 33.

³⁸ MINOIS, 2003, p. 412.

³⁹ Optamos por manter a grafia original, em francês.

⁴⁰ Madeleine Béjard se tornaria, futuramente, sua sogra, pois ele se casaria com sua filha, Armand Béjard, em 1662. Cf: MOLIÈRE. *Catálogo da exposição comemorativa do tricentenário de morte* (1673-1973). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973, p. 12.

dois anos, mais precisamente entre 1643 e 1645.⁴¹

Posteriormente, mesmo percorrendo parte da província, passando por várias cidades, o grupo de comediantes de Molière não obteve sucesso.⁴² Foi um período bastante difícil para ele; de vida precária, no qual chegou, inclusive, a ser preso, em 1645, devido às dívidas contraídas por conta do teatro; porém, a aproximação de seu pai e sua família com a corte do rei D. Luís XIV auxiliou para que ele fosse solto logo em seguida. Após a libertação, o seu grupo de teatro se desfez. O insucesso de Molière estava associado a dois aspectos. Primeiro ao desprestígio do tipo de peça que ele desenvolvia, ou seja, a comédia. É preciso afirmar que naquela época o gênero do teatro mais aceito era a tragédia, relegando à comédia o *status* de arte de segunda categoria ou classe. O mesmo desprezo se dirigia em relação ao profissional ator, pois se valorizava mais o autor (desde que este fosse dramaturgo).⁴³ Além disso, a companhia *Illustre Théâtre* sofreu com a rivalidade de dois teatros permanentes, o *Hotel de Bourgogne* e o *Teatro de Marais*, que exerciam uma espécie de monopólio em Paris.⁴⁴

Ao retornarem à Paris, eles se instalaram definitivamente na cidade. Molière encontrou uma situação cultural particularmente complexa e interessante. A sociedade, em suas elites, promovera os valores da elegância, de beleza e de pudor que fundaram uma nova civilidade. Por volta de 1630, triunfou uma espécie de “segundo Renascimento”. Mais do que nunca, eram exigidos na literatura, os valores de ordem, clareza e decoro, que se fortaleceram até os anos 1660.⁴⁵ Quase desaparecida desde o fim do Renascimento, a comédia tardou a encontrar seu rumo, pois estava dividida entre as sutilezas sentimentais e delicadas – mas praticamente sem comicidade– e as grosserias da *Commedia dell’Arte* e da farsa, estas últimas muito ao gosto do povo. Estava posto o dilema de Molière que iria orientar toda a sua criação: uma ilustração –e, às vezes, uma defesa– da comédia que ele queria renovar, uma comédia ao gosto do seu tempo, que tocasse tanto o público exigente e

⁴¹ RÓNAI, P. *O teatro de Molière*. Brasília: EdUnB, 1981, p. 47.

⁴² RÓNAI, 1981, p.11.

⁴³ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁵ CORRÊA, S. T. *De O avarento de Molière a mão de vaca dos palhaços trovadores: o texto teatral em processo*. 170f. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará: Belém, 2011, p.36.

refinado quanto o povo;⁴⁶ ou aquilo que, segundo Truchet⁴⁷, seria uma comédia da qual os homens de bem pudessem rir sem ferir a elegância, a inteligência e o decoro.

Nesse contexto, sob a proteção de *Monsieur*⁴⁸ –o duque d’Orléans, D. Philippe de France– Molière e sua *troupe* representaram pela primeira vez perante a Corte, sob o nome de “Troupe de Monsieur” (Trupe do senhor), em uma sala do *Louvre*. Era 24 de outubro de 1658, na Sala dos Guardas do antigo do palácio, diante do rei sol. Foram representadas *Nicomède*, do autor Corneille; e a sua, *Le docteur amoureux* (O médico apaixonado), uma farsa bem do gosto italiano. E como o rei apreciou a peça cômica, destinou uma pensão para a *troupe*. A representação foi tão apreciada também porque havia já algum tempo em que só se apresentavam peças sérias no Hotel de Bourgogne; o prazer das pequenas comédias tinha quase se perdido.⁴⁹ A partir desta ocasião, eles “caíram nas graças” da família real e então o rei D. Luís XIV concedeu-lhes o direito de poderem representar no teatro do Petit-Bourbon, desde que alternando com comediantes italianos. Derrubado o respectivo teatro para a ampliação do Louvre, lhes foi cedida a sala de espetáculos do *Palais Royal*.⁵⁰

O sucesso da peça da companhia garantiu-lhes a proteção do rei D. Luís XIV, porém suscitou a hostilidade de autores invejosos, principalmente por ele procurar ridicularizar os hábitos da época. Em seguida, o grupo de Molière ganhou o título de “Troupe du Roi” (Trupe do rei), tendo como patrono e mecenas o irmão do rei.⁵¹ Isso lhes possibilitou não apenas a popularidade, mas também outros benefícios, tais como a estabilidade financeira, aspecto não usufruído por aqueles que viviam exclusivamente do trabalho no teatro na aquela época, bem como a oficialização deste ofício. Durante os treze ou quatorze anos seguintes, Molière percorreu toda a França com a sua companhia agora tendo o aval para se apresentar nos lugares mais refinados, fato que abriu diversas portas para a sua comédia.

⁴⁶ CORRÊA, 2011, p.36.

⁴⁷ TRUCHET, J. Molière ou l’élégance. In : _____. *L’Art du théâtre*. Paris : P.U.F., 1992.

⁴⁸ Tradicional título usado na Corte francesa para distinguir o irmão mais novo de um rei.

⁴⁹ CORRÊA, 2011, p.36

⁵⁰ MOLIÈRE, 1973, p. 11.

⁵¹ *Ibid.*, p. 11.

1.1.2. O Classicismo francês

Naquele momento, florescia na França, um extenso cenário de artes, incentivado pelo mesmo rei, D. Luís XIV. Era o século XVII e verifica-se que sob o seu governo (1643-1715)⁵², houve o desenvolvimento de diversas escolas superiores, a saber: a Academia Francesa (que ensinava Literatura), a Academia Real de Pintura e Escultura, a Academia Real de Dança e também a Academia de Música— as quais reivindicavam a chamada arte erudita. No caso das Letras, materializadas pela Academia Francesa, talvez a mais importante de todas elas, as obras produzidas em seu interior procuravam dar ênfase aos temas e aos gêneros da Antiguidade e, dessa forma, revisitando as obras clássicas, por isso o período fora denominado de Classicismo francês.⁵³

O teatro ganhou força também sob o rótulo de literatura erudita. O gênero de destaque era a dramaturgia⁵⁴, a qual se autointitulava neoclássica. Com isso, se observa um retorno às definições de teatro dadas por Aristóteles, colocando como máxima as suas regras das três unidades – ação, tempo e espaço. No que se refere à ação, ela deveria ser única e conduzir toda a peça, do início ao fim (de modo a tratar de um único tema). Quanto à unidade de tempo, consistia na ideia de enfatizar o presente (a trama deveria ser desenvolvida dentro do prazo de vinte e quatro horas); nesse sentido, tudo o que fugisse a este recorte era narrado na peça e não encenado na mesma. Por último, a questão do espaço nada mais era que a compreensão de que a peça de teatro deveria conter um único e imutável cenário. A aceitação e a aplicação de tais regras na produção teatral era condição essencial para o dramaturgo ser aceito nos círculos acadêmicos.

Para os teóricos daquela época, tal como para os da Antiguidade, a tragédia continuava sendo vista como um gênero superior, fosse pelos personagens que punha em cena (reis, príncipes e nobres), fosse pelo tipo de ação que ela invocava (grandiosa e solene). As comédias encenadas nas décadas anteriores ao aparecimento de Molière eram consideradas um gênero médio, situado entre a

⁵² Fonte: *Infopédia*. Dicionários Porto Editora. Disponível em: <https://encurtador.com.br/yKQR0>. Acesso em: jan 2024.

⁵³ Uma introdução ao Classicismo consta em: LESKI, 2019.

⁵⁴ FARIA, J.R. O classicismo do teatro. In: *O classicismo no teatro: a dramaturgia do classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 139-174. p. 139-174.

grandeza trágica e a chocarrice⁵⁵ farsesca. Definia-se não pelo objetivo de provocar riso, possibilidade embora sempre presente, mas por outras características, tais como personagens de condição social baixa ou mediana, pela apresentação de ambiente doméstico, por tocar em assuntos corriqueiros e pelo desfecho obrigatoriamente feliz. Contudo, a ela não escapava as mesmas regras presentes na tragédia: deveria ser escrita em versos; possuir cinco atos; preocupar-se com a verossimilhança; obedecer às unidades de ação, tempo e lugar.⁵⁶

O enquadramento das peças cômicas dentro de uma moral, segundo aquele espaço e momento, aconselhava a voltar-se para certo respeito às conveniências. Por esse termo entendemos que esse tipo de teatro não deveria fazer críticas aos homens importantes da sociedade francesa daquela época. Em outras palavras, tratava-se de uma mensagem dirigida a Molière e a todos os outros autores para tomarem cuidado na construção de seus personagens, pois nenhum homem ilustre poderia correr o risco de ser identificado com algum tipo da comédia, sob pena de o autor ter sua peça censurada ou mesmo proibida.⁵⁷ Porém, após o “apadrinhamento” pela Corte francesa, Molière emendou uma obra-prima atrás de outra, declarando guerra aos hipócritas, aos fanáticos religiosos, aos invejosos e a quem mais a carapuça servisse.

Ainda com relação à estrutura das peças dramáticas e, como dito acima, incluindo-se também as comédias, um modelo deveria ser seguido. Havia uma preocupação de que elas fossem organizadas em cinco atos, devendo o primeiro apresentar as personagens; enquanto que no segundo se apresentaria o tema; já o terceiro deveria, obrigatoriamente, apontar para o ápice do conflito (estabelecendo o clímax); no ato seguinte se deveria discorrer sobre o desdobramento da narrativa; e no último, apresentar uma conclusão. Mas, despreocupado em seguir regras, Molière, por vezes, ignorou estes “mandamentos” propostos pela Academia de Literatura Francesa. Na verdade, ele mesclou os estilos, pois produziu peças tanto sob a forma de prosa quanto por meio de versos. O último caso se referia a aquelas que ele julgava merecerem alguma “dignidade literária”. Um exemplo disso foi a obra

⁵⁵ [de *chocarr(eiro)* + *-ice*.]: Comentário jocoso, zombeteiro, desrespeitoso. In: *Dicionário Aulete Digital*. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/chocarrice>. Acesso em: 10 jan 2024.

⁵⁶ FARIA, 1999, p. 156.

⁵⁷ DONNER, 2011, p.41.

Le médecin volant (O médico volante, 1659).⁵⁸ Tal postura, apesar de ser considerada uma afronta, demonstrava uma inovação trazida pelo autor à escrita literária daquela época.

1.1.3. A comédia de Molière

O que fica claro a partir de então é que, como as outras artes, o teatro francês no reinado de D. Luis XIV só poderia ser concebido na sua relação com a Corte, tendo sua evolução diretamente ligada à centralização do poder real e ao esplendor desse reino. A corte queria “se distrair” e os artistas faziam o que podiam para “agradar” aos nobres. Assim, se o rei e os cortesãos apreciavam acima de tudo a música e a dança, Molière ia mais além, pois lhes oferecia música e dança juntos. Ele misturava-as aos textos das comédias que escrevia e dirigia, mesmo no interior dos atos e das cenas e não apenas nos intermédios. Esta proposta ficou bem clara a partir da apresentação de sua peça chamada *Le malade imaginaire* (O doente imaginário, 1673), a qual tinha como subtítulo: comédia misturada com música e danças.⁵⁹

Em relação a esse gênero, concordamos com Farrier ao afirmar que:

É preciso lembrar que Molière é o instigador deste gênero que não teria continuidade (trata-se de misturar partes cantadas e dançadas à comédia). Para isso, ele se associou em um primeiro momento, a colaboração de Lully e de Beauchamp. Em seguida, Lully, desenvolvendo a ópera na França, será substituído por Charpentier. O *doente imaginário* é, portanto, uma comédia-balé realizada pelo trio Molière, Charpentier e Beauchamp em 1673. O subtítulo exato dessa comédia não é “comédia-balé”, mas “comédia misturada de música e de danças”. Isto porque ela é constituída de três atos (segundo a divisão tradicional da comédia) entrecortados de intermédios cantados e dançados.⁶⁰ (tradução nossa)

Algo que nos parece muito claro é que Molière em muito bebeu na fonte da chamada *Commedia dell'Arte*, um movimento teatral italiano⁶¹ do século XV, que

⁵⁸ FARIA, 1999, p. 157.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ FARRIER, D. *Lettres et Arts. Le Malade Imaginaire*, testament dramaturgique. 2009. Disponível em: <https://encurtador.com.br/lmoBR>. Acesso em: 10 fev 2024.

⁶¹ A respeito disso, preferimos chamá-la de movimento, embora alguns estúdios a refiram como gênero; destaca-se ainda que a *Commedia dell'Arte* será um dos focos do próximo capítulo deste trabalho.

tinha um caráter extremamente popular. O seus elementos principais eram a apresentação ao ar livre, a interpretação e a improvisação dos atores. No que se refere ao último elemento, verifica-se que não existia texto “fechado” (em que se delimitava o começo, o meio e o fim); tratava-se somente de um *canevas*, uma espécie de roteiro, não muito bem delineado; ao contrário do teatro feito na Corte, cujo texto era escrito pelos dramaturgos e declamados pelos atores. Um dos aspectos que caracterizava Molière como um homem verdadeiramente do teatro era a sua atuação na mesma peça em que ele escrevia. Porém, quando se tratava das apresentações no espaço da corte, ele não atuava.

A comédia de Molière poderia se dividir, basicamente, em dois tipos: a comédia de intriga e a farsa. Nos primórdios de sua carreira, ele se dedicou mais ao primeiro tipo. Exemplos disso foram as peças *Le L'Étourdie* (*O tonto*, 1653-1655) e *Dépit amoureux* (*O despeito amoroso*, 1656). Ambas tratavam de situações em que casais de jovens namorados se encontravam às voltas com obstáculos para a realização de seu amor. Já as peças do tipo farsa – gênero de que trataremos mais adiante – passaram a ser produzidas em um momento pouco posterior na carreira de Molière. Dentre estas, as únicas que não se perderam foram *La jalousie de Barbouillé* (*Os ciúmes de Barbouillé*, 1645) e *Le médecin volant* (*O médico volante*, 1659).⁶² A farsa popular francesa consistia de pequenas cenas realistas em que apareciam tipos populares, como o marido ciumento, a mulher astuciosa, o senhor estúpido, entre outros. As cenas eram, geralmente, apresentadas nas feiras. Toda essa produção foi representada quando sua companhia de teatro era “mambembe.”⁶³

Outra forma de expressão do teatro de Molière era a chamada *comédie-ballet* (comédia-balé), que consistia na incorporação de elementos da dança (coreografias) nas peças de teatro. Exemplo disso foi outra apresentação de sua *troupe* feita logo na sequência da primeira demonstrada ao rei, e se deu ainda naquele ano de 1658. Tratava-se da peça *Le surpris* (*O surpreso*), na qual Molière se preocupou em entrelaçar a teatralidade (a referência ao texto escrito) com a métrica, e em explorar a musicalidade da língua, tendendo para a canção. O modelo de peça apresentado nessa ocasião foi, na verdade, uma espécie de

⁶² FARIA, 1999, p. 174.

⁶³ Atividade teatral itinerante, em geral, com grupos considerados de segunda categoria.

experimentação que muito agradou e, por isso foi acrescentada ao *roll* de peças. Foi a partir dessas experiências que nasceria em Molière, o projeto da *comédie-ballet*.⁶⁴

Conforme já dito, a comédia de costumes também foi uma das marcas de Molière, através da qual ele procurava apontar os “vícios” de certo grupo social ou de certo indivíduo. Este tipo de produção já revelava a sua facilidade para a criação de enredos emaranhados, bem como para os tipos cômicos que garantiam o riso do espectador. Era através disso que Molière aliava a comédia de costumes à sátira social, cuja “pintura” das personagens completava-se com a crítica da atitude interesseira de uma nobreza em ruínas ou do pedantismo e do materialismo dos burgueses.

Exemplos dessa “acidez” em relação ao social são as peças *Les Précieuses ridicules* (*As preciosas ridículas*, 1659) e *L'École des maris* (*A Escola dos Maridos*, 1661). Com elas, Molière não se limitou mais a aclimatar a farsa, nem a afrancesar a *Commedia dell'Arte*, nem a simplesmente imitar os antigos; mudando de rumo, ele entrou no terreno da crítica dos costumes e recorreu, além do humor, à sátira.⁶⁵ Os comportamentos humanos apareceriam em um contexto social determinado, sempre subordinado a uma atmosfera cômica. Algumas das comédias de costumes feitas por Molière mais famosas são: *Les femmes savantes* (*As sabichonas*, 1662), em que ele criticava o pedantismo; e *L'école des femmes* (*A escola das mulheres*, 1662), em que ele questionava a maneira pela qual as jovens eram educadas.

Molière foi também mestre na produção das chamadas comédias de personagem, ou melhor, dos personagens tipo; muitas vezes envolvidos em situações ridículas. Tratam-se daquelas comédias que procuravam focalizar um determinado estereótipo – “pintando a alma humana” –, como por exemplo, os falsos sábios e, em particular os médicos, em *Le malade imaginaire* (*O doente imaginário*, 1673); os falsos devotos e os ingenuamente crédulos, em *Tartuffe* (*Tartufo*, 1664); o exagero de um preconceito ou mania, em *Le misanthrope* (*O misantropo*, 1666); e a avareza, em *L'avare* (*O avaro*, 1668)– esta última, objeto dessa pesquisa. Através dos exageros deles, Molière criticava os hábitos e a rotina da sociedade de

⁶⁴ BASCHERA M. *Théâtralité dans l'œuvre de Molière*. Papers on French Seventeenth Literature. Tübingen: Narr, 1998, p.38.

⁶⁵ RÓNAI, 1981, 21.

seu tempo.

Em relação aos principais personagens de Molière, verifica-se que geralmente não pertenciam à grande nobreza, embora costumassem revelar, frequentemente, características da burguesia ou da pequena nobreza; ainda que ele escrevesse para a elite –*pour les grands* (para os grandes)– e o sucesso de seu teatro fosse primeiro determinado pela aprovação desse público. Aliás, na época, o próprio público burguês moldava o seu gosto seguindo o gosto dos nobres.⁶⁶ E ainda que escrevesse para uma parte da nobreza, Molière era contra a ideia clássica de que a tragédia retratava homens melhores e destinava-se a um público de elite, assim como a de que a comédia punha em cena homens piores e era feita apenas para um público popular. Ele não admitia o pensamento de que a tragédia seria superior à comédia porque ia muito mais fundo e envolvia antes as grandes emoções, piedade e terror, do que as emoções inferiores do divertimento e do escárnio.⁶⁷

1.1.4. *L'avare: um exemplo de desobediência às normas*

A peça *L'avare* (O avarento) foi levada ao palco, pela primeira vez, em nove de setembro de 1668, mesmo ano em que Molière, apesar de doente, também encenou outras duas: *L'ampyitrion* (*Anfitrião*), em janeiro; e *George Dandin* (*Jorge Dandin*), em julho. Tal comédia, construída em cinco atos e escrita em formato de prosa foi apresentada no Teatro do *Palais-Royal*, em Paris. O que sabemos sobre *L'avare* é que desde a segunda apresentação, ela não teve grande sucesso de público, tanto que só foi representada nove vezes (antes de ser retirada do palco), situação que pode ser explicada pelo fato de o público se deparar com uma escrita diferente da habitual: a peça era em prosa.

Segundo Rónai, o hábito da época era de que tais produções, principalmente as grandes comédias, fossem compostas em versos.⁶⁸ Além disso, os espectadores que viam nela um encadeado de situações de farsa estavam

⁶⁶ BÉNICHOU, P. *Morales du Grand Siècle*. Paris: Gallimard, 1948.

⁶⁷ CARLSON, Marvin. A França Setecentista. In: _____. *Teorias do teatro: um estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: EdUNESP, 1997, p.138.

⁶⁸ RÓNAI, 1981, p. 65.

acostumados a que tais comédias, escritas em prosa, não ultrapassassem três atos.⁶⁹ Outro aspecto inovador dessa peça, mas não tão recebido naquela época, e por isso contribui para o seu baixo prestígio, foi a mistura de gêneros (o trágico e o cômico). Em algumas cenas fortes entre o pai e o filho, tais elementos se mesclam; mas, a comédia e o público do século XVII, acostumado às peças “puras”, sem mistura de gêneros, não podia aceitar. As pessoas queriam rir; não queriam ver um personagem tão profundamente avarento e desumano.⁷⁰

Em linhas gerais, a peça foi, a princípio, um fracasso; tendo sido retirada de cartaz em outubro de 1668. Posteriormente, voltaram as suas encenações em meados de dezembro daquele mesmo ano; mas até a morte de Molière (em 1673), ela só foi representada quarenta e sete vezes e não foi mais retomada. O seu sucesso viria postumamente.⁷¹ Hoje é uma das suas comédias mais representadas, e é considerado o arquétipo da comédia molieresca.

1.1.5. *Contribuições do teatro de Molière*

Diante do que fora exposto, percebemos que Molière contribuiu, e muito, para o teatro moderno, não é à toa que ele foi consagrado como pai da comédia francesa. Dentre as diversas inovações que ele trouxe, podemos citar – a construção das comédias-balé, a utilização da comédia de caracteres e a de costumes; a construção de personagens tipo (aquelas de perfis fixos, rígidos); o rompimento com a escrita de peças em versos; a desobrigatoriedade quanto ao número e a constituição dos atos; a desobediência às regras das três unidades; a despreocupação quanto à verossimilhança; a incorporação de diálogos rápidos; a introdução da crítica às aparências; a permissão dada à entrada de mulheres para interpretar personagens femininos e, principalmente, a incorporação do cotidiano na literatura de teatro. Notavelmente, o seu maior exercício foi o da crítica: aos costumes, aos defeitos, aos vícios, aos comportamentos, aos grupos, às políticas, à religião e mesmo aos literatos; reforçando um profundo caráter moral em sua escrita. Isso nos leva a concordar com Minois, ao afirmar que:

⁶⁹ RÓNAI, 1981, p.43.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 67.

⁷¹ *Ibid.*, p. 44.

o espírito molieresco é sério, moralizador. Com os italianos, ri-se de toda a comédia social, profundamente má e inevitável; com os franceses, ri-se apenas de certos tipos, considerados maus, que precisam ser excluídos, pela derrisão, de uma sociedade globalmente boa. Molière [...] é um Dom Quixote que ainda crê que é possível eliminar os vícios.⁷²

Desse modo, pode-se afirmar que comédia oscila, normalmente, entre dois polos –o estudo da situação e o dos caracteres– no entanto, esse esquema não deve ser aceito com tanto rigor. O próprio Molière é um exemplo claro disso, pois a riqueza de sua produção está justamente em conciliar estes dois polos. Embora já tivesse satirizado “as preciosas ridículas” ou “o burguês fidalgo” da sua contemporaneidade, ele foi aos arquétipos com o “tartufo”, o “misantropo”, o “avarento”, o “dom Juan”. Com isso, este autor se debruçou sobre o homem, tomando embora como fonte, grupos sociais definidos. É certo que a acentuação dos traços coletivos dissolve a individualidade, ao passo que os grandes estigmas particulares esbatem o fundo social.⁷³

Ao mesmo tempo em que tecia muitas críticas, Molière também as recebia (na mesma quantidade e intensidade) e, em resposta a cada uma delas produzia uma nova peça para combatê-la; sendo que, em alguns casos, chegou a dar várias respostas (todas em forma de comédia) à mesma pessoa ou grupo. Isso só fez enriquecer o seu repertório de comédias. Em síntese, pode-se afirmar que a proposta de teatro de Molière foi justamente minar com as regras até então impostas à literatura tanto pela Academia Francesa do século XVII, quanto por Aristóteles e outros pensadores da Antiguidade; ao mesmo tempo em que trazia originalidade à comédia, mostrando suas diversas facetas e reivindicando um lugar de destaque que sempre que lhe foi negado.

Um ponto para refletir sobre a produção de Molière, bem como a sua noção de teatro é, antes de tudo, se atentar às origens de seu trabalho; por isso nos preocupamos em expô-las acima (ainda que de maneira breve). Desse modo, mais do que simplesmente infringir as regras da Academia para mostrar-se como um “desordeiro” ou ainda para se destacar como o contrariador, por si só, compreendemos que ele pretendia demonstrar que o teatro não era aquele produto engessado e estático produzido neste lugar. Ao contrário disso, Molière buscava

⁷² MINOIS, 2003, p. 412.

⁷³ MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. 6ª ed. São Paulo: Global, 2004, p. 46.

demonstrar que o teatro era e ainda é, fruto das ruas, do improviso; estando muito mais atrelado às circunstâncias e à leitura contemporânea que se faz de um tempo, do que aquela espécie de “desenho técnico” que a Academia Francesa procurava impor aos autores. Não muito distante disso, Rabetti afirma que a participação de Molière na construção da comédia moderna se dá menos pela ação de ruptura ou oposição à tradição e mais como um aprendizado voltado para reestruturação das formas que considerava relevante para a sua adequação às exigências culturais de seu tempo.⁷⁴

1.2. O teatro de Suassuna

1.2.1. O percurso de Ariano Suassuna no cenário cultural

As primeiras experiências de Suassuna com a escrita literária surgiram quando este ainda era jovem e fazia os estudos pré-universitários no Colégio Osvaldo Cruz e no Ginásio Pernambucano. As suas primeiras produções – a partir de formas da narrativa oral e da poesia sertaneja, bem como de histórias e casos narrados e cantados em prosa e verso– foram aproveitadas como suporte para suas reflexões que seriam publicadas nos suplementos literários dos jornais do Recife. Estas, se singularizavam pelo domínio dos ritmos e metros cristalizados na poética popular nordestina, toda ela baseada num corpo de regras e cânones codificados e manejados com segurança pelos poetas sertanejos no ardor de um desafio, na composição de um “romance” ou no improviso de uma glosa. Datam dessa época poemas como a gesta dos “Guabirabas” e “A morte do touro Mão-de-Pau”.⁷⁵

Anos mais tarde, ao ingressar na Faculdade de Direito de Recife (1946), Suassuna passou a integrar o grupo de jovens escritores, artistas e estudantes chamado “Teatro de Estudantes de Pernambuco” (TEP), o qual, em síntese, buscava pesquisar, estabelecer críticas e promover as diversas expressões artísticas dentro e fora da universidade. Neste grupo, que em seis anos de existência montou, ao lado de originais brasileiros diversas peças de autores

⁷⁴ RABETTI, B. A história em cena: a propósito de uma encenação de O doente imaginário, de Molière. In: _____. *Teatro e Comichades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005, p.171-185.

⁷⁵ SUASSUNA, Ariano. *O santo e a porca*. 26ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

consagrados (Sófocles, Shakespeare, Ibsen, Tchecov, Ramon Sender e Garcia Lorca etc), encontrou Suassuna o terreno que lhe permitiu descobrir a si mesmo como dramaturgo, bem como aproveitar as suas potencialidades criadoras e exercitar sua vocação.⁷⁶

Suassuna escreveu sua primeira peça *Uma mulher vestida de sol*, em 1947, a qual obteve o primeiro lugar em um concurso de âmbito nacional promovido pelo TEP (Prêmio Nicolau Carlos Magno, patrocinado pelo escritor Paschoal Carlos Magno, fundador do Teatro do Estudante do Brasil). No ano seguinte, especialmente para a inauguração da *Barraca* (nome que o TEP, em homenagem a Lorca, deu a seu palco itinerante), escreveu *Cantam as harpas de Sião*, que foi totalmente refundida muitos anos depois com o título de *O desertor de Princesa*. A estes dois ensaios iniciais seguiu-se *Os homens de barro* (1949), em que as inquietações espirituais exacerbaram os processos expressionistas empregados na primeira versão de *Cantam as harpas de Sião*.⁷⁷

As mesmas inquietações estiveram presentes em duas outras peças, *Auto de João da Cruz* e *O arco desolado*. No plano artístico, caracteriza esse período a preocupação de conciliar a influência dos clássicos ibéricos (Lope de Vega, Calderón de La Barca e Gil Vicente), com os temas e formas hauridos no romanceiro popular nordestino.⁷⁸ Na sequência, vieram várias peças de teatro. Dentre elas, o *Auto da Compadecida* (1955)⁷⁹ – a sua mais famosa, sucesso de público, crítica e premiação – e *O Santo e a Porca* (1957), alvo deste estudo; porém, tiveram ainda textos de outra natureza como romances e poemas, e mais outras peças. Suassuna também foi autor de numerosos ensaios sobre poesia, música, pintura, gravura e escultura.

Depois de alguns anos de atuação, o TEP se dissolveu e, em 1959 foi criado o grupo de “Teatro Popular do Nordeste” (TPN); o qual buscava, de certa maneira, dar continuidade às propostas elaboradas pelo primeiro. Juntamente com Hermilo Borba Filho, esse novo grupo assumiu o papel de centro cultural já ocupado pelo anterior. Concomitante, na década de 1960, Ariano Suassuna se tornou

⁷⁶ SUASSUNA, 2012., p. 6-7.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Obra que está hoje incorporada ao repertório internacional, traduzida para diversas línguas (espanhol, francês, inglês, alemão, polonês, tcheco, holandês, finlandês e hebraico).

professor de Estética da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Tratou-se de um momento-chave, pois a partir daí os trabalhos e pesquisas que já vinham sendo desenvolvidos junto ao TPN, e mesmo no anterior, o TEP, se intensificaram.⁸⁰

Logo na sequência, isto é, em 1961, Suassuna e boa parte da intelectualidade de esquerda⁸¹ em Pernambuco, através do apoio do então prefeito de Recife, Miguel Arraes, fundaram o “Movimento de Cultura Popular” (MCP). Essa nova experiência ganhou âmbito nacional rapidamente e teve apoio de várias entidades de esquerda no país, como por exemplo, a “União Nacional dos Estudantes” (UNE). As atividades realizadas pelo MCP só foram extintas com o golpe militar de 1964, tendo muitos dos seus integrantes presos. Suassuna continuou, meses mais tarde, com as atividades no “Teatro Popular do Nordeste”, até que ele e Hermilo Borba Filho divergiram na forma de atuação do grupo.⁸²

Em 1969, Suassuna foi nomeado diretor do Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco. No DEC, ele e outros pesquisadores sintetizaram os estudos, transformando aquele departamento num verdadeiro laboratório de pesquisa multidisciplinar sobre as raízes da cultura brasileira, o que serviria de base para o “Movimento Armorial”.⁸³ A importância do DEC se ampliou na medida em que, para além das pesquisas orientadas aos estudos das raízes de nossa cultura, prestou assistência a artistas populares atuantes em outros setores artísticos, que não fosse a música. Para tanto, contou com o trabalho de alguns talentos desconhecidos no cenário cultural e também de famosos, a exemplo do maestro Guerra Peixe. Dessa forma, artistas envolvidos com a literatura de cordel, a xilogravura e a escultura passaram a desenvolver suas atividades de forma mais tranquila, exercitando suas potencialidades.⁸⁴

⁸⁰ MAXWELL. *Introdução: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Rio de Janeiro: PUC-Rio. Certificação digital nº 0410541/CA, p. 9.

⁸¹ Dentre os integrantes desse grupo estavam o educador Paulo Freire; os pintores e escultores Francisco Brennand e Abelardo da Hora, Aloísio Falcão, Germano Coelho.

⁸² COSTA, L. M. Antonio Carlos Nóbrega em acordes e textos harmônicos [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011. *Os caminhos que se encontram em torno do armorial*, p.71. Disponível em: <http://books.scielo.org>. Acesso em: 10 mai 2023.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ WALDENICE, A. S. A relação do movimento Armorial na fase experimental com a Universidade Federal de Pernambuco. 46f. Monografia de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia), Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Museologia. Recife: UFPE, 2017, p. 29.

Durante a permanência de Ariano Suassuna na diretoria do DEC (que se estendeu de 1969 até setembro de 1974), além do apoio aos artistas populares, através de patrocínios e impressão de álbuns e “folhetos” de gravuras, o escritor também conseguiu concretizar o sonho da Arte Armorial: “pode-se dizer, porém, que ela só foi reunida de maneira deliberada e consciente depois que se tornou o principal elemento dinamizador dos trabalhos do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco.”⁸⁵

Para além do que fora dito acima sobre o DEC; considera-se, de fato, que esse departamento teve relevância estratégica, pois era uma espécie de laboratório de experimentação nos variados campos artísticos com que estavam envolvidos aqueles artistas. Isso deixou uma marca importante no “Movimento Armorial”; visto que sua característica forte era manter a relação entre as diversas manifestações e formas artísticas praticadas por seus artistas. Possivelmente tenha sido daí a origem do imbricamento de uma manifestação artística com outras e mesmo do trabalho de um artista com o de outro tenha surgido.⁸⁶ É notável a participação de Ariano Suassuna e dos seus companheiros no campo das políticas culturais. Ao tentar reunir o maior número possível de engajados, ele buscava formas de fortalecer seu grupo. Assim, ao mesmo tempo em que eles tentavam elevar certas atividades, costumes e expressões regionais à condição de cultura, contribuindo, inclusive, para a sua disseminação; por outro lado, havia uma preocupação por parte deles de não restringir às classes mais elevadas os espetáculos e as obras daquilo que se denominava “cultura erudita”. Além disso, havia também uma preocupação de não superficializar ou massificar essa mesma arte.⁸⁷

Dessa forma, havia a rigor, por parte deste grupo intelectual e políticos, o entendimento de que as classes dominantes não poderiam jamais compreender e modificar as verdadeiras causas dos níveis de pobreza e de miséria das camadas populares, sem o contato ativo com estas. O ponto de partida para se chegar a essa conclusão era o fato desses conceberem que a única preocupação das classes que compunham a ordem estabelecida tradicional era sistematizar ideias que situavam as camadas populares passivas diante de uma conjuntura capitalista opressora; ou

⁸⁵ NEWTON JR, C. *Almanaque Armorial*. São Paulo: José Olympio, 2008, p. 113.

⁸⁶ MAXWELL (PUC-Rio), p. 9.

⁸⁷ SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: Ed. Universitária, 1974.

seja, as ideias conservadoras difundiam verdades tidas como universais e necessárias para todos, educando a serviço da dominação política e econômica das classes abastadas sobre as camadas populares.⁸⁸

Outra ação de Ariano Suassuna no sentido de fortalecer o “Movimento Armorial” foi a sua aproximação com a Academia Brasileira de Letras. Isso ocorreu no ano de 1990, época em que ele foi eleito seu membro. Como se isso não bastasse, anos depois ele partiria para atuar junto à administração pública no setor da cultura. No ano de 1994, atendendo a um convite do então governador Miguel Arraes, ele assumiu a Secretaria Estadual de Cultura. Nesse momento, houve então uma espécie de retomada das propostas armoriais com o lançamento do Projeto Pernambuco-Brasil e a criação do Grupo Grial de Dança, da Trupe Romançal de Teatro e do Quarteto Romançal de Câmara.

Assim sendo, é perceptível que os elementos que haviam marcado o começo da carreira literária de Suassuna foram, ao longo dos anos, passando por um processo natural de depuração e amadurecimento e acabaram por definir os rumos de sua obra, bem como suas ações políticas. O compromisso entre a reelaboração do material de origem popular e o refinamento dos meios de que dispõe um escritor culto, no pleno domínio dos recursos de seu ofício, são responsáveis pelo difícil equilíbrio alcançado por Suassuna nos pontos culminantes de seu teatro. E, para compreendermos melhor a sua produção teatral em meio ao levante de uma bandeira em favor da cultura, passaremos, no tópico a seguir, a discutir sobre o “Movimento Armorial”, o qual ele ajudou a compor.

1.2.2. *O Movimento Armorial*

A produção literária de Suassuna como um todo, independente dos gêneros por ele produzidos, está atrelada, de certo, ao “Movimento Armorial” e, portanto, não há como vê-la separada dele. Oficialmente, o início deste foi dado em 18 de outubro de 1970, dentro da igreja barroca de São Pedro dos Clérigos, no centro da cidade de Recife, ocasião em que ocorreu uma exposição de artes populares e um concerto da Orquestra Armorial de Câmara.⁸⁹ O “Movimento

⁸⁸ Mais exatamente, uma exposição de gravuras, pinturas e esculturas armorialistas.

⁸⁹ CONESSA, G. S. *Poéticas teatrais em confronto: uma análise da poética armorial suassuniana à*

Armorial”, então, cujas práticas mais ou menos intercoordenadas por variados artistas precederam qualquer manifesto teórico, caracterizou-se por certa circunscrição no espaço: todos aqueles nele implicados eram nascidos no Nordeste brasileiro, sobretudo em Pernambuco e nos estados vizinhos da Paraíba e de Alagoas.⁹⁰ A ideia central do “projeto” era criar uma arte erudita a partir de elementos populares. Nessa perspectiva, verifica-se que o sertão nordestino foi valorizado mediante a riqueza de seus valores culturais e artísticos. Embora tenha sido iniciado no âmbito acadêmico, o movimento se expandiu. Posteriormente, teve apoio da Prefeitura do Recife e da Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco. Nas palavras de Ariano Suassuna:⁹¹

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados. (*Jornal de Semana*, 20 de maio de 1975).⁹²

Como se pode perceber, tratava-se, portanto, de uma vertente artístico-cultural de valorização das artes populares nordestinas. O seu objetivo central era criar uma arte brasileira singular, baseada nas raízes populares. Idealizado pelo próprio escritor paraibano Ariano Suassuna, essa manifestação abrangeu diversas esferas como a literatura, a música, a dança, o teatro, as artes plásticas, a arquitetura, o cinema etc. Para Vassallo, a proposta do “Armorial” ia ainda mais longe: da literatura de cordel à música, da cerâmica à escultura, da gravura à tapeçaria, da pintura aos espetáculos de rua.⁹³

luz do debate sobre o teatro nacional-popular. 138f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista. Assis: UNESP, 2022, p. 39.

⁹⁰ TREVISAM, M. *Elementos plautinos em “O santo e a porca”*, de Ariano Suassuna. *Revista Aletria*: Belo Horizonte, n.1, v.4, jan-abr/ 2014, p. 136.

⁹¹ SUASSUNA, 1974.

⁹² RÓNAI, 1981, p.49.

⁹³ VASSALLO, L. *O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p.25.

A escolha de seu nome “Armorial” se deu por dois motivos. O primeiro seria pela plasticidade do nome, ou seja, a beleza da própria palavra, segundo Suassuna. O outro, porque na sua visão, a heráldica no Brasil, representava uma arte eminentemente popular, existente desde os ferros de marcar boi do Sertão nordestino, até os estandartes, as agremiações carnavalescas, as bandeiras e escudos dos clubes de futebol. Porém, havia momentos em que Suassuna acrescentava uma terceira justificativa; seria a curiosidade despertada nas pessoas devido ao desconhecimento do significado do termo. A verdade, é que para ele pouco importava tal denominação, pois o foco estava nas ações que esse movimento poderia realizar.⁹⁴

E para entendermos melhor isso, talvez seja necessário retomarmos um pouco ao contexto da chegada de Suassuna à Faculdade de Direito do Recife, em 1946; época em ele que integrou um grupo de pessoas— entre as quais estavam o dramaturgo Hermilo Borba Filho e o compositor Lourenço da Fonseca Barbosa (mais conhecido como Capiba)— interessadas em alguns campos da arte (pintura, literatura e teatro): particularmente, na arte e na literatura “populares” do nordeste. Dessa convivência, eles montaram o “Teatro de Estudantes de Pernambuco” (TEP), o qual buscava pesquisar formas de criar uma dramaturgia e uma literatura baseadas nessa cultura “popular” local.⁹⁵ Foi a partir destas experiências que Suassuna escreveu sua primeira peça e publicou seus primeiros poemas ligados ao Romanceiro popular, iniciando sua carreira literária e o que ele próprio define como sua “militância artística”.

Este grupo tinha três objetivos principais. Em primeiro lugar, levar o teatro gratuito ao povo, promovendo espetáculos encenados em diversos lugares acessíveis como praças públicas, teatros suburbanos, centros operários, pátios de igrejas, orfanatos etc. O outro objetivo do grupo era trazer aos componentes do TEP debates sobre a problemática teatral, através de estudos de importantes autores da dramaturgia universal, além de observações e pesquisas de elementos das várias formas de espetáculos populares da região. Por último, o grupo também previa o incentivo à criação de uma literatura dramática voltada para as raízes da realidade

⁹⁴ COSTA, 2001, p. 74.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 67.

brasileira, particularmente, a nordestina.⁹⁶

De acordo com alguns estudiosos,⁹⁷ o “Movimento Armorial” pode ser dividido em três fases distintas e bastante definidas. A primeira delas começaria a partir do marco de oficial de 1970 e duraria até 1975; embora alguns estudiosos preferem prolongá-la até 1980.⁹⁸ Trata-se de uma “fase experimental” que, apesar de embrionária, foi marcada pela fecundidade e por significativas realizações. A título de exemplo, no campo da música surgiram a Orquestra Armorial de Câmara e o Quinteto Armorial⁹⁹; ambos com a finalidade de criar e difundir uma música erudita brasileira. Nessa época também foram publicados, através da revista Estudos Universitários da UFPE, os primeiros poemas de alguns poetas ligados ao Movimento— baseando-se no que Ariano Suassuna chamava de “raízes populares de nossa cultura”.

Ao se referir a essa fase embrionária do movimento, o próprio Suassuna escreveu que o “Armorial” resultava muito mais de uma convergência entre o fazer de diversos artistas do que do estabelecimento de diretrizes e propostas rígidas. Por isso, como ele próprio afirmava, o “Armorial” buscou enfrentar o problema da criação de uma arte brasileira muito mais do lado da criação que da teoria. Tratava-se, dizia Suassuna – de um grupo de artistas que, criando juntos ou isoladamente, descobriu depois “características comuns”; não possuindo uma “linha rígida de princípios” e sendo “um movimento aberto”.

Na sequência, viria a próxima fase do “Movimento Armorial”, denominada de Romançal. Em 1971, Suassuna publicou o *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Este livro, que já na folha de rosto trazia a inscrição “romance armorial-popular brasileiro”, marcou uma nova fase em sua

⁹⁶ COSTA, 2001, p.68.

⁹⁷ Nos referimos a Durval Muniz de Albuquerque Júnior (em _____. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Massangana / São Paulo: Cortez Editora, 1999; e em _____. *Nos destinos de fronteira: história, espaços e identidade regional*. Recife: Ed. Bagaço, 2008); NAPOLITANO, M. *História & Música: História Cultural da Música Popular*. São Paulo: Autêntica, 2002.; SANTOS, I. F. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento Armorial*. Campinas: EdUnicamp, 1999.

⁹⁸ Esse é caso, por exemplo, de Alfredo Bosi, em sua obra denominada *Cultura Brasileira*. Temas e Situações (2000).

⁹⁹ Cf. COSTA, L. G. F. A peleja da Música Armorial: o maestro contra o escritor. *História Unicap*, v. 5, n. 9, p. 284-297, 2018.

produção, mais diretamente ligada ao Romanceiro popular. Quatro anos depois, ou seja, no ano de 1975, Ariano Suassuna foi nomeado Secretário de Educação e Cultura do Recife e, a partir dessa época, o “Movimento Armorial”, como um todo, entrou em uma nova fase, denominada Romançal, nome que faz referência a diversas ideias e noções importantes para o desenvolvimento que estavam sendo dadas à proposta inicial:

“romance” designa, em primeiro lugar, este amálgama de dialetos do baixo-latim, língua popular que foi a origem das línguas românicas; é também o termo utilizado, por extensão, para as poesias orais cantadas “em romance”, em oposição à cultura letrada, escrita em latim...O termo amplia seu campo e designa, mais tarde, toda a literatura narrativa em prosa, concorrendo com o termo “novela”. Enfim, “romance” remete para o imenso romanceiro popular brasileiro, a esses romances e folhetos, orais e escritos, cuja estrutura narrativa herdada da Europa adaptou-se tão perfeitamente aos temas e às vozes nordestinas...Mas o feixe de acepções seria incompleto e demasiadamente europeu para ser brasileiro, se não se acrescentasse uma reminiscência do termo *romani*, designando a língua falada pelos ciganos da Europa Ocidental, que conserva, sob aspectos diversos, um fundo oriundo da Índia. Os ciganos foram, de fato, para Suassuna como para Garcia Lorca, os principais responsáveis pela recriação e renovação do romanceiro medieval, que souberam reinterperter no século XX, reintroduzindo nele o elemento popular apagado pelo tempo se não totalmente desaparecido.¹⁰⁰

Sobre esta fase, propriamente dita, alguns críticos contestariam os trabalhos armoriais alegando que os artistas estariam se aproveitando do respaldo do Movimento através do DEC para divulgar, ou até mesmo, no caso de poetas e escritores, publicarem os seus trabalhos. A esse respeito, Suassuna esclarecia:

na primeira fase, eu tive que começar várias coisas de qualquer maneira, fechando deliberadamente os olhos para certos adesismos, improvisações, artificialismos e equívocos, algumas vezes graves. [...] Bastaria o aparecimento de Antônio José Madureira, do Quinteto Armorial e da Orquestra Romançal Brasileira para justificar todo o resto do trabalho. Não esquecer, por outro lado, que Gilvan Samico prestigiou o Movimento, que se engrandeceu com seu nome, respeitado por todo mundo. O tempo vai depurando tudo: uns deixam o Movimento porque, de fato, nunca se interessaram verdadeiramente pela Cultura brasileira; outros porque, mais sensíveis às modas e às críticas, resolveram tomar outros caminhos; outros porque têm o temperamento mais solitário; e assim por diante.²²⁷

¹⁰⁰ SANTOS, 1999, p. 31.

Como se pode ver, Romançal designa, mais que uma fase do Movimento; trata-se de uma melhor definição, uma maior precisão e rigor quanto ao campo de atuação, foco e referências. A ideia era a de que o termo Romançal eliminasse as controvérsias e confusões surgidas por causa da palavra Armorial. Além disso, a ligação com a cultura popular é enfatizada. De fato, nessa segunda fase a referência ibérica, tão forte na primeira fase, se deixa diluir consideravelmente pelos elementos mais caracteristicamente populares.¹⁰¹

Nesse momento foram então lançados a Orquestra Romançal Brasileira e o Balé Armorial, no Teatro Santa Isabel. Este último teve pouca duração,¹⁰² infelizmente. No entanto, estaria aí, inclusive, a origem do atual Balé Popular do Recife. Além disso, Antônio Nóbrega – então integrante do Quinteto Armorial – estreou no teatro com o espetáculo chamado *A Bandeira do Divino*¹⁰³, em 1976. Neste período iniciava-se a fase que se tornaria uma das mais produtivas do “Movimento Armorial”.

Convém ressaltar que outros trabalhos atestaram que o “Movimento Armorial” não estava restrito às fronteiras da região nordeste, como diziam alguns críticos. Ilustrativo disso foi o lançamento d’*A Guerra do Reino Divino*, um trabalho em história em quadrinhos de Jô Oliveira, baseado no *Romance d’A Pedra do Reino*, que seguia de perto as propostas da gravura e da pintura armoriais. Outro trabalho, que seguia as orientações do “Movimento Armorial” e que também ultrapassava as fronteiras da região diz respeito ao lançamento do disco *A Fantástica Viola de Renato Andrade na Música Armorial Mineira*, de autoria do mineiro Renato Andrade.¹⁰⁴

Essa fase, como um todo, foi marcada pelo aprofundamento das pesquisas e a busca de maior atividade em outras áreas do fazer artístico, bem como pela expressão de uma atitude mais rigorosa em relação ao material produzido. Foi também nesse período, mais precisamente em 1974, que Suassuna

¹⁰¹ SANTOS, 1999, p.32.

¹⁰² COIMBRA, A. L. C.; ALVES, M. S.; ALVES, P.R. O Movimento Armorial reafirmando as raízes da cultura popular. In: IX Cong. Brasileiro de Ciências da Comunicação da região nordeste. Salvador, 2007, p. 1-14.

¹⁰³ SUASSUNA, A. *Almanaque Armorial*. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2008, p.32.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.93.

publicou um livreto intitulado *O Movimento Armorial*, uma espécie de manifesto que tentava expor as concepções, as origens e as propostas desse movimento. Nele Suassuna tentava esclarecer suas ideias acerca da criação de uma arte que pudesse ser denominada “erudita”, mas que fosse ao mesmo tempo baseada no que entendia por “raízes populares da cultura brasileira”. Estas “raízes” deveriam servir de base para a criação dessa nova arte, e seriam encontradas a partir da pesquisa junto às manifestações populares dos habitantes do sertão nordestino, que seria um local privilegiado para esta busca porque, afirmava Ariano Suassuna, ali “a tradição é mais severamente preservada”.¹⁰⁵

No entanto, após esse período de avanços, iniciou-se uma fase de silêncio por parte de Suassuna em relação aos trabalhos voltados à arte armorial. Alguns arriscaram que esse período, compreendido entre 1981 (data que o Diário de Pernambuco publicou o artigo “Despedida”) e 1987, representava o fim do “Movimento Armorial”. Na verdade, esses pouco mais de seis anos, representavam um descontentamento por parte de Suassuna em relação às constantes críticas e incompreensões das várias partes, externas ou internas, do próprio movimento, mas significava também um aprofundamento da estética armorial. Com isso, começava a se estruturar uma terceira geração de artistas, que se faziam presentes naquelas propostas iniciadas já nos primeiros passos de Suassuna no campo das artes e que, até os dias de hoje, dão prosseguimento e mantêm acesa a chama do movimento nas várias manifestações artísticas.¹⁰⁶

A terceira fase do “Movimento Armorial” foi denominada de Arraial e data de 1995 em diante. Ela ficou marcada pela presença de Ariano Suassuna à frente da Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco. Merecem destaque neste período a fundação, por Ariano Suassuna, do Grupo Grial de Dança e o Grupo Arraial Vias da Dança. Neste contexto, dois espaços culturais também foram criados: o Teatro Arraial (em homenagem ao Arraial de Canudos) e o Espaço Ilumiara Zumbi, para apresentações de grupos populares¹⁰⁷; localizado em Tabajara, Olinda, em frente à sede do Maracatu Piaba de Ouro e residência do mestre Salustiano. Nessa fase é importante ressaltar o número de artistas e bandas de Pernambuco e outros estados

¹⁰⁵ MAXWELL (PUC-Rio), p. 12.

¹⁰⁶ COSTA, 2001, p.79.

¹⁰⁷ COIMBRA, 2007, p.10.

que buscavam inspiração nos folgedos populares. A grande maioria desses novos artistas admite a importância da música armorial em seus trabalhos e reconhecem a influência por ela exercida.¹⁰⁸

É preciso ressaltar que ao longo da sua história, os momentos mais fecundos do Movimento Armorial tiveram a ver com a participação de Ariano Suassuna na esfera política. Foi assim em 1969, quando assumiu a direção do DEC, dando início ao que iria ser mais tarde o “Movimento Armorial”. Já entre os anos de 1975 e 1978, ao assumir o cargo de secretário de Educação e Cultura do Recife (na gestão do prefeito Antônio Farias), conforme já dito, criou-se o Balé Armorial do Nordeste. Mais tarde, entre os anos de 1995 e 1998, quando foi secretário de Cultura do Estado de Pernambuco e, posteriormente, quando assumiu o executivo de Cultura do Estado de Pernambuco, pela segunda vez, em 2007, o escritor deixou claro que adotaria uma política voltada para os ideais armoriais. Basta lembrar que justamente foi nesse ano que Suassuna escreveu mais um capítulo na música armorial, ao reativar a “Camerata Armorial”.¹⁰⁹

Durante a sua segunda participação a frente da pasta de Cultura de Pernambuco Ariano Suassuna realizou um trabalho de interiorização no Estado, percorrendo longas distâncias com suas aulas-espetáculo, de Araripina e Petrolina à região metropolitana do Recife. Ao todo, foram realizadas cento e dezessete apresentações, entre as aulas-espetáculo “Nau”, “A Cadência, o Castelo e a Cantoria” e “Chamada ao Piano”. Assim, se no primeiro Suassuna tratava de questões que envolvem a construção da identidade brasileira a partir das manifestações culturais, em “A Cadência, o Castelo e a Cantoria” o escritor contemplava a poesia popular nas suas discussões, explorando vários gêneros da cantoria. Já “Chamada ao Piano” era uma celebração à produção em piano de compositores do Estado que registraram seus nomes no cenário cultural entre o fim do século XIX e início do século XX.¹¹⁰

Não nos esqueçamos, porém, de ressaltar que um dos pilares desse movimento, independentemente de suas fases, foi a valorização do cordel.¹¹¹ Uma

¹⁰⁸ ANDRADE, M. *Pequena História da música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

¹⁰⁹ COSTA, 2001, p.80.

¹¹⁰ SANTOS, 1999. p. 38.

¹¹¹ VASSALLO, 1993.

grande importância foi dada aos folhetos do romanceiro popular nordestino –a chamada literatura de cordel– por achar que neles se encontrava a fonte de uma arte e ao mesmo tempo uma literatura que expressava as aspirações e o espírito do povo brasileiro. Isso porque o cordel reúne em si outras três dimensões artísticas, que também estavam presentes nos espetáculos teatrais, a saber: texto, imagem e voz.¹¹² No que se refere ao texto, ele se utiliza de uma linguagem simples e descompromissada, que procura explorar temas cotidianos e populares; com isso, se afasta dos “cânones” na medida em que é comercializado em folhetos pendurados numa corda (daí seu nome “cordel”). Outra forma artística a ele incorporada é a xilogravura, já que os folhetos são ilustrados com essa técnica; e por último, a música; isso porque tal literatura geralmente é comercializada pelos próprios escritores, em feiras populares. Assim, uma maneira de vender seu produto é cantando os versos.

Ambos elementos foram sendo usados como materiais de base daquela cultura que o movimento queria elevar, isto é, a nordestina.¹¹³ A partir de uma estética mais popular, este tipo de literatura se constituiu de uma poesia que lhe é própria; com base no improviso em sua maioria, que introduz ao canto que é produzido por um repentista (acompanhado por viola ou rabeca) e ainda agrega o elemento visual, pois tem a xilogravura (outra forma particular de imagem) que é introduzida em suas capas. Acredita-se que esta manifestação tenha sido gerada, com regularidade, a partir dos anos 1940, no Brasil. Posteriormente, entre anos 1960 e 1970 foi difundida em todo território brasileiro, mas ganhou o maior número de adeptos na região nordeste, tendo como apoio os instrumentos musicais e a cantoria.¹¹⁴

Por ser considerada uma fonte histórica, pois traz consigo informações ocorridas em um determinado momento;¹¹⁵ a literatura de cordel se tornou objeto de

¹¹² KERSCH, Teresinha de Oliveira Ledo. *Os tons dos trágicos de Ariano Suassuna: uma leitura de uma mulher vestida de sol*. 123f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Instituto de Letras, Pontifícia Universidade Católica. São Paulo: PUC, 2012, p. 22.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ TEIXEIRA, L. A. *Literatura de cordel no Brasil: os folhetos e a função circunstancial*. 44 f. Monografia de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo). Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas, Centro Universitário de Brasília. Brasília: UniCEUB, 2008, p. 12.

¹¹⁵ SILVA, R. História e cultura popular na literatura de cordel do território de identidade litoral sul da Bahia. In: XVIII Encontro de Estudos Multidisciplinares em cultura (enecult 18). Salvador: UFBA,

vários estudos de alguns membros envolvidos no “Movimento Armorial”. O auge alcançado por essa forma de literatura junto ao público ocorreu quando se formou uma rede de distribuição e montagem de cordel, tornando o autor seu editor exclusivo; isso era resultante do movimento de grande migração de nordestinos para o sul e o sudeste do Brasil, nos anos 1950. Já no final dos anos 1970 a literatura de cordel voltou ao interesse do público (muito incentivado pelo “Movimento Armorial”). Nesse contexto, o interesse por ela não partia só de indivíduos mais simples e envoltos na camada mais popular, mas também de intelectuais; tornando-se elemento de estudo e de lazer, deixando de ser vendido apenas em bancas de feiras para ganhar lugar em algumas editoras.¹¹⁶

Importante afirmar que, diferentemente da maioria dos movimentos culturais, onde primeiro são produzidos os elementos que representam um pensar de um determinado grupo e, posteriormente, a sua arte é criada para legitimá-lo; o “Movimento Armorial” se movimentou no sentido inverso, pois se iniciou com a sua arte já bem definida (ou melhor, as suas artes), ainda que fosse composto por artistas de diferentes gêneros (da dança, literatura, pintura, música, teatro) que se encontravam dispersas. Desse modo, quando o então professor da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Ariano Suassuna, assumiu a diretoria do Departamento de Extensão da Pró-reitoria para Assuntos Comunitários, ele viu a possibilidade de reunir estes artistas e assim criar o conceito de uma arte que abrangesse tanto a camada popular quanto a erudita.¹¹⁷

Foi nessa oportunidade que ele, ao saudar a importância dessa literatura disse em público:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados.¹¹⁸

2022, p.1-15.

¹¹⁶ SILVA, W. A. S. *A relação do movimento Armorial na fase experimental com a Universidade Federal de Pernambuco*. 46 f. Monografia de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia), Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Museologia. Recife: UFPE, 2017, p. 30-31.

¹¹⁷ SUASSUNA, 1974, p. 7.

¹¹⁸ SUASSUNA, 1974, p. 7.

Além da literatura de cordel, outros objetos artísticos foram alvos de estudos e de disseminação dentro do “Movimento Armorial”, de Suassuna. Dentre eles, podemos nos referir ao folclore, isso porque o universo folclórico da região nordestina é um campo muito cultural vasto, composto pelas modas de viola; os reisados bumba-meu-boi, cavalo-marinho; os mamulengos etc. Com relação ao último, verifica-se que eles tiveram considerada importância dentro do movimento. Tratam-se de bonecos que são apresentados sob a forma de teatro, ao quais conversam com a plateia, que responde as questões levantadas, havendo total participação entre público e personagem na história. Os mamulengos são, sem dúvida, uma das expressões artísticas que mais atraem pessoas – de todas as idades– pelo seu colorido e pelas falas improvisadas dos indivíduos que os manipulam. Acredita-se que a sua origem se insira no período da Idade Média, ocasião em que a Igreja se valeu do teatro de marionetes para difusão dos ensinamentos cristãos durante as catequeses, visando com isso, atrair a atenção dos fiéis de maneira direta e objetiva.¹¹⁹

Quanto às concepções de Suassuna, é possível afirmar que o “Movimento Armorial” possa ser situado, de certo modo, na linhagem dos diversos artistas e intelectuais que, desde o século XIX, vêm buscando respostas para as questões relativas ao problema da identidade e da cultura brasileiras. Assim, seus “militantes” partiam da ideia de que no interior ainda se pode encontrar a cultura popular em seu estado “mais puro”, mas que esta se está perdendo aos poucos. Talvez estivesse aí a importância dada pelo “Movimento Armorial” aos espetáculos populares do nordeste, principalmente aqueles representados ao ar livre, em praças e nas ruas. Nesse sentido, a concepção armorial parecia se basear na ideia de que se deveria lutar contra uma suposta descaracterização que a cultura brasileira vinha sofrendo. Em *O Movimento Armorial* (1974), Suassuna escrevia que nos centros mais populosos do litoral era difícil observar os resquícios da música primitiva; mas que, por outro lado, no sertão era fácil, pois ali a tradição teria sido de alguma maneira conservada.

¹¹⁹ COIMBRA; ALMEIDA; ALVES; ALVES; 2007, p. 8.

1.2.3. A relação entre “O Santo e a Porca” e o “Movimento Armorial”

Na verdade, a obra *O santo e a Porca* – objeto do presente estudo, não está dentro do “Movimento Armorial” de que falamos há pouco; pois ela foi criada no ano de 1957; portanto, no período que o antecede. Contudo, acreditamos que ela não possa ser dissociada do mesmo, visto que as raízes deste movimento podem ser situadas nas décadas anteriores à sua oficial origem.¹²⁰ Acredita-se que as primeiras ideias do movimento já estavam sendo discutidas desde os anos 40, através de artigos e reflexões sobre a música.¹²¹ Além disso, cabe lembrar que durante o desenvolvimento dessa obra, Ariano Suassuna já se encontrava envolvido naquelas atividades universitárias de que falamos acima (o próprio TEP – Teatro do Estudante de Pernambuco), durante o período em que ele cursava a graduação de Direito; e também porque nessa mesma época ele estava inserido em grupos que passaram a realizar críticas sobre diversas manifestações culturais, dentre elas, a literatura. A partir disso, pode-se pensar que algumas dessas discussões certamente envolviam o teatro, alvo de interesse deste autor, dada a sua grande produção literária nesse gênero.

Uma justificativa mais sólida que nos permite aproximar a obra *O Santo e a Porca* do “Movimento Armorial” é o fato dela estar atrelada a determinados traços da chamada literatura popular do nordeste, a qual aparece integrada ao processo de criação de Suassuna como um todo. Por literatura popular entendamos aquela que se desenvolveu a partir de grupos populares e da tradição oral regionais, não se restringindo, portanto, aos círculos de intelectuais ou acadêmicos ou quaisquer que sejam os espaços formais de ensino propriamente ditos. Para além disso, essa literatura circunscrita no mundo da cultura popular – o qual engloba os costumes, as crenças, as mentalidades, as diversas expressões artísticas e religiosas– ao deslocar todas essas manifestações do espaço privado para o público, passou a se exprimir na feira e na praça com todos os seus jargões, blasfêmias e grosserias típicas da linguagem familiar.¹²² Por conta disso, sua riqueza mora justamente na

¹²⁰ SANTOS, I. M. F. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento armorial*. Campinas: EdUnicamp, 1999.

¹²¹ NÓBREGA, A. P. A música no Movimento Armorial. In: XVII ANPPOM. São Paulo, 2007, p. 2.

¹²² VASSALO, 1993, p. 28-29.

sua capacidade de revelar diferentes expressões da oralidade.

Dentre tais expressões está o teatro, que parece o veículo por excelência, não só por ser privilegiado pelo projeto armorial, mas também por servir como ferramenta intermediadora na transposição entre a oralidade do espetáculo e a fixação do documento escrito – tal como a performance do cantador de cordel – embora daquela só reste, de forma duradoura, o texto impresso. Visto por esse viés, o texto teatral é escrito com todas as marcas da oralidade, próprias do diálogo e da encenação– do mesmo modo que o folheto de cordel guarda todos os traços de oralidade e da retórica da voz.¹²³

Para se compreender o complexo processo de formação da literatura popular nordestina, bem como a cultura da qual ela descende, talvez seja necessário primeiramente adentrar, sucintamente, na conjuntura sócio-histórica particular a que essa região do Brasil esteve submetida por um longo período. Nesse sentido, nas próximas linhas, nos focamos no contexto e nos eventos que lhe deram origem.

1.2.4. *Sociedade e cultura do nordeste: origens da cultura popular*

Escrever acerca do nordeste brasileiro e do sertão é discorrer sobre um lugar que nasceu de uma construção sociocultural, antes mesmo de ser oficialmente designado como tal. Para além de sua construção geográfica, existe uma outra, de caráter imaterial que traz em si diversos símbolos e uma religiosidade dominante e profunda. Uma das construções simbólicas é o sentimento do valor e da honra, base da representação popular da figura do cangaceiro.¹²⁴ Já outra representação simbólica que podemos citar em torno dessa região é a questão da aridez sertaneja que traria consigo – miséria, fome, seca – e uma extraordinária resiliência de seus habitantes.

E foi justamente o sertão o local que mais preservou as tradições milenares dos indígenas e os ecos trazidos pelos colonizadores portugueses, dando roupagens novas e adaptando-os às realidades locais. Tudo isso constituiu as

¹²³ VASSALO, 1993, p. 28-29.

¹²⁴ PELOSO, Silvano. O cangaceiro nordestino, paladino dos pobres e flagelo de Deus: Carlos Magno e Roberto do Diabo. In: _____. *Medievo no sertão: tradição medieval europeia e arquétipos da literatura popular no Nordeste do Brasil*. Natal: EdUFRN, 2019, p. 66.

manifestações de sua imensa cultura popular: maracatu, bumba-meu-boi, reisado, coco de roda, chegança, frevo, caboclinho, literatura de cordel, xilogravuras, rabequeiros, ciranda, pastoril, entre outras. Assim, podemos dizer que no processo da colonização brasileira, esta região se constituiu num mundo à parte. Isso porque a oralidade predominante naquele período sobreviveu fixada, em especial nessa região, por ser a depositária do acervo cultural e social da Europa medieval. Diferentemente de outras daquela *terra brasilis*, esse espaço incorporou o imaginário medieval tardio e tal fato foi preponderante para a sua formação identitária.¹²⁵ Em outras palavras, esta região conheceu um outro ritmo histórico e, portanto, conservou formas e estruturas das relações sociais e da dominação política que, em outras áreas, já teriam desaparecido, ou mesmo, nunca teriam tido vigência.¹²⁶

É importante ressaltar que diversos aspectos da sociedade ibérica – advindos tanto da chamada cultura oficial, letrada e formal; quanto da cultura popular, pertencente às ruas e às manifestações orais – foram transpostos para o Brasil durante a ocupação de Portugal, forjando assim a sociedade brasileira dos primeiros tempos que, devido às circunstâncias particulares, se mantiveram no nordeste.¹²⁷ A estrutura implantada naquela época criou um sistema cultural próprio em que coexistiram duas “civilizações”: a do açúcar – localizada na parte do litoral e sustentada exclusivamente por mão de obra escrava; e a do couro – situada na região do sertão, junto às fazendas de gado, regida pelo compadrio e mais tarde pelo coronelismo. Essa conformação tinha suas bases estabelecidas em quatro elementos essenciais: politicamente no sistema do patrimonialismo; territorialmente centrada no espaço do engenho e de suas atividades; militarmente protegida pelas milícias senhoriais; e moralmente sustentada pelos ideais cristãos– todos eles procedentes de um feudalismo que já havia deixado de existir na Europa. Contudo, ao se tornarem características estáveis, se prolongam bastante nessa região até o final do século XIX.¹²⁸

¹²⁵ QUIRINO, P. P. Geografia do sentimento: a construção do nordeste brasileiro, breves considerações. *Revista Ciência Geográfica*, v. 26, n. 3, 2022, p. 1620.

¹²⁶ FAORO, R. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 4ª ed. Porto Alegre: Globo, 1977, vol 2.

¹²⁷ VASSALO, 1993, p. 57-58.

¹²⁸ ALMEIDA, M. B. Elementos feudais no nordeste do Brasil. *Revista de Ciências Sociais: RCS*, v. 5, n. 1, p. 55-67, 1974.

As reverberações da imagética medieval portuguesa se fizeram sentir e transformaram aquele lugar, de certa forma, inóspito, num lugar de transformação. Isso ocorreu porque as heranças da literatura medieval europeia –tanto oral quanto impressa, tanto culta quanto popular (expressas em versos e narrativas memorizadas ou na forma de livros e folhetos)– foram enraizadas na literatura popular do nordeste do Brasil. Tal herança herdada dos colonizadores se fez presente, inicialmente, em manifestações menores da literatura oral (causos, provérbios, adivinhações etc). Posteriormente, ela ressurgiu mais nítida e expressa nas novelas tradicionais, na literatura de cordel, nos espetáculos populares (folguedos), nas danças dramáticas (bumba-meu-boi, fandango, mamulengo), nos atos pastoris.¹²⁹ Com isso, passou-se do registro oral ao escrito, sendo assimilados como tradicionais, permanecendo vivos através dos tempos e servindo de inspiração e de modelo narrativo para a sociedade que então foi se consolidando.

Ao se analisar, resumidamente, as características formativas da realidade social nordestina – fonte cultural da qual se alimenta a obra de Ariano Suassuna – percebe-se que ela se caracteriza, entre outras marcas, pelo arcaísmo e pelo cosmopolitismo herdados da cultura portuguesa. Isto porque o isolamento dessa região, somado à sua estabilidade e à longa duração do sistema sociopolítico vigente nesse espaço mantiveram muitos aspectos pertinentes à cultura europeia da época dos descobrimentos.¹³⁰ Tais traços constituíram signos relevantes da medievalidade implantada desde o início da colonização, mas que continuam presentes no nordeste.¹³¹ Para descortinar a construção histórica e social do referido lugar, passemos agora a apresentar alguns dos traços medievais presentes na obra de Suassuna.

1.2.5. *Aspectos da cultura popular medieval em “O santo e a porca”*

1.2.5.1. *O teatro*

O período do Medievo é controverso, pois ao mesmo tempo que restringiu

¹²⁹ ALMEIDA, 1974, p.69.

¹³⁰ VASSALO, 1993, p.98.

¹³¹ *Ibid.*, p.163.

o riso, também deu vida a expressões que o utilizava: o carnaval e o teatro. Acerca do último, Berthold aponta que ele dialogava tanto com Deus quanto o diabo.¹³² Surgido nas missas, ele buscava reduplicar e explicitar, didaticamente, a liturgia durante o sermão para ilustrar passagens bíblicas, em especial às do Novo Testamento. Porém, se nesse período se conheceu a noção de gênero, por um lado; por outro, o teatro medieval não se recuava diante da mistura.¹³³ Tanto que ele não se caracterizou por uma clara distinção entre o trágico e o cômico.¹³⁴ Por conta disso, o teatro medieval pode ser subdividido em litúrgico e profano; ambos eram teatros populares, seja porque buscavam educar o povo, seja porque exprimem seu ponto de vista. No que se refere ao teatro litúrgico ou religioso, este pode ser posto em correlação com o mistério, com o milagre e com a moralidade.¹³⁵ Em síntese, tais peças procuravam narrar a história da bíblia, desde a criação do mundo até o juízo final, para apresentar um tom moralizante ao final. Em relação ao profano, do lado oposto, este costumava fazer paródias de temas religiosos e apresentar narrativas com dissimulações e aspectos burlescos podendo se referir a pessoas, casos ou situações. Uma de suas características marcantes era a presença da mímica. A farsa era uma de suas narrativas, e que por ora nos interessa.

1.2.5.2. A farsa

É um gênero pertencente ao teatro religioso e, embora considerado como menos erudito, não era menos popular. Ela atingiu o seu apogeu exatamente no momento em que outro gênero –o mistério– também o fez. Desse modo, o teatro do riso e da contestação foi representado ao mesmo tempo em que o teatro de edificação religiosa.¹³⁶ Sua origem explica a natureza cômica da peça, inserida primitivamente num contexto dramático sério para servir de intermédio recreativo.¹³⁷

¹³² BERTHOLD, 2001, p. 185.

¹³³ MACHADO, I. A farsa: um gênero medieval. *Revista Ouvirouer*, n. 5, 2009, p. 123.

¹³⁴ AUBAILLY, J-C. *Le théâtre médiéval*: profane et comique. Paris: Larousse, 1975, p. 35.

¹³⁵ VASSALO, 1993, p. 108. Para saber sobre tais modalidades, consultar o glossário final.

¹³⁶ MACHADO, I. A farsa: um gênero medieval. *Revista Ouvirouer*, n. 5, 2009, p. 123.

¹³⁷ REY-FLAUD, B. *La farce ou la machine à rire*: théorie d'un genre dramatique (1450-1550). Paris: Librairie Droz, 2010, p. 32: "L'originemême de la farce est expliquée par la nature comique de la pièce, inserée primitivement dans un contexte dramatique sérieux pour servir d'intermède récréatif". (*Tradução nossa*).

Em síntese, a farsa é uma peça curta, cômica, com personagens estereotipados tomados, em geral, à burguesia e não à aristocracia. Geralmente, um deles é um espertalhão que pode acabar logrado. Seus temas são buscados na vida cotidiana. Por ser popular, pode adotar formas de um cômico grosseiro e com obscenidades próprias do baixo corporal e material, e da cultura popular medieval e renascentista. Seus efeitos tentam, portanto, atingir o riso puro, sem maiores pretensões.¹³⁸

O santo e a porca não chega a se enquadrar completamente numa farsa, se é que podemos caracterizar uma obra como um gênero propriamente puro. Um aspecto que afasta essa peça da farsa é o fato dela ser constituída de uma narrativa bastante longa, formada por três atos extensos. Além disso, ela não é totalmente tomada pelo elemento da comicidade; basta observar o seu percurso, o qual se apresenta linearmente cômico, mas que ao final se modifica. O outro que a afasta da farsa é a presença de certo tom de moralidade (ainda que superficial); mas que não é o suficiente para enquadrá-la nesse gênero, obviamente, visto que não se centra no julgamento claro de uma alma e nem oferece um exemplo a ser seguido.

No seu todo, porém, excetuando-se os três pontos acima, verifica-se que há mais traços em *O santo e a porca* que a aproxima da farsa. Um deles é o fato dela tratar da vida cotidiana, sem se centrar em temas complexos ou polêmicos. Outro é a presença de personagens estereotipados, ou seja, tipos puros; que se caracterizam por superlativar um determinado traço de comportamento: o avaro (Euricão); a ingênua – jovem ou de idade (Margarida/ Benona respectivamente); e o apaixonado (Dodó). Esse traço dos personagens também se repete na *Commedia dell'Arte*, como se verá adiante. No entanto, nessa peça eles são mais complexos – possuem atitudes, articulam tramas (com exceção do avaro); diferente dos personagens tipificados da comédia italiana, que apenas amplificam um padrão de comportamento certamente defeituoso.

O aspecto da artimanha é outro elemento da narrativa farsesca medieval presente na obra suassuniana. No que diz respeito a isso, ressalta-se que é sempre necessário que alguém seja enganado, logrado e que uma trapaça posteriormente recaia sobre o próprio trapaceiro para que a farsa seja inteiramente cumprida neste

¹³⁸ VASSALO. A narrativa medieval. In: _____. *A narrativa ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984, pp. 47-69.

quesito.¹³⁹ Em *O santo e a porca* isso ocorre muito claramente com o protagonista avaro. Lembremos que o personagem Euricão se acreditava ser o esperto e intencionava tirar proveito de tudo; porém, ao final da história ele acabou se dando mal, pois não chegou a receber o valor, em dinheiro, pedido emprestado de seu Eudoro e ainda teve a grande decepção ao saber que toda a sua fortuna escondida não valia nada.

O cômico associado ao baixo corporal ou ao baixo material¹⁴⁰ também faz parte da farsa e está presente em *O santo e a porca*. Contudo, reconhecemos que nesta obra isso aparece poucas vezes. Em relação ao primeiro, o baixo corporal, podemos nos referir a uma cena que envolve uma tensão entre os personagens Euricão e Pinhão. Trata-se de uma fala em que o velho descobriu, por meio de sua filha, Margarida, que o autor do furto de sua porca era o namorado de Caroba. Ao questioná-lo sobre o objeto, este se fez de desentendido:

EURICÃO: Diz ou não diz?

PINHÃO: Eu não sei nem que porca é essa!

EURICÃO: Então vou apertá-lo até sua alma sair pelo fiofó! Diz ou não diz?¹⁴¹

O rebaixo está na ênfase dada às partes íntimas e ainda na utilização de linguagem vulgar, que se traduz, nessa narrativa, em forma de uma “suposta ameaça”. Suposta porque isso, de fato, não se concretizaria. Verifica-se que esta passagem, mesmo curta, contribui demasiado para o efeito cômico na peça. O mesmo efeito pode ser verificado no trecho abaixo. Ao declarar seu amor por pela porca, Euricão utilizou uma palavra de baixo calão para um substituir um verbo: “[...] Ah, minha²⁷⁰ porquinha querida, que seria de mim sem você? Chega dá uma vontade da gente se mijar! [...]”.

O erotismo também se liga ao baixo corporal, pois envolve o corpo e os sentidos; assunto este que não constitui a tônica de Suassuna, tanto que ele o inseriu em apenas dois trechos da respectiva peça, e de forma superficial. O primeiro seria a cena em que se demonstra a ousadia de Benona com relação

¹³⁹ PELOSO, 2019, p. 66.

¹⁴⁰ Expressão utilizada por Bakhtin para se referir ao grotesco e o obsceno associado ao riso. In: BAKHTIN, 1987.

¹⁴¹ SUASSUNA, 2012, p. 113.

a Eudoro – momento em que ela o sugeriu um “beliscão no espinhaço” – proposta feita em forma de brincadeira, deixando-o sem graça e sem entender nada; já que ele acreditava, naquele momento, que estava noivo de Margarida. O segundo momento seria o trecho em que Euricão, desconfiado de ter sido furtado, resolveu revistar Caroba:

EURICÃO: Deixe ver os bolsos.

CAROBÁ: Veja.

EURICÃO: Sacuda o vestido.

CAROBÁ (*obedecendo*): Está quente hoje, hein, Seu Euricão?

EURICÃO: Vire-se de costas.

CAROBÁ: Pois não.

EURICÃO: Deixe de manejos e abra as mãos.

CAROBÁ: Aqui estão.

EURICÃO: Não terá escondido nada embaixo da saia?

CAROBÁ: Epa, vá pra lá! Que molecagem é essa?

EURICÃO: Idiota, eu sou um velho. Minha intenção é outra.

CAROBÁ: Sei lá, isso é você quem diz!¹⁴²

O erotismo se revela, neste trecho, numa indireta sexualização dirigida à empregada. Ao mostrar-se discordante, a personagem Caroba mais uma vez evidencia uma comicidade em sua fala.

1.2.5.3. *Os folguedos*

Acerca das manifestações dramáticas, as mais frequentes em Pernambuco – o mamulengo e o bumba-meu-boi – possuem presença nítida no teatro de Suassuna. No caso da peça *O santo e a porca*, o foco é apenas dirigido ao mamulengo ou ao teatro de bonecos. Destaca-se que este elemento está na própria origem da escrita teatral deste autor, pois suas primeiras obras eram entremezes¹⁴³ feitos utilizando da encenação de marionetes e destinados a serem representados pelo Teatro de Bonecas do TEP (Teatro do Estudante de Pernambuco). Posteriormente, tal presença se tornou mais difusa, ao nível dos diálogos e dos jogos de cena.¹⁴⁴ O teatro de mamulengo tem algumas características específicas,

¹⁴² SUASSUNA, 2012, p. 63.

¹⁴³ Sobre essa e outras definições de termos ligados ao teatro, consultar glossário anexo.

¹⁴⁴ VASSALO, 1993, p.129.

tais como: danças e músicas, associadas à pancadaria, valentias e galanteios; forte comicidade, baseada em jogos de palavras, expressões, repetições, mas também ligada à sensualidade, ao grotesco e às pauladas; improvisação a partir do roteiro e diálogo com o público; narrador-apresentador do espetáculo, que faz comentários para os espectadores; personagens esquematizados, tipos sociais; reação ativa da assistência, que influencia o desenvolvimento do espetáculo.¹⁴⁵ Em suma, é, por si só, um gênero híbrido, pois traz para a representação de bonecos quase todas as características da *Commedia dell'Arte*.

Dentre os aspectos apresentados acima, podemos verificar que o dos personagens esquematizados ou tipos sociais, a comicidade e as agressões físicas estão, certamente, presentes em *O santo e a porca*. Nessa peça, destaca-se especialmente as pancadarias. Em algumas passagens demonstra-se que –o avaro, quando se sentindo ameaçado– batia nos empregados, revistava-os, xingava-os e os ameaçava. Outro exemplo disso é a dupla surra que Caroba deu em Pinhão; primeiramente disfarçada de Benona e depois sem disfarce, e ele acreditou que apanhava de duas mulheres diferentes. Destaca-se que todas as ocorrências de truculências físicas ou verbais concorrem para o riso. Em relação a isso, a comicidade associada à sensualidade também é outro aspecto presente na mesma peça; tratam-se das cenas que apontamos acima, quando nos referimos à farsa.

1.2.5.4. A religiosidade

O último elemento medieval presente nesta obra de Suassuna é a questão da religiosidade, característica europeia que se tornou regional e foi expressa, constantemente, pela personagem Euricão. Nota-se que durante o desenrolar do enredo, ao longo de toda a sua fixação pelo tesouro ele recorria ao seu santo protetor, a quem ele chamava de santo guardador; uma espécie de segurança particular de sua fortuna escondida na porca de madeira. A referência era a santo Antônio, o qual lhe ajudava a manter o segredo e ao mesmo tempo lhe guiava em sua vida. O interessante de sua relação com o santo é que às vezes ela oscilava; pois, conforme demonstra a narrativa, em alguns momentos ele se dividia entre o santo e a fortuna, estabelecendo um conflito entre dois universos – o material *versus*

¹⁴⁵ VASSALO, 1993, p.130.

o espiritual– fato que mostra uma ambiguidade nessa personagem que, ora se orientava pela fé e ora pela ganância. Tal oscilação é também um dos aspectos que reforça a qualidade do cômico em *O Santo e a Porca*.

A religiosidade presente na peça também se manifestou através de outros personagens. Exemplo disso foi o caso de Pinhão que, desconfiado do excessivo apego do velho à porca, passou a observá-lo, durante um tempo. Certa vez, fingindo-se devoto do santo, ele se dirigiu a imagem como forma de disfarçar a aproximação de Euricão:

[...] Quero aproveitar e rezar pela segurança e pela salvação de todas as pessoas que me protegem e protegem Caroba! Seu Eudoro Vicente, aquele santo, Seu Euricão Árabe, aquele outro santo, a irmã de Seu Euricão, aquela santa, a filha de Seu Euricão, aquela santinha...¹⁴⁶

Já em outro trecho da peça, observa-se que o mesmo personagem se dirigiu ao santo com uma fala diferente da anterior. Tratava-se de outro momento, isto é, após ele descobrir o segredo de Euricão e ter furtado e escondido a porca:

Agora, é assim, Santo Antônio, meu velho, [...] sou o homem mais rico do mundo, Santo Antônio, trate de me agradar de hoje em diante. Não há como um dia atrás do outro e uma noite no meio. O velho Engole-Cobra, de tanto engolir cobra, terminou achando uma que o engolisse. Rá, rá! Plantou o roçadinho dele, mas quem arrancou o milho foi Pinhão.¹⁴⁷

O mesmo santo foi igualmente invocado em outra cena da peça, por duas vezes; primeiro por Benona e, em seguida, por Caroba. Trata-se do excerto em que aponta o momento anterior à entrevista da noite, às escondidas, com seu Eudoro – ocasião em que ambas estavam aflitas sobre o que aconteceria, conforme revelam as suas falas abaixo:

BENONA: Então eu vou. E que Santo Antônio nos proteja, Caroba!

CAROBÁ: Amém, Dona Benona.

(*Sai Benona*)

CAROBÁ: Amém, Dona Benona, porque bem precisadas andamos disso. O que eu não sei é se Santo Antônio vai querer se meter numa história dessa!

¹⁴⁶ SUASSUNA, 2012, p. 76.

¹⁴⁷ *Ibid.*, 92.

(*Caroba veste o vestido de Margarida*)

CAROBA: Será que vai, meu santo? Acho que vai dar bem. Com a luz assim, com o cabelo ajeitado, estou uma Dona Margarida bem apreciável. E agora, meu Deus? (*Destranca a porta e escuta no quarto do velho.*) 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.¹⁴⁸

Como se pode perceber, Caroba, além de pedir pela intercessão de santo Antônio, conversa com ele explicando-lhe que o disfarce não seria por maldade. Por último, foi feita uma referência à figura de São João, sutilmente: trecho em que foi explicado por Euricão que Margarida havia passado uns dias na casa de Eudoro durante as comemorações desse santo. Em grande parte nordeste é comum, até os dias de hoje, confraternizações em homenagem a santo Antônio e aos demais juninos, São Pedro e Santo Antônio; além da devoção a outros santos ou personalidades como padre Cícero, por motivos diversos.¹⁴⁹ Trata-se de um traço herdado de tradições católicas europeias e que foi incorporado à vida cotidiana do povo nordestino através do contado com os colonizadores.

1.2.6. *Aspecto da cultura nordestina em “O Santo e a porca”*

1.2.6.1. *A linguagem popular*

Além dos aspectos externos, há aqueles regionais, ou seja, típicos nordestinos empregados na comédia brasileira. Nos referimos a alguns traços da linguagem popular. Primeiramente, isso se manifesta pela denominação dada por Suassuna à personagem principal que, em princípio, seria Eurico Árabe. No entanto, logo no início da história o avarento passou a ser referido pelas demais personagens como Euricão Engole-Cobra, fato que o deixa irado. Tal aspecto é outro que ajuda a conferir comicidade à peça. Tal denominação, apresentada repetidas vezes, demonstra uma gíria local muito utilizada: “engole-cobra”. Expressão que significa estar bravo ou mais do que isso, furioso. A sua utilização está ligada à postura sempre rígida adotada pelo velho, manifestada no tratamento desconfiado e

¹⁴⁸ SUASSUNA, 2012, p.91.

¹⁴⁹ ANDRADE, M. C. *A terra e o homem no nordeste*. Contribuição ao Estudo da Questão Agrária no Nordeste. São Paulo: Cortez, 2005.

notadamente grosseiro dirigido às pessoas, principalmente quando aos empregados.

O segundo traço da cultura popular e pertencente à linguagem coloquial presente na mesma peça é a expressão oral de alguns personagens. Nos referimos exatamente aos bordões “Arriégua”; ou ainda mais marcadamente “Ai a crise, ai a carestia!”. O primeiro, expressa sentimento de espanto, surpresa ou ainda indignação; desse modo, foi utilizado nesta narrativa quando os personagens não concordavam com alguma coisa. Já o segundo, repetido inúmeras vezes, é uma marca linguística própria do protagonista. Euricão o proferia como forma de queixa pelos “gastos realizados” ou quando ele desconfiava de que seu tesouro havia sido levado. Essa expressão serve, assim, para reforçar o principal defeito velho – a sovinice – e também cumpre o papel de levar comicidade à peça.

Outro traço também da linguagem popular nordestina incorporado à peça são algumas palavras ou formas de expressões regionais como: “cachorro da molest’a” (o mesmo que danado, sapeca); bucho/ buchinho (termos para se referir à barriga); “pegar uma briga” (começar a brigar); esbregue (sinônimo de bronca); botija (vasilhame de barro em forma de garrafa); jerimum (nome dado à abóbora); “sair na carreira” (o mesmo que correr); “azar da peste” (grau elevado de azar); “estar maldando” (pensar e agir com maldades); lacrau (sinônimo dado a escorpião); gia (referência a uma rã gigante típica do lugar); “vai tudo d’água abaixo” (dar errado algo); avalizar (o mesmo que conferir); “o coração afraca” (sinônimo de coração falha) .

A linguagem coloquial se manifesta ainda pela ocorrência de frases ou orações com a palavra diabo, característica presente na fala de quase todos os personagens, vejamos alguns trechos: Caroba –“Diabo duma agonia danada!”¹⁵⁰/ “Está doido, o diabo do velho!”¹⁵¹/“Já vou, espere um pouco! Diabo de homem mais apressado!”¹⁵²; Pinhão –“Onde diabo o velho se meteu?”¹⁵³/“Em que diabo fui me meter, Deus?”¹⁵⁴/ “Que diabo de intimidade com o velho é essa?”¹⁵⁵/“Aquilo é um viúvo sonso dos seiscentos diabos!”¹⁵⁶/ “Mas afinal, que diabo é isso? A todo instante

¹⁵⁰ SUASSUNA, 2012, p. 32.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.82.

¹⁵² *Ibid.*, p. 96.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 96.

¹⁵⁴ *Ibid.*,p. 98.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 58.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 59.

é pancada, esbregue, bofete, o diabo! Que diabo o senhor tem?”¹⁵⁷; Euricão –Ai, vai pra lá! Diabo de mulher enxerida!”/“Foi-se, com todos os diabos!”¹⁵⁸; Dodó –“Que diabo de porca será essa?”¹⁵⁹; Eudoro –“Diabo duma esquisitice danada! Vá ser esquisito assim no inferno!”¹⁶⁰/“Diabo de povo mais esquisito!”¹⁶¹ Em suma, todas elas revelam uma característica de regionalismo linguístico.

Diante do exposto, podemos afirmar que em *O Santo e a Porca* há várias características da cultura popular –tanto de tradição interna quanto externa ao nordeste– as quais ajudam a revelar o quanto o cenário cultural do nordeste é rico do ponto de vista literário. A eles se soma a presença da sátira que o autor realiza da vida cotidiana. Conjuntamente, todos estes elementos contribuem para a formação da comicidade que confere à obra um tom leve e ao mesmo tempo muito agradável ao expectador ou ao leitor. Diante disso, nos arriscamos a afirmar que Suassuna realiza uma releitura de um clássico francês do teatro de Molière, adaptando-o ao público brasileiro. Para tanto, ele se apropria de elementos característicos do cenário nacional, especificamente do nordestino, cumprindo, dessa forma, a proposta principal do “Movimento Armorial”; que era a de manifestar certas facetas do que se poderia denominar arte popular, sem, no entanto, ridicularizar aquilo a que se denomina de cultura nordestina.

¹⁵⁷ SUASSUNA, 2012, p. 77

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 76.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 53.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 54.

CAPÍTULO II: ENTRE “O SANTO E A PORCA” E “L’AVARE

2.1. Um breve panorama dos estudos acerca de tais obras

No que tange aos estudos realizados até então sobre as obras envolvidas neste estudo, quando se refere especialmente à peça *O Santo e a Porca*, observa-se que muito se dedicou à sua comparação com uma produção literária originária ainda na Antiguidade clássica; a referência é à obra *Aulularia*¹⁶², composta no século II e de autoria do dramaturgo latino Plauto (c. 250-184 a.C.). Igualmente pertencente ao gênero teatro de comédia, tal peça é conhecida por muitos como comédia da panela ou também da marmita e se desenvolve em cinco atos. Semelhantemente à proposta de Ariano Suassuna, ela explora o tema da avareza a partir do protagonista chamado Euclião, um velho que descobre uma marmita cheia de ouro deixada pelo seu avô e então passa a escondê-la em casa, percorrendo diversos lugares, enquanto fingia para todos ser pobre. Importante destacar que o próprio Suassuna chega a declarar, no início de sua peça, que ela seria uma imitação nordestina da obra de Plauto, pois segundo ele, o seu personagem principal, de nome Euricão, seria um modelo adaptado do protagonista clássico¹⁶³.

Por outro lado, a peça *L’avare*¹⁶⁴, também objeto desta pesquisa, pouco apareceu na bibliografia especializada selecionada neste espaço. Com isso, podemos verificar que esta peça de Molière consta apenas em alguns estudos pontuais, os quais serão apresentados logo na sequência. Esse é o caso, por exemplo, do capítulo intitulado *Em busca do popular religioso*, que integra o livro *Panorama do teatro brasileiro*. No respectivo excerto, cujo foco é a discussão sobre a obra geral de Ariano Suassuna e sua importância dentro do teatro brasileiro, Magaldi¹⁶⁵ ao mesmo tempo em que aponta para vários autores consagrados no cenário mundial (Gil Vicente, Calderón de La Barca, Shakespeare etc), também destaca o papel do brasileiro na produção de dramas e, principalmente, de

¹⁶² Ao lado de *Anfitrião*, esta seria uma das peças mais conhecidas e encenadas de Plauto.

¹⁶³ SUASSUNA, A. *O santo e a porca*. 26ª ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p.16.

¹⁶⁴ MOLIÈRE. *L’avare: comédie en cinq actes*. Théâtre français. In: SCHEFFLER, Wilh. Paris: Edit. Bielefeld- Velhagen & Klasing, 1986.; e MOLIÈRE, Jean-Baptiste Pouquelin dit (1622-1673) 1669. *L’avare - comédie*. Paris: Gwénola Ernest et Paul Fièvre, 2022.

¹⁶⁵ MAGALDI, S. Em busca do popular religioso. In: _____. *Panorama do teatro brasileiro*. 6ª ed. São Paulo: Global, 2004, p. 236-244.

comédias. É nesse momento que ele estabelece uma breve relação entre a peça brasileira (*O Santo e a Porca*), a latina (*Aulularia*), e a francesa (*L'avare*); sendo a última traduzida como *O Avaro*; começando por afirmar que ambas constituem uma farsa.¹⁶⁶ Em seguida, Magaldi discute sobre os personagens suassunianos estabelecendo relações entre eles e os das outras obras, de forma a apontar os seus equivalentes nas demais peças. Mesmo que sucintamente, Magaldi também chega a apontar elementos de tragicidade presentes em cada peça. Segundo este autor, além do tema em comum, isto é, a avareza, ambas estariam estruturadas em uma comédia de equívocos¹⁶⁷ ou de quiprocós.¹⁶⁸

Com uma proposta semelhante ao anterior, de certa forma, é o trabalho intitulado *A intertextualidade na comédia: a presença de Plauto em Molière e Suassuna*, de autoria de Mariana Donner¹³¹. Com base no conceito de intertextualidade a respectiva pesquisa propõe ressaltar alguns pontos de proximidade e também de distanciamento existentes entre as três peças (a de Suassuna, a de Molière e a de Plauto) tendo como foco o tema comum a todas elas, ou seja, a questão da avareza. Com isso, podemos observar claramente uma ênfase dada pela autora à figura dos protagonistas, já que são eles os sovins. A conclusão a que chega Donner¹⁶⁹ é a de que, em relação à peça de Plauto, as de Molière e a de Suassuna trazem diversas diferenciações quanto à sua ambientação do enredo, quanto às características dos perfis das personagens e também no que se refere à elaboração da trama, de um modo geral; observação esta que não traz nenhuma novidade, pois se considerarmos que tais peças foram produzidas em contextos e em épocas diferentes é normal esperar que elas se distanciem em algum ponto. No tocante à discussão das personagens principais, observa-se que esta não foi muito aprofundada, embora fosse ela a linha central desta pesquisa.

¹⁶⁶ Gênero teatral que radicaliza os recursos do teatro cômico, baseado que é uma situação cômica exagerada; sua ação sobrepõe-se à caracterização de personagens.

¹⁶⁷ MAGALDI, 2004, p. 242-244.

¹⁶⁸ Termo do latim (*quid pro quo*) que significa “um no lugar do outro/ uma coisa pela outra”; no contexto do teatro pode ser interpretado como algo mal-entendido, uma confusão.

¹⁶⁹ DONNER, M. *A intertextualidade na comédia: a presença de Plauto em Molière e Suassuna*. 81f. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto alegre: UFRS, 2011.

Trabalho outro que igualmente engloba as três peças teatrais é a pesquisa realizada por Mauricélia Nunes dos Santos – *Modulações e variações do tema e da personagem do avarento em Aululária, de Plauto, o avarento de Molière, e o Santo e a Porca de Ariano Suassuna*.¹⁷⁰ A sua aproximação com a anterior deve-se ainda pelo fato desta autora focar nas personagens protagonistas, mas de forma que se atenta às diferentes representações da avareza construídas histórico-socialmente no Ocidente. O resultado a que Mauricélia dos Santos chega é que o avarento presente na peça de Plauto sofre modulações ao longo do tempo, aspecto que o torna como um tipo majoritariamente, mas não mais essencialmente cômico na peça de Molière e, igualmente, na de Suassuna; distanciando-os, portanto, da primeira obra. Para alcançar tais resultados, ela se baseia na perspectiva da ambivalência, tomada da obra de Mikhail Bakhtin¹⁷¹; com isso assinala que cada uma acaba se constituindo uma personagem com características que lhe são particulares.

Os avarentos, assim como o tema destas três peças (conforme já dito, a avareza) também são analisados comparativamente no trabalho de José Fernando de Freitas Filho. A referência é ao seu artigo cujo nome é *De avareza e avarentos: o tema da sovinice em Plauto, Molière e Suassuna*.¹⁷² Desse modo, pode-se afirmar que a sua contribuição para os estudos de tais obras se dá pelo fato dele avançar, de certa maneira, em um ponto, mais do que simplesmente apontar alguns aspectos de semelhança e de diferença entre elas, este autor discute a sua relação com a realidade a partir do conceito de verosimilhança e o seu oposto, inverosimilhança; e com isso ele ressalta o papel da comédia enquanto uma literatura denunciante dos contextos em que se insere. Diante disso, para José Fernando Freitas Filho este gênero possui um grande poder crítico que procura realizar exageros e também deformações propositais do real com vistas a melhor representá-lo.

¹⁷⁰ SANTOS, M. N. *Modulações e variações do tema e da personagem do avarento em Aululária, de Plauto, o avarento de Molière, e o Santo e a Porca de Ariano Suassuna*. 127f. Dissertação (Mestrado em Letras). Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel: Unoeste, 2014.

¹⁷¹ BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi. 4ª ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

¹⁷² FREITAS FILHO, J. F. M. *De avareza e avarentos: o tema da sovinice em Plauto, Molière e Suassuna*. *Moringa: artes do espetáculo*, João Pessoa, v. 3, n. 2, p. 1-14, 2012.

Ainda sob uma perspectiva comparada, outro estudo realizado denomina-se *Aululária*¹⁷³ e o *Santo e a Porca: uma leitura intertextual*, de autoria de Sônia Aparecida Santos.¹⁷⁴ Como o próprio título indica, a comparação é estabelecida entre a peça brasileira e a latina, levando-se em conta o conceito de imitação que guia cada uma das obras. Ao constatar algumas passagens idênticas entre as peças, Santos busca contemplar aspectos não tão evidenciados na investigação anterior, como por exemplo, a composição das personagens e a religiosidade presente nas respectivas obras, produzidas em contextos sociais distintos. Assim, esta autora procura investigar o *modus faciendi*¹⁷⁵ de cada autor, aspecto que ao seu entender orienta e dá sentido a similaridades e diferenças existentes entre as obras. Acerca das personagens, Sônia dos Santos confirma uma participação mais ativa das femininas na trama de *O Santo e a Porca*, tal como já apontava estudos anteriores. Em relação às personagens masculinas, ao tratar especificamente dos protagonistas, Santos demonstra que na versão latina o velho Euclião se apresenta como muito mais dominado pela ganância que Euricão, da peça brasileira.

Mais uma vez a comparação entre a peça latina e a peça brasileira se repete em outro trabalho, exatamente em *–Aulularia e O santo e a porca: a intersecção do cômico–* de Larissa Meireles da Silva¹⁷⁶, no qual ela procura esclarecer em qual circunstância crítica o autor brasileiro justifica a sua peça como uma imitação nordestina de Plauto. Nesse sentido, tal estudo procura discutir a relação entre linguagem e comicidade como um ponto crucial que entrelaça as obras, assim como também se dedica à discussão dos aspectos culturais como fatores que as enquadram em parâmetros literários distintos. Como conclusão Larissa da Silva procura demonstrar que apesar das duas peças vestirem a máscara cômica, elas possuem características jocosamente divergentes. Afirma a autora que a partir de seu *denouement*¹⁷⁷ trágico, a peça *O Santo e a Porca* perde a força

¹⁷³ Observação: O título dessa obra foi acentuado aqui por estar assim grafado no trabalho apontado abaixo, embora o nome original não seja dessa forma.

¹⁷⁴ SANTOS, S. A. *Aululária e o Santo e a Porca: uma leitura intertextual*. Dissertação (Mestrado em Linguística). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Unicamp, 2018.

¹⁷⁵ Expressão latina empregada pela autora, que significa: maneira de fazer ou modo de proceder.

¹⁷⁶ SILVA, L. M. *Aulularia e O santo e a porca: a intersecção do cômico*. 88f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes). Faculdade de Letras, Universidade do Porto. Porto: Universidade do Porto, 2015.

¹⁷⁷ Termo para designar o desenlace, ou seja, o momento final de certa narrativa, conto ou fábula em

enquanto uma imitação da *Aulularia*; devendo ser, desse modo, reclassificada como uma releitura cristã da comédia plautina.

Um trabalho de menor extensão, mas não menos importante sobre os estudos suassunianos denomina-se *Plautinismos e Suassunismos em O Santo e a Porca*, de autoria de Isabela Tardin Cardoso e Sônia Aparecida dos Santos.¹⁷⁸ A última, inclusive, já foi mencionada acima em uma produção individual. Neste artigo, as autoras objetivam ler a comédia de Suassuna por meio de um olhar de plautinistas. Desse modo, demarcam alguns pontos em comum entre *O Santo e a Porca* e o seu modelo plautino, *Aululária* – voltando-se principalmente a duas questões. De um lado, se procurou evidenciar alguns efeitos dramáticos específicos, resultantes da mescla de motivos brasileiros com os da comédia romana. De outro lado, levando em conta o fato de que também Plauto imitava comédias gregas (adaptando-as, dentro do gênero da *fabula palliata*, ao público romano coevo), seria observar até que ponto algumas características do texto e da performance atribuídas pela crítica moderna ao dramaturgo romano também se apresentam na peça brasileira –constituindo este o objetivo central do artigo. Com base em uma perspectiva de intertextualidade entre estas obras, Santos e Cardoso demonstram que Suassuna emula também o *modus imitandi* de Plauto; ora sublinhando ora mascarando sua inspiração plautina. Na opinião delas, isso acabou contribuindo, de certa forma, para construir a sua própria poética “nordestina”, que envolve a questão do engano cômico e sua relação com a ilusão dramática.

Em um artigo cujo título é *Aulularia, de Plauto, e O Santo e a Porca, de Ariano Suassuna: aproximações e distanciamentos na constituição do cômico*¹⁷⁹ – Mauricélia Munes dos Santos, autora igualmente apontada por nós, anteriormente, também se dedica à comparação da peça latina com a brasileira. Neste estudo mais curto, se comparado ao seu anterior, Santos considera que em dados aspectos a obra de Ariano Suassuna diverge, significativamente, daquela que fora escrita por Plauto e acaba por incorporar elementos advindos propriamente da cultura

que tudo se esclarece. Contudo, o desenlace não ocorre necessariamente de forma clara em todas as narrativas, pois não é um elemento fundamental.

¹⁷⁸ CARDOSO, I. T.; SANTOS, S. A. Plautinismos e Suassunismos em O santo e a porca. *Nuntius Antiquus*, v. 12, n. 2, p. 159-177, 2016.

¹⁷⁹ SANTOS, M. N. *Aulularia, de Plauto, e O Santo e a Porca, de Ariano Suassuna: aproximações e distanciamentos na constituição do cômico*. *AvePalavra*. Araguaia, n. 12, p. 1-18, de 2011.

nordestina; em outros, no entanto, ambas encontram-se bastante próximas sendo, inclusive, as mesmas situações cômicas transpostas de uma para outra. Em relação à comicidade, esta autora ressalta que o aspecto comum mais visível às duas obras seria a presença de algumas situações de maus entendidos, gerando as confusões entre as personagens; proposição esta semelhante à colocada por Magaldi, conforme já foi dito em algum momento de deste trabalho.

É também de Mauricélia Nunes dos Santos o artigo – *Particularidades da avareza em O avarento, de Molière*.¹⁸⁰ Porém, diferentemente do anterior, agora a relação estabelecida pela autora se dá entre o avarento da peça francesa e o da latina. O principal objetivo deste trabalho é procurar desenhar o perfil do personagem Harpagão¹⁸¹ (de Molière) através de sua comparação com o personagem Euclião (de Plauto), considerando-se o comportamento de sovinice de cada um. Ao analisar a relação de Harpagon tanto com os filhos quanto com os empregados, Santos constata que o ele adquire um caráter nocivo muito superior que o segundo, beirando a crueldade; pois age como um insensível ao controlar os filhos e os empregados, além de ser um explorador (já que é um agiota), e não possuir compaixão para qualquer um deles.

As coincidências entre a peça de Ariano Suassuna e Plauto também foram elencadas no trabalho de Matheus Trevizam, ao considerar a menção feita pelo comediógrafo brasileiro ao autor latino. Nos referimos ao seu artigo chamado *Elementos plautinos em O Santo e a Porca, de Ariano Suassuna*¹⁸², no qual ele também se centra nas personagens protagonistas, ou seja, nas figuras dos avarentos. As principais semelhanças discutidas por Trevizam são a intriga advinda dos personagens dos velhos (ao confundirem o desejo dos pretendentes de suas filhas com o suposto roubo do seu dinheiro escondido de todos) e a ênfase ridicularizadora dada pelo autor brasileiro e pelo latino às suas peças, aspectos que ajudaram a compor o cômico, bem como geraram os diálogos entre elas. Os nomes dados às personagens, tanto na versão latina, quanto na brasileira também é objeto

¹⁸⁰ SANTOS, M. N. Particularidades da avareza em O Avarento, de Molière. *Scripta* – Uniandrade, v.15, n. 2, p. 105-119, 2017.

¹⁸¹ Observação: empregamos aqui o nome da personagem conforme apresentado no trabalho desta autora (traduzido); no entanto, ressaltamos que em nossas discussões este será apresentado em sua forma original, Harpagon.

¹⁸² TREVIZAM, M. Elementos plautinos em O Santo e a Porca, de Ariano Suassuna. *Aletria*. n.1, v.24, p. 135-151, jan-abr de 2014.

de observação de Trevizam, que os ressalta como elementos complementares do efeito de humor das peças.

Uma vez mais a aproximação da peça brasileira com a latina é estabelecida em outro trabalho. Referimo-nos ao artigo que se chama *Imitando Plauto: O dialogismo na obra O Santo e a porca de Ariano Suassuna*,¹⁸³ no qual a perspectiva desenvolvida por seus autores, Renata Araujo e Severino Rodrigues, se ancora, em parte, na teoria do dialogismo então tomada por eles de vários autores.¹⁸⁴ Desse modo, Araujo e Rodrigues afirmam que essa questão é perceptível antes mesmo da leitura inicial da referida peça de Suassuna, uma vez que este autor dá à sua obra o subtítulo de *Imitação Nordestina de Plauto*; deixando visível a origem da sua inspiração.¹⁸⁵ Após a apresentação de um ponto claramente notável de convergência entre as respectivas comédias, isto é, a presença do quiprocó – entendido na visão de Araujo e Rodrigues como um elemento exclusivamente constituinte do riso nestas obras, eles concluem que a peça latina teria influenciado a brasileira.

Por último, elencamos o trabalho intitulado *A tradição clássica na comédia brasileira*, realizado em autoria conjunta de Carlinda Fragale Pate Nuñez, Gisele Nery de Andrade, Michelle de Alcântara, Thereza Maria Zavarese Soares e Viviane da Fonseca Moura¹⁸⁶ – compondo um texto de uma comunicação apresentada em evento acadêmico. Para analisarem a peça brasileira, igualmente ao trabalho anterior, os seus autores levam em consideração o subtítulo suassuniano (com a mesma menção de Suassuna à obra de Plauto), que anuncia a sua fonte de inspiração para a escrita de *O Santo e a Porca*. Amparados na noção de mimesis, provavelmente advinda de Aristóteles – embora isso não fique claro na exposição –, eles partem para uma breve discussão acerca de alguns elementos narrativos (enredo, tempo, espaço e personagens); este último baseado no critério de

¹⁸³ ARAUJO, R.; RODRIGUES, S. *Imitando Plauto: O dialogismo na obra O Santo e a porca de Ariano Suassuna. Ao pé da letra*, v. 10, n. 2, p. 105-117, 2008.

¹⁸⁴ Importante destacar que, embora a referência principal de Araujo e Rodrigues seja Bakhtin, na verdade trata-se esta de uma referência indireta, pois os mesmos mencionam apenas autores que o leram, e não o próprio Bakhtin, a saber: Diana Luz de Barros e José Luiz Fiorin (*Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin*, 2003); Carlos Alberto Faraco (In: Beth Brait. *Bakhtin: conceitos-chave*, 2005); e José Luiz Fiorin (*Introdução ao pensamento de Bakhtin*, 2006).

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.106.

¹⁸⁶ NUÑEZ, C. F. P.; ANDRADE, G. N.; ALCÂNTARA, M.; SOARES, T. M. Z.; MOURA, V. F. A tradição clássica na comédia brasileira. *Anais. XXIV Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2021, p. 1-5.

verossimilhança. Na verdade a única menção feita a Aristóteles pelos autores é para explicar a ideia de fábula, segundo a concepção latina. Em síntese, este trabalho apresenta apenas um esboço de análise, procurando demonstrar, de forma breve, que algumas estruturas de textos dramáticos da tradição literária ainda se conservam em obras contemporâneas, ilustrativo disso seria a peça de Suassuna.

Ressaltamos, contudo, que o fato de Ariano Suassuna ter mencionado uma única vez o escritor antigo, Plauto, na introdução de sua obra, *O Santo e a Porca*, conforme vimos nos dois últimos trabalhos expostos acima; e, inclusive, de até ter “brincado” ao afirmar que o seu trabalho seria uma espécie de plágio, isto não é o suficiente para caracterizar esta peça como uma imitação de *Aulularia*. Além disso, tal conceito, quando não bem especificada a sua intenção, pode conotar de forma pejorativa,¹⁸⁷ o que só acarretaria o rebaixamento da obra brasileira em sua comparação à latina. Da mesma forma acontece com a noção de influência¹⁸⁸, por diversas vezes apresentada no trabalho de Araujo e de Rodrigues¹⁸⁹, igualmente considerada problemática de acordo com os estudos de Literatura Comparada mais recentes; pois ela implica ideia da existência de uma obra supostamente superior (portanto, um cânone) da qual se faz cópias. Além disso, deve-se considerar ainda que o próprio termo cânone também é alvo de diversas discussões dentro dos estudos literários atuais.

Consideradas as devidas contribuições desses trabalhos para o presente estudo, convém refletir acerca das principais tendências dominantes entre eles. A primeira delas é a ênfase dada à discussão do tema e também ao protagonista. Em relação ao tema, verifica-se que não se aprofundou em questões do porquê de sua existência, pois não se trata de uma escolha aleatória. Distante disso, este pode ser visto como um filtro estabelecido pelo pensamento do autor que move-se dentro do

¹⁸⁷ Esta questão tem relação com a abordagem dos gêneros desenvolvida por Aristóteles em sua *Poética*, a qual é considerada bastante problemática nos dias atuais, conforme nos aponta Eduardo Coutinho: COUTINHO, E. F. Literatura comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 8, p. 41-58, 2017.

¹⁸⁸ Tal questão é mais ampla e já foi discutida por diversos autores. Alguns deles são: NITRINI, Sandra. Conceitos Fundamentais. In: _____. *Literatura Comparada - História, teoria e crítica*. São Paulo: EdUSP, 2010, p. 125-182.; CARVALHAL, T. F. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.; COUTINHO, E. Introdução. In: _____. (Org). *Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 7-12.; BITTENCOURT, R. L. F. Literatura-Mundo e Poéticas do Presente: Modos de Ler. *Ipotesi*, v. 22, n. 1, p. 23-29, jan-jun 2018.

¹⁸⁹ ARAUJO; RODRIGUES, 2008.

emaranhado de uma história (o motivo); os quais constituem uma força comunicativa essencial para se conhecer as conexões entre as obras literárias de diferentes culturas e áreas.¹⁹⁰ A segunda tendência é a existência de uma clara ânsia de “resgatar” traços literários da Antiguidade (especificamente os de Aulularia) em *O santo e a porca*; fato que, de certa forma, eleva a peça latina à condição de “superior” e, por isso, explicaria o fato dos autores atuais quererem herdar as suas principais características –questão não mais aceitável dentro dos Estudos Culturais¹⁹¹, bem como nos de Literatura Comparada.¹⁹² Até mesmo porque a circulação de elementos da literatura de certos lugares não significa que eles terão, nestes outros, o mesmo sentido que tinham em sua origem.¹⁹³ A terceira tendência que destacamos é a rasa discussão acerca dos demais personagens, levando-se em conta pouco ou nada dos contextos envolvidos de cada uma das peças.

Um aspecto interessante e que nos chamou bastante a atenção naqueles trabalhos que envolviam a peça *L'avare* foi a ausência de uma análise sobre a obra de Molière realizada diretamente em sua língua original, ou seja, o francês. Em todos eles, sem exceção, os autores partiram de observações feitas em cima de versões traduzidas para o português dessa peça, em vez de explorarem a língua original. Este é um aspecto que singulariza a presente pesquisa, pois a perspectiva comparativa aqui adotada levará em consideração as particularidades presentes nas línguas de cada uma das obras estudadas, pois compreendemos a tradução como uma forma de interpretação e, por extensão, mesmo uma espécie de adaptação ao novo contexto de recepção de determinada obra.¹⁹⁴ Nesse sentido, pensamos que debruçar sobre uma tradução possa significar estabelecer uma leitura por cima daquilo que já fora lido antes, podendo deixar capturar elementos inerentes do texto

¹⁹⁰ Acerca dessa rica discussão, consultar o trabalho: TROISI, S. C. Tematología: consideraciones sobre tema, motivo y multiculturalidad. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 4, p. 571-598, 2020.

¹⁹¹ Campo que, para Bettiol, se constitui, em síntese, uma ferramenta teórica que nos permite fazer um exame dos papéis culturais dos quais a literatura é investida, bem uma leitura das identidades que a constitui. BETTIOL, M. R. B. Os estudos culturais: o espaço da insatisfação do sujeito. *Revista Língua & Literatura*, v. 7, n. 10-11, p. 217-224, 2005.

¹⁹² Sobre a noção de cânone dentro desse campo de estudos, consultar: COUTINHO, E. F. Literatura Comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone. *Revista brasileira de literatura comparada*, v. 3, n. 3, p. 67-74, 2017.

¹⁹³ JOBIM, J. L. *Literatura nacional e literatura comparada: uma perspectiva brasileira*. Gragoatá, v. 25, 2020, p. 411.

¹⁹⁴ CARVALHAL, T. F. De traduções, tradutores e processos de recepção literária. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 5, n. 5, 2000, p. 91.

original. Por outro lado, devemos considerar que muitos efeitos cômicos são intraduzíveis de uma língua para outra, relativos, pois, aos costumes e às ideias de certa sociedade.

2.2. “O santo e a Porca” e “L’avare”: um breve resumo das obras

Para elucidar essa análise intertextual entre tais comédias, decidimos por começá-la realizando uma curta apresentação de cada uma, começando pela produção brasileira. *O Santo e a Porca*¹⁹⁵ é uma peça dividida em três atos que, em síntese, correspondem, respetivamente –a apresentação dos personagens; o desenvolvimento; e o clímax da narrativa. O seu protagonista é o velho Eurico Árabe, mais conhecido como “Euricão Engole-Cobra” que, desde que sua esposa o abandonou, passou a ter olhos exclusivamente para uma porca velha de madeira. Isso porque guardava nela todo o dinheiro de uma herança recebida anos atrás de seu avô; e como o valor era alto, mantinha por ela uma grande estima ao mesmo tempo em que cultivava uma forte devoção a Santo Antônio, a quem atribuía a responsabilidade por guardá-la. Com isso, sua vida passou a girar em torno desse objeto, pois ele temia que os outros descobrissem o seu segredo.

A narrativa começa quando, com uma carta nas mãos, Caroba, sua empregada, anuncia a chegada do rico fazendeiro Eudoro Vicente. O texto dizia que Eudoro faria uma visita a Euricão, quando então lhe privaria de seu mais precioso tesouro.¹⁹⁶ Euricão fica desesperado, pensando que ele queria lhe roubar (justamente aquele dinheiro que guardava na porca). Para tentar acalmá-lo, Pinhão – empregado de confiança de Eudoro – explica-lhe que o patrão costumava enviar cartas apenas quando queria empréstimos do banco. Ao ouvir isso, Euricão continua apreensivo, supondo que o homem viria para pedir-lhe dinheiro emprestado; e diante disso, ele se recusa a ler o conteúdo da carta. No entanto, Caroba entende a situação: o tesouro a que ele se referia era Margarida, a filha de Euricão. Na verdade, o fazendeiro desejava casar-se com a bela moça e vinha fazer o pedido diretamente ao seu pai.¹⁹⁷

¹⁹⁵ SUASSUNA, 2012.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.36

Margarida namorava escondido Dodó, o qual mantinha um disfarce, passando-se por um homem corcunda, manco e barbudo. Este era filho de Eudoro, cujo pai acreditava estar estudando na capital. Caroba então aproveita-se da situação para arranjar um dinheiro para casar-se com Pinhão, seu noivo. Ela planeja casar Margarida com Dodó; e Benona, irmã de Euricão, com seu Eudoro, pois os dois haviam sido noivos no passado. Primeiro Caroba inventa que Eudoro pediria a mão de Benona em casamento, depois se aproveita do medo de Euricão de perder seu dinheiro e combina com ele uma comissão para ajudá-lo a tirar vinte contos de Eudoro. Ela esconde as mulheres no quarto, primeiro trancando Dodó com Margarida e então se disfarça dela para receber Eudoro. Depois se disfarça de Benona e a tranca em outro quarto com Eudoro, pois pretendia fazer com que ele se apaixonasse novamente pela antiga noiva.

Euricão resolve enterrar a porca no cemitério, mas quando se levanta de madrugada para pegá-la não a encontra, pois Pinhão havia descoberto o seu segredo e então a pega e antes a leva para o quarto de Caroba. Ao passar pelo quarto de Margarida, Euricão vê a filha saindo de lá com Dodó. Surpreso, este vê Euricão furioso e logo tentar se explicar, achando que ele estava bravo por estarem juntos no quarto.¹⁹⁸ No entanto, Euricão nota o rapaz nervoso tentando lhe falar e então passa a desconfiar de que ele havia roubado a sua porca e começam a brigar. Ao ouvirem a discussão, todos saem dos quartos; Eudoro e Benona, que já haviam feito as pazes; e Pinhão e Caroba. Pinhão conta a Euricão que está com a porca e lhe pede dinheiro para devolvê-la.¹⁹⁹ Após muita confusão Euricão recupera o objeto e então tem uma má notícia, dada por Eudoro, a de aquele dinheiro, guardado por anos, não valia mais nada.²⁰⁰ Os casais se acertam e se casam –Margarida e Dodó, Caroba e Pinhão, Eudoro e Benona. Já Euricão fica sozinho; na verdade, a sua única companhia era a mesma porca de madeira de sempre, mas sem o dinheiro algum; ele termina a história perguntando a santo Antônio o que aconteceu.²⁰¹

¹⁹⁸SUASSUNA, 2012, p. 104.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 113.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 115.

²⁰¹ *Ibid.*, p.116-117.

A peça *L'avare*²⁰², por sua vez, se desenvolve em cinco atos e narra a história do velho rico Harpagon, um grande avaro que escondia as suas riquezas, inclusive dos filhos, ao mesmo tempo em que tentava enriquecer mais a partir de negócios ilícitos e à custa de casamentos arranjados dos filhos com parceiros ricos. Harpagon vivia em constante pavor de que roubassem uma arca de ouro que ele próprio havia enterrado no jardim, sem que ninguém soubesse.²⁰³ Ele tinha um criado chamado Valère, apaixonado por sua filha, Élise, com quem o jovem mantinha uma relação escondida.²⁰⁴ O rapaz possuía vagas lembranças de sua infância, pois perdeu-se de seus parentes no passado devido a um acidente no mar. Apesar de acreditar que fosse de boa família, não tinha esperança de que o patrão permitisse seu casamento com a moça. Enquanto não conseguia provar que tinha sangue nobre, ele tentava conquistar a afeição do sogro bajulando-o o tempo todo.

Além da jovem Élise, Harpagon possuía outro filho, cujo nome era Cléante, o qual estava muito apaixonado pela bela Mariane, uma garota pobre e órfã de pai; inclusive, ele confessou isso a sua irmã; no entanto, temia que o seu pai não permitisse o seu enlace pelo fato de dela não pertencer a uma família rica, e por isso mantinha um relacionamento com ela também escondido de todos.²⁰⁵ Contudo, Cléante não imaginava que o pai, viúvo há muitos anos, estava igualmente interessado na moça;²⁰⁶ tanto que ele contratou Frosine para “fazer a sua cabeça” e a de sua mãe. Enquanto isso, determinado a se casar com a Mariane, Cléante decidiu pedir dinheiro emprestado a um agiota, como forma de se livrar do jugo financeiro do pai.²⁰⁷ Apesar dele saber que o agiota era um grande explorador – o qual cobrava juros altíssimos ao mês, podendo lhe conduzir a uma dívida infundável – ele marcou o encontro. Lá chegando, se deparou com uma grande surpresa: o agiota era o próprio Harpagon. Pai e filho brigaram feio e o negócio não se consumou.²⁰⁸

²⁰² Conforme elucidado acima, a proposta é basearmos em versões da peça apenas de língua francesa, a saber: MOLIÈRE, 2022.

²⁰³ *Ibid.*, p.16.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 5-6.

²⁰⁵ MOLIÈRE, 1986, p.3.

²⁰⁶ MOLIÈRE, *op.cit.*, p.23.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 31.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 36.

Certo dia, Harpagon informou à filha Élise que decidiu casá-la com Anselme, um homem rico e de meia-idade, que propôs desposá-la mesmo sem dote. Isso seria uma ótima vantagem, pois ele como pai, não teria de desembolsar nenhum dinheiro; além do mais, Harpagon poderia conseguir diversos benefícios a partir desse casamento arranjado. Élise odiou a ideia, mas ele deixou claro para a moça que não pretendia perder uma proposta tão vantajosa quanto esta. Desesperada com a imposição do pai, Élise pediu ajuda ao seu amado Valère. Ele lhe jurou que evitaria o casamento e disse que, em último caso, fugiriam juntos.²⁰⁹

Harpagon deu um jantar em homenagem à sua futura noiva Mariane, gastando o mínimo possível em comida e bebida. A moça, que já achava Harpagon repulsivo, passou a detestá-lo ainda mais quando descobriu que ele era o pai de seu amado. Durante o evento, situações engraçadas aconteceram, pois Cléante, querendo afrontar o pai, fez de tudo para que ele gastasse mais. Depois do evento, ele não resistiu e confessou a Harpagon que amava Mariane. Em seguida, o velho passou a desejar, ainda mais ardentemente que a garota fosse sua. Cléante jurou ao pai que faria de tudo para impedir tal união e mais uma vez eles brigaram; com isso, Harpagon o deserdou. Naquele momento, um criado de sua casa avisou que havia um buraco no jardim. Harpagon ficou desesperado por conta de seu tesouro, suspeitando de todos e até de si mesmo.²¹⁰

O invejoso Jacques, outro criado, acusou Valère do roubo. Harpagon, mesmo sem provas, chamou a polícia para prender o rapaz. O senhor Anselme, o pretendido da moça, chegou a tempo de ouvir Valère brigar com Harpagon sobre o dinheiro e de confessar o seu amor por Élise, ao mesmo tempo em que jurou que se casaria com ela de qualquer jeito. Anselme, comovido, retirou a sua proposta de casamento, pois não queria forçar Élise a um enlace indesejado. Harpagon ficou furioso por perder o genro rico. Chegou um magistrado para prender Valère, mas o rapaz disse que era inocente; além disso, lembrou que era um nobre, filho do napolitano Dom Thomas d'Alburci. Ele contou que sofreu um naufrágio que o separou de seus parentes, que julgava estarem todos mortos. Mariane, emocionada, descobriu que era irmã de Valère; ela também sobreviveu ao naufrágio. E a alegria não se encerrou nisso, pois o senhor Anselme revelou que era pai dos dois, o Dom

²⁰⁹ MOLIÈRE, 2022, p. 28.

²¹⁰ *Ibid.*, p.37.

Thomas d'Alburci, em pessoa. Ele também conseguiu chegar à terra firme e, achando que os filhos e a esposa tinham morrido adotou, em Paris, o novo nome Anselme.²¹¹

As surpreendentes revelações não fizeram qualquer diferença para Harpagon, visto que ele continuava insistindo para que Valère devolvesse a sua arca com o dinheiro.²¹² Cléante então apareceu para dizer que, na verdade, tinha sido ele o ladrão da arca e ameaçou o pai que só devolveria o ouro se o ele permitisse o seu casamento com Mariane.²¹³ Anselme, então pai da moça, foi o primeiro a dar o seu consentimento ao rapaz e ainda concordou em pagar pelos dois casamentos (o de Mariane com Cléante e o de Valère com Élise).²¹⁴ Harpagon não teve outra saída senão concordar.²¹⁵ Mariane e o seu irmão Valère foram com o pai reencontrar a mãe que não viam há anos. Junto com eles, seguiram seus amados enquanto Harpagon permaneceu sozinho, agarrado à sua arca de ouro, o único e verdadeiro amor de sua vida.²¹⁶

2.3. Aspectos cômicos comuns às duas obras

Neste tópico pretendemos adentrar, propriamente, na análise comparativa das peças elencadas para este estudo. Para tanto, partiremos da discussão dos diversos pontos em que as comédias *O Santo e a Porca* e *L'avare* se aproximam.

2.3.1. A avareza

Conforme apontaram os resumos expostos anteriormente, o elemento mais evidente de convergência entre as duas obras presentes neste estudo é, sem dúvidas, a temática. Questão esta que foi, inclusive, um dos aspectos mais recorrentes analisados dentro dos estudos da Literatura Comparada, no seu início;

²¹¹ MOLIÈRE, 2012, p.101.

²¹² *Ibid.*, p.104.

²¹³ *Ibid.*, p.106.

²¹⁴ *Ibid.*, p.105.

²¹⁵ *Ibid.*, p.107.

²¹⁶ ALÓS, A. P. A literatura comparada neste início de milênio: tendências e perspectivas. *Ângulo 130* – Literatura Comparada, v.1, p. 07-12, jul-set 2012.

porém, atualmente este campo foi se expandido para a investigação de outros elementos literários.²¹⁷ Na peça *O santo e a porca*, assim como em *L'avare*, a temática predominante é a da avareza. Desta forma, através da intertextualidade podemos perceber, claramente, que essa característica que popularmente costumamos denominar de “pão-durismo” é um aspecto que marca profundamente os seus protagonistas, chegando a determinar não somente as suas personalidades, como também o próprio desenrolar das histórias.

Destaca-se que a presença do tema da avareza na literatura, na verdade, não é uma novidade, pois ele já foi tomado e retomado, direta ou indiretamente, em diversas obras, a saber – na personagem da governanta Juliana, em *O primo Basílio* (Eça de Queiroz); na figura do imigrante João Romão, presente em *O cortiço* (Aluísio de Azevedo); no protagonista da obra *Um conto de Natal* (Charles Dickens); encobertamente na figura da formiga, presente na fábula *A cigarra e a formiga* (Esopo); no conto *A conversão de um Avaro* (Machado de Assis); no inferno de *A Divina Comédia* (Dante Alighieri); em *O mercador de Veneza* (Shakespeare); na *Novelle Rusticane*, em *La Roba* e em *Malavoglia* (Giovanni Verga); no personagem Pânfilo, da primeira jornada de *O decameron* (Boccaccio) – são apenas alguns dos exemplos.

A recorrência da avareza na literatura mundial talvez esteja associada à sua condição de pecado, a qual descende da literatura religiosa; principalmente da cultura muçulmana (através do alcorão) e da cristã (durante a constituição da bíblia). No Ocidente, a história dos pecados ou vícios capitais começou a partir da obra *Moralia in Job*, do papa Gregório –o Magno, que comandou a Igreja entre 490 e 560. Este é um dos textos que marcou profundamente a cultura medieval, ao compor uma espécie de enciclopédia em que mistura exegese, teologia e ética.²¹⁸ Ao tomar por base as epístolas de São Paulo, ele definiu como sendo sete os principais vícios de conduta: gula, luxúria, avareza, ira, soberba, preguiça e inveja. A lista só se tornou “oficial” na Igreja católica no século XIII, com a *Suma Teológica*, de autoria de São Tomás de Aquino, onde ele fixa os postulados que dominariam todo o

²¹⁷ CASAGRANDE, C.; VECCHIO, S. *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*. Paris: Aubier, 2003. p.7.

²¹⁸ SUCCI, T. M. *Os provérbios relativos aos sete pecados capitais*. 152 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto:UNESP, 2006, p.66.

desenvolvimento da filosofia medieval, conhecidos como pensamento “tomista”.²¹⁹No documento, ele explica o que os tais sete pecados têm que os outros não têm. Assim, a Igreja os dividiu em duas categorias: os mais simples ou veniais, são aqueles que podem ser perdoados sem a necessidade de confissão; já os mais graves, os ditos capitais, merecem a danação.

Os sete pecados capitais receberam essa denominação porque produzem outros pecados e vícios, tendo um efeito potencialmente letal no que se refere à saúde espiritual das pessoas. O termo “capital” deriva do latim *caput*, que significa cabeça, o que quer dizer que as sete infrações são as líderes de todas as outras. Diante disso, do ponto de vista teológico, o pecado mais grave é o da soberba, afinal é nesta categoria que se enquadra o pecado original, isto é, a ação tanto de Adão quanto de Eva de aceitarem o fruto proibido da árvore do conhecimento querendo, assim, igualarem-se a figura de Deus. Outras religiões o judaísmo e o protestantismo também adotaram o conceito de pecado em suas doutrinas, mas a problemática dos sete pecados capitais é exclusiva do catolicismo.

A avareza é considerada como um pecado que incide em duas direções: contra a divina providência e contra o próximo. Contra a divina providência porque aquele que muito guarda ou não gasta, buscando assim o que seria uma futura segurança, desconfia do poder das ações divinas sobre o mundo ao mesmo tempo em que se apegua às coisas materiais. Além disso, este pecado também fere o outro por não auxiliá-lo em situações que seriam necessárias; ao contrário, um homem não pode ter superabundância de riquezas externas sem que outro esteja, portanto, na pobreza. Por meio dessa ótica, a avareza se resume a um amor e desejo pelas posses terrenas como o dinheiro e pela constante acumulação e, sendo assim, constitui a raiz de todos os males no mundo – sendo dessa forma, condenada por Deus. Não é à toa que ela é vista como a porta de entrada para outros pecados, dentre eles, o da inveja.

Nas peças em questão, tal pecado acaba se destacando, pois ambas giram em torno da “caça” e da ocultação dos tesouros de seus protagonistas. No caso de *O Santo e a Porca*, este se tratava de um alto valor em dinheiro escondido em uma velha porca de madeira a qual Euricão carregava consigo para diversos lugares; fato que, posteriormente, acabou intrigando parte da família e até mesmo os

²¹⁹ CASAGRANDE, *op.cit.*, p.185.

empregados. Isso ficou evidente em um momento da comédia em que Eudoro, pretendente de sua filha, querendo iniciar uma conversa com ele, lhe ofereceu um dinheiro para comprá-la, pois comentou que adorava antiguidades. A sua reação à oferta foi uma das piores possíveis, já que Euricão o destratou imediatamente. Na sequência, para amenizar a sua reação e não deixar ninguém desconfiado ele contou ao rapaz que aquela porca se tratava de uma herança de seu avô, motivo pelo qual não se desfaria dela.²²⁰ O fato é que Eudoro percebeu que a reação dele seria um exagero por causa de uma simples porca velha e concluiu que o velho era um maluco.

No caso da peça *L'avare*, o tesouro escondido (dez mil escudos) encontrava-se numa pequena arca, uma espécie de baú em que o velho Harpagon guardava moedas em ouro. E ainda que a sua preocupação com tal objeto fosse na mesma medida que a apresentada pelo Euricão, Harpagon não mudava tal objeto de um lugar para outro a toda hora; na verdade, sempre o manteve em um único lugar e sob constante sigilo, isto é, enterrado no jardim; embora chegou a questionar consigo mesmo se guardara no local certo:

Na verdade, não é nada fácil esconder em casa uma grande quantia de dinheiro; feliz daquele que tem toda a sua fortuna bem guardada, e só conserva consigo o necessário para as suas despesas. É uma grande preocupação inventar um esconderijo seguro em casa; para mim, os cofres-fortes são suspeitos, não me confio neles: vejo-os justamente como uma isca fácil para ladrões, e é sempre a primeira coisa que vão atacar. No entanto, não sei se fiz bem em enterrar no meu jardim os dez mil escudos que recebi ontem. Dez mil escudos em ouro em nossa casa, é uma quantia bastante...²²¹

Ao contrário dele, era a personagem brasileira (Euricão) que, além de mover a porca por vários lugares dentro da própria casa, ainda pensou em enterrá-la perto de sua residência – no cemitério da igreja, mais exatamente, em um vão entre

²²⁰ CASAGRANDE; VECCHIO, 2003, p. 53.

²²¹ MOLIÈRE, 2022, p. 16: “Certes, ce n'est pas une petite peine que de garder chez soi une grande somme d'argent; et bienheureux qui a tout son fait bien placé, et ne conserve seulement que ce qu'il faut pour sa dépense. On n'est pas peu embarrassé à inventer dans toute une maison une cache fidèle: car pour moi les coffres-forts me sont suspects, et je ne veux jamais m'y fier. Je les tiens justement une franche amorce à voleurs, et c'est toujours la première chose que l'on va attaquer. Cependant je ne sais si j'aurai bien fait, d'avoir enterré dans mon jardin dix mille écus qu'on me rendit hier. Dix mille écus en or chez soi est une somme assez...”

o túmulo da sua ex-mulher e o muro, pois acreditava que ali iria deixá-la em maior segurança, já que passou a duvidar que até mesmo santo Antônio a protegeria. Durante um diálogo com tal santo, Euricão chegou a dizer-lhe que preferiria os mortos aos vivos:

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 está ajudando a achar minha porca! Eu devia ter me pegado era com um santo perdedor! Agora não deixo mais meu dinheiro aqui de jeito nenhum. O cemitério da igreja! É aqui perto e é lugar seguro. Entre o túmulo de minha mulher e o muro, há um buraco: é lá que guardarei meu tesouro. Prefiro a companhia dos mortos à dos vivos, e ali minha porca ficará em segurança. Com medo dos mortos, os vivos não irão lá e os mortos, ah, os mortos não desejam mais nada, não têm mais nenhum sonho a realizar, nenhuma desgraça a remediar. Ao cemitério! Escondo a porca no buraco e à noite, quando todos estiverem dormindo, cavo a terra e hei de enterrá-la o mais fundo que puder. E você, Santo Antônio, fique-se aí com sua proteção e seu poder de encontrar. 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!²²²

Contudo, Euricão não contava que a sua porca fosse encontrada antes dele levá-la para o seu novo esconderijo secreto. A ideia de pegá-la para ver o que havia dentro foi de Pinhão, quem ficou observando o velho e notou que havia algo de errado com aquele objeto. Ele então a levou, dentro de um saco, e a escondeu dentro do quarto de Caroba.²²³

Importante ressaltar que a avareza percorre as duas histórias do início até o seu fim contribuindo, inclusive, para o tom da graça nelas em certos momentos. Essa característica se manifesta, claramente, nas atitudes muitas vezes mesquinhas dos protagonistas, os quais faziam de tudo para economizar. Um exemplo disso era o racionamento da alimentação dos cavalos, situação que ocorria na casa de Harpagon. Certo dia, ao mandar o cocheiro, o mestre Jacques, preparar os animais para levá-los à feira, este respondeu ao patrão que os animais não tinham condições sequer de pararem em pé; doentes por não receberem alimentação suficiente não aguentariam qualquer exercício por conta de fraqueza e, por conta disso, mais pareciam fantasmas:

²²² SUASSUNA, 2012, p.81.

²²³ *Ibid*, p. 102.

HARPAGON: Que é preciso limpar o meu coche, e manter os cavalos prontos para ir à feira.

MESTRE JACQUES: Os vossos cavalos, Senhor? Pois bem, eles não têm condições de andar. Não vos direi que não se levantam da palha, os pobres bichos nem palha têm, e é melhor nem tocar no assunto; mas vós os fazei passar por jejuns tão austeros, que mais parecem ideias ou fantasmas, ou hipóteses de cavalos.

HARPAGON: Estão, de fato, muito doentes: não fazem nada.

MESTRE JACQUES: E por não fazerem nada, Senhor, nada devem comer? Pobres animais, seria melhor trabalharem muito para muito poderem comer. Despedaça-me o coração, vê-los assim extenuados; pois sinto tão grande ternura pelos meus cavalos, que julgo tratar-se de mim próprio, quando os vejo sofrer. Todos os dias tiro de minha boca para lhes dar; é preciso ser muito duro, Senhor, para não sentir compaixão pelo próximo.²²⁴

Ainda sobre a alimentação, Harpagon costumava regular até mesmo as refeições das pessoas. Durante uma conversa dele com o cozinheiro Jacques sobre o que se prepararia de bom para o jantar do noivado de sua filha, ocasião em que também receberia a sua futura noiva, Mariane, o velho brigou com o rapaz por duas vezes. Primeiro quando este lhe perguntou se teria dinheiro para a compra dos ingredientes.²²⁵ E depois, quando o mesmo sugeriu alguns pratos, considerados por Harpagon um exagero. Em relação ao dinheiro, ele esbravejou que não sabiam lhe pedir outra coisa que não fosse isso. Além do mais, Harpagon o criticou por não saber cozinhar gastando pouco.

Sobre os pratos, Harpagon ordenou que se servisse a menor quantidade possível; apoiado no argumento de que os médicos recomendavam que se deveria comer pouco para se ter boa saúde, pois nada seria mais prejudicial ao homem do que comer demais.²²⁶ O problema com relação a isso era que, para ele, não havia uma real preocupação com a saúde (seja pelo excesso ou pela falta de comida), na verdade, ao seu ver, qualquer quantidade poderia ser considerada excessiva; o

²²⁴ MOLIÈRE, 2022, p. 54: "HARPAGON: Qu'il faut nettoyer mon carrosse, et tenir mes chevaux tous prêts pour conduire à la Foire.../MAÎTRE JACQUES: Vos chevaux, Monsieur? Ma foi, ils ne sont point du tout en état de marcher: je ne vous dirai point qu'ils sont sur la litière, les pauvres bêtes n'en ont point, et ce serait fort mal parler: mais vous leur faites observer des jeûnes si austères, que ce ne sont plus rien que des idées ou des fantômes; des façons de chevaux./HARPAGON: Les voilà bien malades, ils ne font rien./ MAÎTRE JACQUES: Et pour ne faire rien, Monsieur, est-ce qu'il ne faut rien manger? Il leur vaudrait bien mieux, les pauvres animaux; de travailler beaucoup, de manger de même. Cela me fend le coeur, de les voir ainsi exténués; car enfin j'ai une tendresse pour mes chevaux, qu'il me semble que c'est moi-même, quand je les vois pâtir; je m'ôte tous les jours pour eux les choses de la bouche; et c'est être, Monsieur, d'un naturel trop dur, que de n'avoir nulle pitié de son prochain."

²²⁵ MOLIÈRE, 2022, p. 51.

²²⁶ *Ibid.*, p. 52.

próprio ato de se repetir era, para ele, quase que um “crime”. Na sequência, Harpagon deixou muito claro que optaria por um cardápio que continha aquelas comidas que não dessem muita vontade de comer e que provocariam saciedade logo: um bom feijão bem gordo, com algum patê de pote bem recheado com castanhas.²²⁷

O mesmo personagem também costumava alertar os seus empregados para que nunca servissem suas comidas caras –como certas frutas secas importadas ou cristalizadas– às visitas; ao contrário, na verdade, qualquer coisa deveria ser evitada aos outros, nisso se incluía bebidas como o vinho. A sua recomendação era a de que se deixasse os convidados esperarem até que perguntassem mais de uma vez, e então poderia servi-los bebidas moderadamente; e, de preferência, poderia substituí-las por muita água²²⁸, isso ajudaria a diminuir o consumo tanto da bebida quanto das comidas.

No que se refere à casa de Euricão, esse racionamento chegava a um nível mais elevado, visto que por lá costumava-se servir apenas uma refeição ao dia para se evitar gastos. Tal precariedade se revela em um diálogo entre os empregados, Dodó e Pinhão. O último, que havia encomendado o jantar para o noivado, não via a hora que esse evento chegasse para que ele pudesse comer.²²⁹

DODÓ: E o jantar? Você arranhou tudo?

PINHÃO: Arranhei, os pratos começaram a chegar.

DODÓ: Chegaram uns homens aí fora.

PINHÃO: São os dois empregados do hotel, certamente vêm com a porca. Arranhei uma porca assada para nós.

DODÓ: Então, pelo menos, hoje se tira a barriga da miséria! Estou aqui há dois meses, é a segunda vez que vou comer de noite. Vá receber a porca.

PINHÃO: (*Gritando para fora, enquanto sai*) É a porca? Levem lá para trás, nossa alegria hoje é essa porca. É a porca?²³⁰

Outro modo de poupar dinheiro, para Harpagon, era ignorar o estado dos uniformes de seus empregados. Em determinada cena, isso ficou muito evidente quando ele convocou a todos para instruí-los sobre o mesmo jantar apontado

²²⁷ MOLIÈRE, 2022, p.53.

²²⁸ *Ibid.*, p.48.

²²⁹ SUASSUNA, 2012, p. 63.

²³⁰ *Ibid.*, p. 67.

anteriormente. Naquele momento, ele os advertiu para que cuidassem bem de suas roupas e não estragassem seus aventais²³¹ – coisa que não haveria como acontecer, visto que elas estavam bastante envelhecidas. Tanto que o cozinheiro, mestre Jacques, lhe informou que havia uma enorme mancha de óleo em seu avental que não saía mais. Já o outro funcionário comentou que todas as suas calças do uniforme estavam com diversos furos na parte de trás. Em resposta ao primeiro, Harpagon o instruiu a disfarçar a tal mancha utilizando um chapéu, demonstrando-o com o dele próprio como se deveria fazer. Em seguida, Harpagon informou ao segundo empregado para que, durante o jantar, ele ficasse de costas para as paredes e próximo a elas, ou seja, sempre de frente para os convidados, pois assim ele evitaria que as pessoas de fora casa percebessem;²³² e, se acaso fosse necessário buscar alguma coisa à cozinha, mandou que se fizesse isso andando de ré. Imaginem o quanto essa atitude pareceria estranha aos convidados!

Quando se tratava de roupas, a situação não era diferente na outra casa, já que a, mesma ideia existia na cabeça de Euricão. Em certo trecho da peça de Suassuna o personagem Eudoro, seu futuro genro, reparou nas suas vestimentas e comentou que ele deveria se vestir melhor, considerando-se que aquela ocasião era especial, pois tratava-se do jantar de noivado de sua filha. Imediatamente ele retrucou o convidado, chegando a ser grosseiro, dizendo-lhe que esse tipo de preocupação era algo para pessoas ricas e não para os pobres como ele:

EUDORO: Euricão, não repare eu dizer isso, mas você podia ter se vestido melhor para o jantar.

EURICÃO: A aparência depende da fortuna e a fortuna depende do que se tem. Eu não tenho nada. Os ricos, como você, é que têm essas obrigações. Os pobres, como eu, não!

EUDORO: Nada, não há quem me convença de que você é tão pobre como vive dizendo! Vá ver que com essa cara e com essa modéstia, tem, no mínimo, uma botija escondida.²³³

²³¹ MOLIÈRE, 2022, p. 49.

²³² *Ibid.*, p. 61.

²³³ SUASSUNA, 2012, p. 74.

Além das vestimentas maltrapilhas, outro aspecto que contribuía para a imagem de Euricão como alguém muito necessitado era o velho estado dos objetos que se encontravam em sua casa, tal como ocorria com Harpagon. E o mesmo se estendia em relação à precária conservação da sua querida porca, objeto bastante desgastado que, certamente, já teria ido parar no lixo há muito tempo no que dependesse da opinião das demais pessoas que moravam com ele, como aponta o fragmento das falas a seguir:

PINHÃO: [...] essas velharias que o senhor guarda aqui. Só essa porca já tem mais de duzentos anos.

CAROBÁ: Por que o senhor não joga isso fora? Outro dia eu e Dona Margarida quisemos fazer uma surpresa ao senhor. A gente ia jogar fora essa porca velha e comprar uma nova para lhe dar.

EURICÃO: (*Arriando numa cadeira.*) Ai, ai! Miseráveis, miseráveis, assassinas, bandidas! Logo minha porquinha que herdei de meu avô! Toque nela e quem vai embora é você, está ouvindo, assassina? Sou louco por essa porca! Ai Santo Antônio, querem me roubar, me assassinar, e ainda por cima comprar uma porca nova que deve custar uma fortuna! Ladrões, ladrões! Ai a crise, ai a carestia! Santo Antônio, Santo Antônio!²³⁴

A avareza afetava não somente as pessoas da família dos velhos sovinas, mas, inclusive, os seus próprios funcionários. Isso porque, conforme dito anteriormente, na casa de Euricão eles não se alimentavam o suficiente, aspecto semelhante ao que ocorria com os animais de Harpagon. Em *O santo e a porca* ainda havia o agravante de que Euricão lhes cobrava o jantar – mas, quando este ocorria, fato que era uma raridade (geralmente uma vez ao mês). Além do mais, eles não podiam contar com seus salários, pois nem os recebiam.

No caso de Harpagon, a exploração dos funcionários se dava por meio do excesso de trabalho, exemplo disso era o do mestre Jacques, o qual exercia duas funções concomitantemente: a de cozinheiro e a de cocheiro; não é à toa que ora o referimos a ele como um e ora como outro. Além disso, em ambas as casas eles recebiam broncas de seus patrões, em diversas situações por, supostamente, cometerem desperdícios. Outro incômodo pelo qual passavam eram as constantes revistas, normalmente acompanhadas de xingamentos ou de acusações feitas pelos velhos, sempre desconfiados de que lhes haviam furtado algo. Perceptível a todos, a

²³⁴ SUASSUBA, 2012, p. 33-34.

avareza não passava despercebida aos olhos dessas pessoas, as maiores vítimas.

Tal defeito é ressaltado em vários trechos da peça *L'avare*. Convém apontar dois deles em que isso é percebido pelo funcionário Flèche. O primeiro faz parte de uma cena em que ele estava sendo revistado por Harpagon, momento em que amaldiçoou os avarentos. Imediatamente o velho “vestiu a carapuça” e perguntou-lhe de quem ele falava. Não satisfeito, Flèche interrogou-o se poderia ser dele – que logo desconversou tudo.²³⁵ O segundo se refere a uma conversa sua com a alcoviteira Frosine, quando a alertou sobre a impossibilidade dela fazer qualquer negócio com seu patrão a fim de obter dinheiro. Ao criticar abertamente o comportamento mesquinho de Harpagon, Flèche afirmou que entre todos os humanos, ele era o menos humano; e de todos os mortais o mortal mais pão-duro e mais agarrado ao dinheiro. Não havia serviço algum que ele reconhecesse a ponto de fazê-lo abrir as mãos. Nem mesmo elogios, estima, palavras generosas e toda a amizade o fariam mudar de ideia. Não havia nada de mais seco e de mais árido do que as suas atenções e afetos; era tal a aversão que ele sentia pela palavra dar, que nunca disse “dou-vos bons dias”, mas “presto-vos bons dias.”²³⁶

Uma das formas vistas pelos velhos avarentos de economizar, ou melhor que isso – economizar e ao mesmo tempo juntar mais dinheiro– seria através dos enlaces de suas filhas com homens ricos. Ao comunicar Élise sobre o seu casamento arranjado, Harpagon deixou claro que Anselme possuía diversas qualidades – maduro, prudente, sensato e... grandes riquezas – que as tornavam o genro ideal.²³⁷ Justamente por conta de sua condição econômica elevada ele o desobrigava de pagar o dote da filha. Isso soou como se fosse uma música aos ouvidos do velho muquirana, tanto que ele por repetidas vezes enfatizou a expressão “SEM DOTE”²³⁸, tal como fez o empregado Valère, para lhe agradar; esse é, inclusive, um dos trechos engraçados da peça *L'avare*. Na visão de Harpagon, ainda que o homem fosse bem mais velho que a moça (o que a desagradava muito, além dela não amá-lo), o importante era que o futuro genro pudesse lhe garantir benefícios através de negócios. Por conta disso, não importava a opinião da filha,

²³⁵ MOLIÈRE, 2022, p. 14.

²³⁶ MOLIÈRE, 2022, p. 14.

²³⁷ *Ibid.*, p. 23.

²³⁸ *Ibid.*, p. 27.

mas a dele como pai; mesmo que para isso fosse necessário obrigá-la ao matrimônio. E não sendo essa união o suficiente, Harpagon decidiu ainda por casar o seu filho Cléante, a quem ele destinou uma senhora viúva e também bem mais velha que o rapaz. Embora a narrativa não deixe claro as condições financeiras dela, dá-se a entender que eram privilegiadas; dada a consideração que o velho fazia com relação a isso.

Semelhante ideia habitava a cabeça de Euricão, indivíduo preocupado unicamente com o seu próprio bem-estar, principalmente no que se refere ao conforto de sua velhice (conforme ele mesmo aponta)²³⁹, o qual seria garantido através da união indesejada de sua filha Margarida também com um rapaz mais velho que ela, o fazendeiro Eudoro Vicente. Porém, apesar de satisfeito com a notícia sobre o pretendente a genro, Euricão não permitiu que Eudoro pousasse em sua residência depois do jantar de noivado; coisa que poderia ocorrer fosse para agradá-lo e torná-lo mais próximo de sua família ou mesmo em retribuição a ele por ter recebido anteriormente sua filha tão bem em sua propriedade (ocasião em que ela conheceu e se apaixonou pelo seu atual namorado escondido, Dodó).

Após ler a carta de Eudoro e saber que ele estava por chegar, Euricão foi até um hotel e fez a reserva de um quarto em nome da “visita”, quem pagaria pela conta.²⁴⁰ A sua falta de gentileza e mesmo de consideração em relação a este senhor se devia a dois aspectos diferentes, mas que tinham relação total com sua avareza. Primeiramente, Euricão guardava certa raiva do fazendeiro, chegando a considerá-lo como um traidor. O motivo era porque, no passado, ele manteve um relacionamento com sua irmã Benona, com quem não chegou a contrair matrimônio. Isso significava para Euricão um prejuízo, “pois esperava que Eudoro, com todo aquele dinheiro, se tornasse seu cunhado e então seria uma boca a menos e um patrimônio a mais”, como o próprio Euricão chegou a afirmar sobre sua irmã.²⁴¹ O segundo motivo seria porque receber um hóspede em casa, independente de quem fosse, lhe traria mais despesas, algo que seria inaceitável. Para não deixá-lo perceber que o motivo da recusa era a sua avareza, ele deu a entender para Eudoro que zelava pela reputação da filha e este concordou que não ficaria bem noivo

²³⁹ SUASSUNA, 2012, p. 25.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 27.

²⁴¹ *Ibid.*, p.39.

hospedado na mesma casa da noiva e aceitou, prontamente, ficar em um hotel.

A avareza se expressava ainda no interesse do velho Harpagon sobre Mariane que, apesar de ser a sua pretendida, não foi poupada. A ganância dele era tamanha, que o levou a “ficar de olho” nos bens que a futura esposa poderia ter. Assim, a mesma pessoa que se alegrava em fugir do pagamento do dote da filha ao alegar que não possuía dinheiro para poder arcá-lo, era também quem exigia da família da moça certo valor ou bens para aceitá-la em casamento. Inclusive, ele externalizou isso em uma conversa com Frosine – quem estava ajudando-lhe com este casamento– que seria necessário conversar com a mãe dela para que a mesma se sacrificasse para trazer algo, pois ninguém casaria com uma moça que não traz nada:

Mas, Frosine, você conversou com a mãe sobre os bens que ela pode dar à filha? Disse-lhe que era preciso que ajudasse um pouco, que fizesse um esforço, que se sacrificasse numa ocasião como esta? Porque ninguém casa com uma rapariga que não traga alguma coisa.²⁴²

Em sua resposta e como forma de acalmá-lo e convencê-lo a realizar o casamento, já que a moça não tinha posse alguma, Frosine procurou contabilizar e lhe apresentar os possíveis gastos que ele não teria com ela: gastos elevados com alimentação (porque ela comia pouco e coisas simples); com joias valiosas ou roupas caras (não era uma pessoa dada ao luxo e à vaidade); com a compra de móveis suntuosos e decorações chiques de casa (já que a moça possuía uma casa humilde); além de poupá-lo das jogatinas (ela não era adepta às apostas).²⁴³

Interessante é pensar a permanência do tema avareza em duas obras tão distintas temporal e culturalmente. No caso da produção de Molière, ela foi apresentada na sociedade parisiense, em pleno século XVII; já a de Suassuna, no contexto recifense do século XX. O que teria então permitido a sua transposição de uma época tão distante para outra? Acreditamos que ambas peças trazem consigo certa crítica aos seus respectivos entornos. Em relação ao primeiro, é provável que

²⁴² MOLIÈRE, 2022, p. 42: “Mais, Frosine, as-tu entretenu la mère touchant le bien qu'elle peut donner à sa fille? Lui as-tu dit qu'il fallait qu'elle s'aidât un peu, qu'elle fît quelque effort, qu'elle se saignât pour une occasion comme celle-ci? Car encore n'épouse-t-on point une fille, sans qu'elle apporte quelque chose”.

²⁴³ MOLIÈRE, 2012, p. 41.

L'avare tenha funcionado como um recurso moralístico naquela sociedade francesa renascentista, pois deve-se considerar que esta peça era encenada dentro da corte; ambiente em que as obras sofriam censura e, portanto, não se podia criticar abertamente um grupo social e menos ainda apontar, diretamente, certos indivíduos. Uma forma de afrontá-los, sutilmente, seria então através das comédias.

Sob uma perspectiva semelhante, estaria a intenção de Suassuna. Destaca-se que esta peça se insere no nordeste, uma das regiões mais pobres do Brasil onde a carência material era uma realidade. Em espaços rurais como este o que dominava naquela época era o coronelismo, um sistema regionalizado em que grandes fazendeiros detinham o poder político e econômico. Visto por este viés, pode-se considerar que tal tema foi escolhido por este autor justamente para criticar os grupos dominantes que integravam a sociedade nordestina daquele momento. Isso gerou certa identificação do público com essa peça pelo fato dela ilustrar aquele cenário tão discrepante que era vigente e com isso remeter a certos elementos que lhe eram próximos: o racionamento de comida, a falta de dinheiro, as péssimas condições de trabalho, os casamentos forçados, o patriarcado que tornava as mulheres submissas etc.

2.3.2. *O Avaro*

Outro ponto de intersecção entre as peças *O Santo e a Porca* e *L'avare* está diretamente associado à avareza, isto é, aos personagens em quem ela se recai. Diante do que já fora exposto até então já deve ter ficado claro que estamos nos referindo ao Harpagon (de Molière) e ao Euricão (de Suassuna), ambos os protagonistas das comédias. E por que será que tais personagens fizeram tanto sucesso? Cada um ao seu modo, encantou o público de sua época com suas peripécias e comportamentos que beiram o ridículo e a estupidez; este último termo entendido no sentido de banalidade. Talvez esteja aí a resposta, a exposição do ridículo. Uma das características essenciais da comédia é a exibição do cotidiano,²⁴⁴ ou seja, o descortinamento daquilo que, em tese, se restringiria apenas ao privado, mas que acaba se tornando público.

²⁴⁴ BENDER, I. C. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS/ EDPUCRS, 1996, p. 72.

Existiram tantos avarentos na França do século XVII quanto no Brasil do século XX? Não temos a resposta. No entanto, a lista para designar um avarento pode-nos dar alguns indícios – pão-duro, migalheiro, somítico, catunga, rezina, canhengue, pondro, ávido, fominha, munheca, mão-de-vaca, poupador, miserável, ridico, vinagre, socranca, gaveteiro, sovina, forra-gaitas, muquirana, mofino, morrinha, avaro, unha de fome, mão fechada, mesquinho, munheca de samambaia, sovelão, resmelengo, muxiba, fuinha, morto de fome, tacanho, unhaca, tranca²⁴⁵ – são os sinônimos que identificam as pessoas obcecadas por acumular dinheiro.

De volta aos personagens protagonistas, Euricão e Harpagon, para além da avareza – principal característica que eles têm em comum (reconhecida pelos próprios filhos e empregados), e inclusive, condenada abertamente por Élise e Cléante, no caso de Harpagon²⁴⁶ – há vários outros aspectos semelhantes entre os velhos. Dentre eles, podemos citar a idade avançada, o mau tratamento dirigido aos funcionários, o caráter autoritário na relação com seus filhos, a ausência de uma esposa para cada um, além de interesse deles por negócios que os fariam acumular mais dinheiro.

Em relação à idade avançada dos avarentos, embora as duas peças deem a entender sobre, apenas uma delas aponta claramente tal aspecto. No caso de *O santo e a porca*, isso fica subentendido através de um trecho da fala de Euricão, presente já no final da narrativa – quando ele descobriu que todo o dinheiro que estava guardado não valia nada – momento em que comentou que havia guardado aquilo por quase toda a vida.²⁴⁷ Já em *L'avare*, este dado é explícito. Durante uma conversa com a esperta Frosine, Harpagon revelou sua idade, isto é, sessenta anos “bem contados”, ao mesmo tempo em que lamentava pela passagem deles; enquanto isso, ela tentava o convencer do contrário e ainda e o desejava longevidade:

HARPAGON: E, no entanto, Frosine, já lá vão sessenta bem contados.

FROSINE: Ora! E o que é isso, sessenta anos? Qual bem contados! Está na flor da idade, e entra agora na melhor estação da vida de um homem.

²⁴⁵ Fonte: *Boitempo*. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2015/11/11/cultura-inutil-sobre-a-avareza-e-os-avarentos/>. Acesso em: 14 dez 2023.

²⁴⁶ MOLIÈRE, 2022, p. 9.

²⁴⁷ SUASSUNA, 2012, p.115.

HARPAGON: Lá isso é verdade; mas uns vinte anos a menos não me fariam mal nenhum, creio eu.

FROSINE: Estais a brincar? Não precisas disso, e sois da mesma massa dos que atingem os cem anos.

HARPAGON: Acha mesmo?

FROSINE: Com toda a certeza. Tens todos os sinais disso. Não se mexa. Ora aqui está, entre os vossos dois olhos, uma marca de longa vida!

HARPAGON: Percebes isso, tu?

FROSINE: Claro. Mostre-me a vossa mão. Ah, por Deus! Que linha de vida!

HARPAGON: Como?

FROSINE: Pois não vês até onde vai esta linha, aqui?

HARPAGON: E então, o que é que isso quer dizer?

FROSINE: Por minha fé! Eu dizia cem anos; mas ultrapassarás os cento e vinte.

HARPAGON: Será possível?

FROSINE: Só se vos matarem, é o que eu vos digo; ainda haveis de enterrar os vossos filhos e os filhos dos vossos filhos.²⁴⁸

Por diversas vezes, o velho teimoso deixava-se levar pela conversa de Frosine, quando ela o bajulava dizendo-lhe que estava em ótima forma e bastante saudável:

FROSINE: Ah, por Deus! Que bom aspecto tens! E que parece que está com uma cara de verdadeira saúde!

HARPAGON: Quem, eu?

FROSINE: Nunca vos vi com uma tez tão fresca e tão viçosa.

HARPAGON: Ah... sério?

FROSINE: O quê? Nunca em vossa vida estive tão jovem quanto agora; e conheço muita gente de vinte e cinco anos que parece mais velha do que vós.²⁴⁹

Diante desse diálogo, verifica-se que eram dois os pontos fracos do personagem Harpagon: a já conhecida avareza e também a vaidade. Em relação à idade sexagenária, isso não era empecilho para ele se interessar por mulheres mais

²⁴⁸ MOLIÈRE, 2022, p. 40-41: “HARPAGON: Cependant, Frosine, j'en ai soixante bien comptés./ FROSINE: Hé bien! Qu'est-ce que cela, soixante ans? Voilà bien de quoi! C'est la fleur de l'âge cela; et vous entrez maintenant dans la belle saison de l'homme./ HARPAGON: Il est vrai; mais vingt années de moins pourtant ne me feraient point de mal, que je crois./ FROSINE: Vous moquez-vous? Vous n'avez pas besoin de cela; et vous êtes d'une pâte à vivre jusques à cent ans./ HARPAGON: Tu le crois! FROSINE: Assurément. Vous en avez toutes les marques. Tenez-vous un peu. Ô que voilà bien là entre vos deux yeux un signe de longue vie! HARPAGON: Tu te connais à cela? FROSINE: Sans doute. Montrez-moi votre main. Ah mon Dieu! Quelle ligne de vie! HARPAGON: Comment? FROSINE: Ne voyez-vous pas jusqu'où va cette ligne-là? HARPAGON: Hé bien, qu'est-ce que cela veut dire? FROSINE: Par ma foi, je disais cent ans, mais vous passerez les six-vingts./ HARPAGON: Est-il possible? FROSINE: Il faudra vous assommer, vous dis-je; et vous mettrez en terre et vos enfants, et les enfants de vos enfants.”

²⁴⁹ *Ibid.*, p.40: “FROSINE: Ah, mon Dieu! Que vous vous portez bien! Et que vous avez là un vrai visage de santé! HARPAGON: Qui moi? FROSINE: Jamais je ne vous vis un teint si frais et si gaillard./ HARPAGON: Tout de bon? FROSINE: Comment? Vous n'avez de votre vie été si jeune que vous êtes; et je vois des gens de vingt-cinq ans qui sont plus vieux que vous.”

novas, tanto que ele ficou super entusiasmado por Mariane. Influenciado pela fofoqueira Frosine, que o dizia que a moça tinha aversão aos homens novos e que ela dava preferência aos experientes e, portanto, aos mais velhos; ele acreditou que jovem poderia ser uma ótima esposa.²⁵⁰

Assim como Harpagon, Euricão também era viúvo, porém o último fora abandonado pela esposa antes. Isso só fez aumentar a sua avareza, bem como a sua aproximação a santo Antônio, a quem ele demonstrava grande devoção e invocava a quase todo o momento para proteger o seu tesouro. E mesmo livre, Euricão não tinha olhos para nenhuma mulher, pois a sua prioridade era mesmo a porca de madeira.²⁵¹ Longe de qualquer interesse desse tipo, pode-se afirmar que suas grandes paixões eram mesmo a porca e o santo. Em relação a isso, é interessante pensar que Suassuna compôs um personagem totalmente paradoxal, isto é, composto de duas faces – uma profana e uma sagrada – pois ora Euricão pendia para o lado material (representado pela porca com o dinheiro) e ora para o espiritual, manifestado por sua fé ao santo que, de certa forma, funcionava como um guardião de sua fortuna em segredo. Tal fé entrou em crise quando ele perdeu a porca; mas, retomado o objeto, Euricão fez as pazes novamente com o santo. Inclusive, ele chegou a questionar-se, em dado momento, se deveria ficar com a porca ou com o santo e, no fim, acabou optando pelos dois.²⁵²

A fé no santo não impedia, porém, que Euricão sempre maltratasse os seus empregados faltando-lhes com respeito e, inclusive, com seus pagamentos; pois sua grande preocupação era com a tal velha porca. Em relação a isso, verifica-se que tanto Caroba quanto Dodó eram alvos constantes de sua desconfiança. O último era ridicularizado pelo velho por conta de sua má aparência (maltrapilho, de boca torta, manco e ainda corcunda)– mal sabia ele que tudo isso não passava de um disfarce para se manter próximo a sua filha. Essa forma de tratamento só mudou após o momento em que ele deu uma ideia ao Euricão (que a considerou genial) – a de hospedar o senhor Eudoro em um hotel, obrigando-o a pagar a sua própria conta – e não tendo o velho mais que arcar com despesas de visita; a partir disso, ele passou ser chamado pelo patrão de “Dodó-boca-da-noite”.²⁵³ Entretanto, ao contrário

²⁵⁰ MOLIÈRE, 2022, p.40.

²⁵¹ SUASSUNA, 2012, p. 59.

²⁵² *Ibid.*, p. 76.

²⁵³ *Ibid.*, p.27.

de Dodó, a empregada Caroba não deixava por menos, pois sempre retrucava o patrão, fosse por conta de alguma grosseria da parte dele ou por algo que não concordava. Inclusive, por várias vezes ela chegou a caçoá-lo, ao responder-lhe instantaneamente com muita sagacidade, não deixando-se abater nunca. Um exemplo desse comportamento foi a situação em que ela brincou com o seu nome:

CAROBÁ: E foi então que o patrão dele disse: “Pinhão, você sele o cavalo e vá na minha frente procurar Euricão...”

EURICÃO: Euricão, não. Meu nome é Eurico.

CAROBÁ: Sim, é isso mesmo. Seu Eudoro Vicente disse: “Pinhão, você sele o cavalo e vá na minha frente procurar Euriques...”

EURICÃO: Eurico!

CAROBÁ: “Vá procurar Euríquio...”

EURICÃO: Chame Euricão mesmo.

CAROBÁ: “Vá procurar Euricão Engole-Cobra...”

EURICÃO: Engole-Cobra é a mãe! Não lhe dei licença de me chamar de Engole-Cobra, não! Só de Euricão!²⁵⁴

Apesar da personagem Caroba não ser a protagonista, sua presença na peça é de fundamental importância para se constituir a narrativa suassuniana, como veremos mais adiante em outro tópico ainda neste capítulo.

A questão sobre o mau tratamento dado aos funcionários também se manifestava na peça de Molière. A narrativa francesa revela, de forma precisa, como isso ocorria através dos diálogos em que Harpagon mantinha com eles. Isso se evidencia em certo momento quando ele escorraçou Flèche (criado de seu filho Cléante) de sua casa, sob as acusações de roubo e espionagem:

HARPAGON: Fora daqui imediatamente, e nada de retrucar. Vamos, trate de andar como um grão-mestre da ladroeira, verdadeiro réu de corda ao pescoço.

LA FLÈCHE: Nunca vi ninguém tão malvado como este maldito velho e creio bem, com o devido respeito, que tem o diabo no corpo.

HARPAGON: Estás a falar entre os dentes?

LA FLÈCHE: Porque me escorraça?

HARPAGON: Cabe a você, seu malandro, me dar satisfações; saia depressa antes que lhe derrube.

LA FLÈCHE: O que é que eu vos fiz?

HARPAGON: Você me fez querer que saias.

LA FLÈCHE: O meu Senhor, vosso filho, ordenou-me que esperasse por ele.

²⁵⁴ MOLIÈRE, 2022, p. 120.

HARPAGON: Vai esperar por ele na rua, não fique aqui em minha casa parado como uma estaca a observar tudo o que se passa para depois usar em teu benefício. Não quero ter um espião dos meus assuntos permanentemente à minha frente, um tratante, cujos malditos olhos controlam todas as minhas ações, devoram tudo o que tenho, e vasculham em tudo quanto é lugar para verificarem se não há nada que possa ser roubado.²⁵⁵

Em relação ao velho Harpagon, este contava com mais funcionários que Eurico. Dentre eles estava o mestre Jacques, o qual exercia ora a função de cozinheiro ora a de cocheiro. Este costumava sempre concordar com o patrão e lhe dirigia muitas bajulações; no entanto, em troca só recebia broncas. Sua participação na história torna-se engraçada porque constantemente ele saía correndo pela casa para vestir o uniforme correspondente ao papel que assumiria em cada momento. Por vezes, ele se confundia e entrava em desespero para trocá-lo – aspecto que ajuda a construir a comicidade na peça. Havia ainda a empregada dona Claude, responsável pela faxina (com participação restrita na obra); Valère, espécie de secretário, também concordava sempre com o patrão; mas, ao contrário de Jacques, obtinha sucesso, tanto que era o menos maltratado pelo Harpagon por ser considerado o de sua confiança; e por fim, o pobre coitado do Flèche, acompanhante de seu filho Cléante, este era frequentemente ameaçado, conforme apontado no excerto acima. Apesar disso, ele enfrentava o velho, não de maneira afrontosa ou grosseira, mas utilizando retrucagens irônicas e “pensamentos altos”²⁵⁶, sempre criticando a avareza de Harpagon para os demais. Em certa medida, pode-se afirmar que ele se assemelha à Caroba, da peça de Suassuna.

Deve-se ressaltar que nas duas peças a preocupação com a perda dos tesouros levava os velhos sovinas a sempre duvidarem de todos os integrantes da casa e, desse modo, criou-se um ambiente constantemente hostil. Prova disso eram

²⁵⁵ MOLIÈRE, 2022, p. 11: “HARPAGON: Hors d'ici tout à l'heure, et qu'on ne réplique pas. Allons, que l'on détale de chez moi, maître juré filou, vrai gibier de potence./ LA FLÈCHE: Je n'ai jamais rien vu de si méchant que ce maudit vieillard; et je pense, sauf correction, qu'il a le diable au corps./ HARPAGON: Tu murmures entre tes dents./ LA FLÈCHE: Pourquoi me chassez-vous?/ HARPAGON: C'est bien à toi, pendard, à me demander des raisons: sors vite, que je ne t'assomme. / LA FLÈCHE: Qu'est-ce que je vous ai fait?/ HARPAGON: Tu m'as fait que je veux que tu sortes. / LA FLÈCHE: Mon maître, votre fils, m'a donné ordre de l'attendre./ HARPAGON: Va-t'en l'attendre dans la rue, et ne sois point dans ma maison planté tout droit comme un piquet, à observer ce qui se passe, et faire ton profit de tout. Je ne veux point avoir sans cesse devant moi un espion de mes affaires; un traître, dont les yeux maudits assiègent toutes mes actions, dévorent ce que je possède, et furètent de tous côtés pour voir s'il n'y a rien à voler”.

²⁵⁶ Recurso bastante utilizado no teatro cômico que se denomina aparte.

as frequentes acusações de furto dirigidas a quem quer que fosse; além de que, eram feitas várias revistas a tais pessoas, pois Harpagon e Euricão estavam sempre desconfiados de que algo lhes poderia ter desaparecido. Contudo, Caroba e Flèche questionavam se realmente existia algo para ser roubado, uma vez que tudo o que havia nas duas casas era muito velho. Também era nesses momentos que Euricão soltava o seu famoso bordão “Ai a crise, ai a carestia!” Ilustrativo dessa desconfiança é uma cena de *O Santo e a Porca* em que o empregado Pinhão aconselha Eurico a ler a carta que seu patrão, Eudoro, lhe enviou. Desconfiado sobre o seu conteúdo, ele começou a gritar que havia ladrões, soltando um falso alarme por toda a casa:

PINHÃO: O senhor pelo menos leia a carta!

EURICÃO: Eu? Deus me livre de ler essa maldita! Essa amaldiçoada! Ai a crise, ai a carestia! Santo Antônio me proteja, meu Deus! Ai a crise, ai a carestia!

MARGARIDA: Papai! Que foi, meu pai? Ouvi o senhor gritar! Está sentindo alguma coisas?

EURICÃO: Ai minha filha, me acuda! Ai, ai! Os ladrões, minha filha, os ladrões!

MARGARIDA: Socorro! Socorro! Pega o ladrão!

EURICÃO: Ai minha filha, não grite assim não! Não grite, senão vão pensar que a gente tem o que roubar em casa. E vêm roubar! Santo Antônio, Santo Antônio! Ai a crise, ai a carestia.²⁵⁷

No entanto, como forma de “amenizar” este clima que poderia ficar mais tenso nas narrativas, os autores Molière e Suassuna utilizaram jogos de palavras para tornar estas situações de conflito engraçadas. Um desses momentos é exposto no fragmento abaixo, em *L'avare*, quando Flèche está sendo revistado por Harpagon, e de certa forma, brinca com a situação:

HARPAGON: Sai daqui, já te disse.

LA FLÈCHE: Pois bem, saio!

HARPAGON: Espere. Não levas nada contigo?

LA FLÈCHE: Que havia eu de levar?

HARPAGON: Vamos, deixe-me ver. Mostra-me as suas mãos.

LA FLÈCHE: Aqui estão.

HARPAGON: As outras.

LA FLÈCHE: As outras?

²⁵⁷ SUASSUNA, 2012, p. 21-22.

HARPAGON: Sim.
LA FLÈCHE: Aqui estão.
HARPAGON: Não meteu nada aí dentro?
LA FLÈCHE: Veja você mesmo.
HARPAGON (*Apalpando-lhe as pernas dos calções*)
LA FLÈCHE: Ah! Um homem assim bem merecia o que teme! E que prazer eu teria em roubá-lo!
HARPAGON: Hã?
LA FLÈCHE: O quê?
HARPAGON: Do que é que estás para aí a dizer sobre roubar?
LA FLÈCHE: Eu digo que você procure bem por todo o lado para ver se eu vos roubei.
HARPAGON: É o que eu quero fazer. (*Procura nos bolsos de Flecha*)
LA FLÈCHE: Que a peste leve a avareza e os gananciosos!
HARPAGON: O quê? Que dizes tu?
LA FLÈCHE: O que digo?
HARPAGON: Sim. O que é que tu diz da avareza e dos avarentos?
LA FLÈCHE: Digo que a peste leve a avareza e os avarentos.
HARPAGON: De quem tu queres falar?
LA FLÈCHE: Dos avarentos.
HARPAGON: E quem são esses avarentos?
LA FLÈCHE: Os vilões e alguns senhores.
HARPAGON: Mas a quem tu queres se referir?
LA FLÈCHE: Em que é que isso vos aflige?
HARPAGON: Aflige-me no que tem de me afligir.
LA FLÈCHE: Você acha que estou a falar de vós?
HARPAGON: Acho o que acho; mas quero que me digas com quem falas quando diz isso.
LA FLÈCHE: Eu falo... falo com os meu gorro.²⁵⁸

Este aspecto aparece também na peça *O Santo e a Porca*, que apresenta diversas cenas em que Euricão chegava a insultá-los, chamando-os, declaradamente de ladrões. Situação semelhante ao fragmento anterior é a cena em que Euricão acusa Pinhão de roubo:

²⁵⁸ MOLIÈRE, 2022, p. 77-80: "HARPAGON: sors d'ici./ LA FLÈCHE: Hé bien, je sors./ HARPAGON: Attends. Ne m'emportes-tu rien?/ LA FLÈCHE: Que vous emporterais-je?/ HARPAGON: Viens ça, que je voie. Montre-moi tes mains./ LA FLÈCHE: Les voilà./ HARPAGON: Les autres./ LA FLÈCHE: Les autres?/ HARPAGON: Oui./ LA FLÈCHE: Les voilà./ HARPAGON: N'as-tu rien mis ici dedans?/ LA FLÈCHE: Voyez vous-même./ LA FLÈCHE: Ah! Qu'un homme comme cela mériterait bien ce qu'il craint! Et que j'aurais de joie à le voler!/ HARPAGON: Euh ?/ LA FLÈCHE: Quoi?/ HARPAGON: Qu'est-ce que tu parles de voler?/ LA FLÈCHE: Je dis que vous fouillez bien partout, pour voir si je vous ai volé./ HARPAGON: C'est ce que je veux faire./ LA FLÈCHE: La peste soit de l'avarice, et des avaricieux!/ HARPAGON: Comment? Que dis-tu?/ LA FLÈCHE: Ce que je dis?/ HARPAGON: Oui. Qu'est-ce que tu dis d'avarice et d'avaricieux?/ LA FLÈCHE: Je dis que la peste soit de l'avarice et des avaricieux./ HARPAGON: De qui veux-tu parler?/ LA FLÈCHE: Des avaricieux./ HARPAGON: Et qui sont-ils ces avaricieux?/ LA FLÈCHE: Des vilains et des ladres./ HARPAGON: Mais qui est-ce que tu entends par là?/ LA FLÈCHE: De quoi vous mettez-vous en peine?/ HARPAGON: Je me mets en peine de ce qu'il faut./ LA FLÈCHE: Est-ce que vous croyez que je veux parler de vous?/ HARPAGON: Je crois ce que je crois; mais je veux que tu me dises à qui tu parles quand tu dis cela./ LA FLÈCHE: Je parle... Je parle à mon bonnet."

PINHÃO: Mas afinal, que diabo é isso? A todo instante é pancada, esbregue, bofete, o diabo! Que diabo o senhor tem?

EURICÃO: O que é que tenho, é? E o que é que você tem com isso, seu ladrão?

PINHÃO: Mas ladrão por quê? O que foi que eu roubei?

EURICÃO: Bote já aí, ponha já aí!

PINHÃO: O senhor pensa que eu sou alguma galinha? O que é que eu posso botar, o que é que eu posso pôr, o que é que o senhor quer?

EURICÃO: *(Irônico)* Você não sabe!

PINHÃO: Como é que eu posso saber, se não tirei nada?

EURICÃO: Você não tirou porque não pôde. Mas tenho certeza de que você tem. Que é isso? Está com as mãos para trás? Mostre a mão direita!

PINHÃO: Veja.

EURICÃO: Agora, a esquerda.

PINHÃO: Veja.

EURICÃO: Mostrou a primeira?

PINHÃO: Mostrei.

EURICÃO: E a segunda?

PINHÃO: Mostrei.

EURICÃO: Mostre a terceira.

PINHÃO: O senhor está é doido!

EURICÃO: Estou mesmo, porque o que eu devia era ter lhe dado um tiro! E é o que hei de fazer se você não confessar!

PINHÃO: Mas confessar o quê?

EURICÃO: Que foi que você tirou daqui?

PINHÃO: Santo Antônio me cegue se eu tirei alguma coisa!

EURICÃO: Sacuda o paletó.

PINHÃO: À vontade.

EURICÃO: É capaz de estar no fundo das calças.

PINHÃO: Quer ver?

EURICÃO: É, você está rindo para eu pensar que você é de confiança, cheio de boas intenções. Mas eu conheço suas manhas. Mostre outra vez a mão direita.

PINHÃO: Tome.

EURICÃO: Agora a esquerda.

PINHÃO: Veja logo as duas.

EURICÃO: Agora me dê aquilo.

PINHÃO: Aquilo o quê?

EURICÃO: Rá, rá! Você gosta de brincar, mas tenho certeza de que você tem.

PINHÃO: Eu tenho? Tenho o quê?

EURICÃO: Ah, isso é o que eu não digo. Queria saber, hein? Está bem, saia. Afinal de contas, já o revistei todo. Fora daqui! E que Santo Antônio lhe cegue os olhos e lhe dê paralisia nos dois braços e nas duas pernas duma vez.²⁵⁹

Deve-se lembrar ainda que a hostilidade não ficava em torno apenas dos funcionários, mas atingia igualmente os filhos dos velhos. E, na peça francesa, esta

²⁵⁹ SUASSUNA, 2012, p. 77-80.

questão parece ser mais forte devido à maneira como Harpagon conduzia os diálogos com os filhos –sempre se colocando em uma posição de vítima e, conseqüentemente, eles como vilões. Um trecho da obra que exemplifica esse tipo de atitude é o da conversa entre Élise, Cléante e Harpagon onde este reclamava, indiscriminadamente, sobre a vida e a falta de recursos financeiros, acusando os filhos de realizarem gastos excessivos e denominando aqueles tempos de miseráveis. Imediatamente Cléante o rebateu dizendo que, primeiro –não existiam gastos exorbitantes; e, segundo –ele possuía um patrimônio bastante considerável, não havendo motivo para tais lamentações. Irritadíssimo, Harpagon chegou a considerá-los como seus inimigos.²⁶⁰

Outro motivo da hostilidade entre o pai e os filhos presente em *L'avare*, foi a disputa travada entre Harpagon e Cléante pela mão da bela Mariane; fato que também colaborou, em muito, para tornar o clima mais tenso, pois gerou diversas brigas entre eles. Ao final da pior delas, o velho dirigiu ao rapaz tudo o que era negativo: o repúdio de tê-lo como filho, a proibição ao rapaz de vê-lo, o abandono, a deserção e, por fim, uma grande maldição! Ao ignorar todas elas e, em resposta à última, Cléante disse-lhe em bom e alto tom: “Je n'ai que faire de vos dons” (Eu não quero saber dos seus dons!).²⁶¹ Esse extremo foi alcançado por que antes Harpagon havia mostrado a face de sua ferina avareza. Isso ocorreu quando ele disse ao filho que se ele este estivesse apaixonado por Mariane o deixaria casar-se com ela em seu lugar. Depois que o rapaz lhe revelou seus sentimentos e intenções em relação à jovem, o velho fez justamente o contrário do que havia insinuado.²⁶²

Na verdade, tanto Harpagon quanto Euricão eram pais extremamente rígidos e controladores de seus filhos, e influenciavam negativamente a vida deles que, assim, ficavam sem o auxílio daqueles que deveriam norteá-los, mas que não estavam preocupados a exercer tal função; longe disso, apenas procuravam impor a sua autoridade a todo o momento. Exemplo disso na peça *L'avare* foram as diversas cenas apontadas acima em que ocorreram desavenças entre Harpagon e Cléante. Apesar deste último ter conhecido a bela Mariane primeiro e ter gostado dela, inclusive sendo correspondido pela mesma, em momento algum o pai pensou em

²⁶⁰ MOLIÈRE, 2022, p. 18.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 84.

²⁶² *Ibid.*, p. 32.

abrir mão dela, ainda que se tratasse do filho; pelo contrário, por ser o homem mais velho, se achava no direito de interromper a relação deles para ficar com a moça, mesmo que fosse à força, e assim, satisfazer o seu ego.

Outra ilustração da autoridade que Harpagon e Euricão exerciam, desta vez sobre suas respectivas filhas – Élise e Margarida – é acena em que Harpagon comunicou à Élise que ela seria desposada pelo senhor Anselme. Apesar de contrariada, esta moça ficou sem saída diante da decisão do pai.²⁶³ Coisa igual ocorreu na peça *O Santo e a Porca*, quando Euricão recebeu a notícia de que Eudoro pretendia pedir a mão de Margarida. A jovem também não gostou nada da ideia, colocando-se declaradamente contra a decisão. Apesar de ser de sua contrariedade, o seu pai aprovou prontamente a proposta de Eudoro pelo fato dele ser rico. A sua intenção com isso era garantir, a si próprio, uma velhice sustentada pela filha e pelo homem. Estas atitudes dos velhos avarentos só mostram que eles em nada ligavam para a opinião dos filhos, pois deveria ser a sua a imperar. Além disso, outro exemplo de autoritarismo por parte deles se revela pelas condições precárias as quais eles submetiam toda a sua família, inclusive sacrificando o seu bem-estar. O pior é que nisso tudo não havia nenhum arrependimento, o que demonstra um imenso egoísmo da parte deles.

Mais uma semelhança existente entre os dois avarentos era a característica da ambição que, nos contextos das histórias, se revelou como algo negativo. Harpagon se destacou nesse quesito pelo fato de atuar com um tipo de negócio ilícito, a saber, a agiotagem. Certamente era a partir dessa atividade que ele conseguia juntar muitos bens (de diversas naturezas) por meio de extorsão, o que lhe gerava enorme lucratividade. Coincidentemente, Cléante resolveu fazer um empréstimo desse tipo, o qual era absurdamente abusivo, conforme a sua conversa com Flèche apresentada abaixo:

LA FLÈCHE: Apenas uma cláusula. Dos quinze mil francos que lhe são pedidos, o prestamista só dispõe de doze mil libras em dinheiro, e para os mil escudos restantes, deverá o devedor receber roupas, móveis e jóias que constam da lista anexa, e aos quais o dito prestamista atribuiu, de boa fé, o mais modesto preço que lhe foi possível.

CLÉANTE: Que quer dizer isso?

LA FLÈCHE: Escute a lista. Primeiro, uma cama de mais de um metro e

²⁶³ SUASSUNA, 2012, p. 20.

meio, com faixas de ponto húngaro, elegantemente aplicadas sobre tecido cor de oliva, com seis cadeiras de forro do mesmo tecido, tudo muito bem acabado e forrado com um pequeno tafetá azul e vermelho. Mais um dossel de bom tecido de Aumle rosa seco, com adereço de franjas em seda.

CLÉANTE: Que ele quer que eu faça com isso?

LA FLÈCHE: Espere. Mais um jogo de tapeçarias com os amores de Gombaut e de Macée. Mais uma mesa grande em nogueira, com doze colunas ou pilares torneados, que se pode abrir dos dois lados, e guarnecida com os seus seis escabelos.

CLÉANTE: O que eu faço...

LA FLÈCHE: Um pouco de paciência. Mais, três grandes mosquetes decorados com madrepérola, com os três garfos a condizer. Mais, um forno em tijolo com duas retortas e três recipientes muito úteis aos amadores da arte de destilar.

LA FLÈCHE: Calma. Mais um alaúde de Bolonha, com todas as suas cordas, ou quase. Mais um jogo de bilhar e um tabuleiro de damas, com um jogo de ganço à maneira grega, ideais para passar tempo quando não se tem nada para fazer. Mais uma pele de crocodilo de três pés e meio, repleta de palha, curiosidade agradável para pendurar no teto de um quarto. O todo mencionado valendo legalmente mais de quatro mil e quinhentas libras, e reduzido, por condescendência do prestamista, ao valor de mil escudos.

CLÉANTE: Que a peste o estrangule mais a sua condescendência, traidor, carrasco, é o que ele é! Onde é que já se viu semelhante usura? E não está satisfeito com o juro mirabolante que exige, ainda tem de me obrigar a ficar, por três mil libras, com os todos esses trastes velhos que apanha por aí? Não conseguirei sequer duzentos escudos por aquilo tudo; e no entanto, tenho de me resignar e aceitar o que ele quer; porque está em condições de me fazer aceitar tudo, e ele me segura, o bandido, a faca na garganta.²⁶⁴

²⁶⁴ MOLIÈRE, 2022, p. 34-36: "LA FLÈCHE: Ce n'est plus qu'un petit article. Des quinze mille francs qu'on demande, le prêteur ne pourra compter en argent que douze mille livres, et pour les mille écus restants, il faudra que l'emprunteur prenne les hardes, nippes, et bijoux dont s'ensuit le mémoire, et que ledit prêteur a mis, de bonne foi, au plus modique prix qu'il lui a été possible./ CLÉANTE: Que veut dire cela?/ LA FLÈCHE: Écoutez le mémoire. 'Premièrement, un lit de quatre pieds, à bandes de points de Hongrie, appliqués fort proprement sur un drap de couleur d'olive, avec six chaises et la courte-pointe de même; le tout bien conditionné, et doublé d'un petit taffetas changeant rouge et bleu. Plus, un pavillon à queue, d'une bonne serge d'Aumale rose-sèche, avec le mollet et les franges de soie'./ CLÉANTE: Que veut-il que je fasse de cela?/ LA FLÈCHE: Attendez. 'Plus, une tenture de tapisserie des Amours de Gombaut et de Macée. Plus, une grande table de bois de noyer, à douze colonnes ou piliers tournés, qui se tire par les deux bouts, et garnie par le dessous de ses six escabelles'./ CLÉANTE: Qu'ai-je affaire, morbleu.../ LA FLÈCHE: Donnez-vous patience. Plus, trois gros mousquets tout garnis de nacre de perles, avec les trois fourchettes assortissantes. Plus, un fourneau de briques, avec deux cornues, et trois récipients, fort utiles à ceux qui sont curieux de distiller./ CLÉANTE: J'enrage./ LA FLÈCHE: Doucement. 'Plus, un luth de Bologne, garni de toutes ses cordes, ou peu s'en faut. Plus, un trou madame, et un damier, avec un jeu de l'oie renouvelé des Grecs, fort propres à passer le temps lorsque l'on n'a que faire. Plus, une peau de lézard, de trois pieds et demi, remplie de foin, curiosité agréable pour pendre au plancher d'une chambre. Le tout, ci-dessus mentionné, valant loyalement plus de quatre mille cinq cents livres, et rabaisé à la valeur de mille écus, par la discrétion du prêteur./ CLÉANTE: 'Que la peste l'étouffe avec sa discrétion, le traître, le bourreau qu'il est ! A-t-on jamais parlé d'une usure semblable ? Et n'est-il pas content du furieux intérêt qu'il exige, sans vouloir encore m'obliger à prendre, pour trois mille livres, les vieux rogatons qu'il ramasse? Je n'aurai pas deux cents écus de tout cela; et cependant il faut bien me résoudre à consentir à ce qu'il veut, car il est en état de me faire tout accepter, et il me tient, le scélérat, le poignard sur la gorge.'"

Apesar da exploração, Cléante decidiu mesmo assim se submeter ao acordo para obter o tal empréstimo que, aliás, era de valor inferior ao solicitado. Ao chegar ao encontro com o indivíduo misterioso, soube que o seu pai era o agiota com quem ia negociar.

Euricão, por sua vez, procurou obter lucro através de seu futuro genro, Eudoro. Influenciado pelas palavras de Caroba, ele o convenceu a dar-lhe um “empréstimo” de vinte contos, o qual seria empregado, supostamente, na festa de casamento de sua filha com este homem. Supostamente porque tal dinheiro, segundo os seus planos, já tinha outro destino: a porca de madeira.²⁶⁵ Por ser uma quantia elevada, Euricão pretendia guardar uma parte e a outra utilizá-la para saudar as despejas do jantar de noivado; afinal, ele não queria ter gastos com isso. Na verdade, a ideia do pedido a Eudoro partiu de Caroba, quem também buscava por vantagens, pois ela pretendia obter uma comissão de Eurico. Depois de muita negociação, ambos chegaram a um acordo:

CAROBÁ: Ah, ele empresta! Vou dar um jeito nisso. O senhor me dá uma comissão?

EURICÃO: Se você arranjar os vinte contos? Dou.

CAROBÁ: Quanto?

EURICÃO: Eu lhe dou metade daquele jerimum que o cego me deu ontem.

CAROBÁ: É pouco! Eu quero é dinheiro, seu Euricão!

EURICÃO: Ai, ai! Ainda não tenho os vinte contos e já querem me roubar! Não dou, não dou de jeito nenhum.

CAROBÁ: Então, estou fora do negócio.

EURICÃO: Não! Preciso de você, Caroba, não me abandone!

CAROBÁ: Então me dê minha comissão.

EURICÃO: Quanto é que você quer?

CAROBÁ: Quinhentos.

EURICÃO: Dou cinquenta.

CAROBÁ: Estou fora!

EURICÃO: Cem.

CAROBÁ: Estou fora!

EURICÃO: Cento e cinquenta.

CAROBÁ: Estou fora!

EURICÃO: Duzentos.

CAROBÁ: Estou fora!

EURICÃO: E eu também! Estou fora, porque daí não passo de jeito nenhum! Estou fora!

CAROBÁ: Então eu entro! Fica pelos duzentos.²⁶⁶

²⁶⁵ SUASSUNA, 2012, p.52.

²⁶⁶ *Ibid.*, p.35-36.

Entretanto, posteriormente, Euricão desfez a sua proposta, deixando a empregada sem nada e então o lucro todo ficaria unicamente em suas mãos. Em suma, podemos afirmar que a caracterização da avareza presente tanto em *L'avare* (de Molière) quanto na peça *O santo e a porca* (de Suassuna) já parece, em alguma medida, influenciada pela concepção cristã – a qual acredita que a riqueza afasta os homens das atitudes de um bom cristão, dentre elas, a de o amor ao próximo. Isso porque Harpagon e Euricão não correspondem aos pobres e miseráveis que são retratados nas histórias bíblicas como homens bons e sofredores que um dia serão recompensados. Na verdade eles são os ricos, indivíduos contaminados por um pecado capital, que acaba por levar ao sofrimento aqueles com os quais convivem.²⁶⁷ E, no caso de Harpagon, esse vício é intensificado, visto que ele é de insensibilidade superior ao outro.

2.3.3. *Um jantar de noivado*

Novamente as respectivas peças teatrais podem ser cruzadas por conta de outro aspecto. Desta vez, nos referimos ao grande evento promovido por cada um dos velhos: um jantar de noivado. Em *O Santo e a Porca* tratava-se da oficialização do noivado entre a filha de Eurico, Margarida, e o fazendeiro rico, Eudoro; o mesmo indivíduo que, antecipadamente, havia enviado uma carta a Eurico comunicando de sua chegada, bem como de sua proposta. Porém, Benona, irmã de Eudoro e sua ex-noiva, acreditava que era ela quem seria pedido em casamento. Esta é uma das confusões que permeiam a comédia brasileira e ajuda a construir os elementos de comicidade inserido nessa narrativa.

A ideia de organizar tal evento foi da empregada Caroba, quem também cuidou para, naquele momento, o mal-entendido não fosse desfeito. Isso a beneficiaria de várias formas. Uma delas seria o recebimento de uma comissão das mãos de Euricão. A outra seria poder desfrutar de uma janta, pois enfim faria uma refeição noturna, coisa que quase nunca ocorria na casa onde trabalhava. Há uma terceira que será apresentada mais adiante deste trabalho. No que diz respeito ao

²⁶⁷ SANTOS, M. N. Particularidades da avareza em “O avarento”, de Molière. *Scripta-Uniandrade*, v. 15, n. 2 (2017), p.113.

jantar, convém ressaltar que os demais funcionários envolvidos também se alegraram com essa ideia, pelo mesmo motivo.²⁶⁸ No princípio, houve grande resistência da parte de Eurício em realizá-lo, pois sendo um grande sovina é de se entender que ele não queria ter quaisquer despesas com isso. Porém, Caroba conseguiu convencê-lo ao dizer-lhe que os gastos com o jantar poderiam ser recuperados a partir daquele dinheiro que Eurício havia pedido ao senhor Eudoro para pagar a festa de casamento.

Por sua vez, a peça francesa, *L'avare*, nos narra o jantar que Harpagon serviu para oficializar o noivado de sua filha Élise com Anselme, bem como para apresentar a sua pretendente (a bela e jovem Mariane) a toda a sua família. Foi nessa ocasião que Cléante, querendo se vingar de Harpagon, por ter firmado compromisso com a sua amada, lhe arranhou duas armadilhas. Primeiro ordenou aos empregados que buscassem as frutas e as geleias mais caras que havia na dispensa para serem servidas à moça: — “Eu providenciei isso, pai, e mandei trazer aqui algumas tigelas de laranjas da China, limões doces e compotas, que pedi para buscar em nome de vós.”²⁶⁹ Em seguida, Cléante arrancou o anel de diamante do dedo do pai e o ofereceu à Mariane como um presente de noivado dele:

CLÉANTE: Você já viu, senhora, um diamante mais vivo que o que você vê no dedo do meu pai?

MARIANE: É verdade que brilha muito.

CLÉANTE: (*tirando o anel do dedo de seu pai e dando-o à Mariana*). Você precisa ver de perto.

MARIANE: Ele é, sem dúvida, muito lindo e brilha feito fogo.

CLÉANTE (*Pondo-se em frente de Mariana, que quer devolver o anel*): Não, senhora: está em belas mãos. Este é um presente que meu pai lhe deu.

HARPAGÃO: Eu?

CLÉANTE: Não é verdade, meu pai, que o senhor quer que a senhora o guarde como prova de seu amor?

HARPAGON (*à parte, para o seu filho*): Como?

CLÉANTE: Belo pedido! Ele gesticula para que você aceite.²⁷⁰

²⁶⁸ SUASSUNA, 2012, p. 39.

²⁶⁹ MOLIÈRE, 2022, p. 65: CLÉANTE : “J'y ai pourvu, mon Père, et j'ai fait apporter ici quelques bassins d'oranges de la Chine, de citrons doux et de confitures, que j'ai envoyé quérir de votre part.”

²⁷⁰ *Ibid.*, p.65-66: “CLÉANTE: Avez-vous jamais vu, Madame, un diamant plus vif que celui que vous voyez que mon père a au doigt?/ MARIANE: Il est vrai qu'il brille beaucoup./ CLÉANTE: Il faut que vous le voyiez de près./ MARIANE: Il est fort beau sans doute, et jette quantité de feux./ CLÉANTE: Non, Madame: il est en de trop belles mains. C'est un présent que mon père vous a fait./ HARPAGON: Moi?/ CLÉANTE: N'est-il pas vrai, mon père, que vous voulez que Madame le garde pour l'amour de vous?/ HARPAGON (*à part, à son fils*): Comment?/ CLÉANTE: Belle demande! Il me fait signe de vous le faire accepter.”

Contudo, como a moça detestava o velho e não pretendia assumir aquele compromisso, não o aceitou, mas o rapaz, com a maior das delicadezas, insistiu, por diversas vezes, para que Mariane ficasse com o objeto:

CLÉANTE: Você está brincando? Ele não pretende voltar atrás.
HARPAGON (*à parte*): Estou furioso!
MARIANE: Isso seria...
CLÉANTE (*ainda impedindo Mariane de devolver o anel*): Não, eu te digo, isso é ofendê-lo.
MARIANE: Por favor...
CLÉANTE: De jeito nenhum.
HARPAGON (*à parte*): que a peste...
CLÉANTE: Veja como ele fica se escandalizado com a sua recusa.
HARPAGON (*para o filho*): Ah, traidor!
CLÉANTE: Você vê que ele está desesperado.
HARPAGON (*baixo, para seu filho, ameaçando-o*): Carrasco!
CLÉANTE: Meu pai, a culpa não é minha. Faço o que posso para forçá-la a ficar com ele, mas ela é teimosa.
HARPAGON (*humilde, para o filho, com raiva*): Patife!
CLÉANTE: Você é a causa, senhora, de meu pai brigar comigo.
HARPAGON (*humildemente, para o filho, com as mesmas caretas*): O patife!
CLÉANTE: Você vai fazer com que ele adoça. Por favor, senhora, não resista mais.²⁷¹

Ao ver que aquela situação baseada em trocas de elogios não se desenrolava, Frosine foi mais enfática – mostrando-se, inclusive, bruta – e fez com que a moça ficasse, de uma vez, com a joia: —“ Por Deus! Tanta cerimônia! Fique com o anel, já que o senhor assim o deseja”.²⁷²

Naquele momento Harpagon quase enfartou, visto que não queria que suas melhores comidas fossem servidas e, tampouco, tinha qualquer intenção de presentear alguém – quem quer que fosse, com o seu querido e caro anel– e com

²⁷¹ MOLIÈRE, 2022, p. 67: “CLÉANTE: Vous moquez-vous? Il n'a garde de le reprendre./ HARPAGON (*à part*): J'enrage!/ MARIANE: Ce serait.../ CLÉANTE (*en empêchant toujours Mariane de rendre la bague*): Non, vous dis- je, c'est l'offenser./ MARIANE: De grâce.../ CLÉANTE: Point du tout. HARPAGON (*à part*): este soit.../ CLÉANTE: Le voilà qui se scandalise de votre refus./ HARPAGON (*bas à son fils*): Ah, traître !/ CLÉANTE: Vous voyez qu'il se désespère./ HARPAGON (*bas, à son fils, en le menaçant*): Bourreau que tu es! CLÉANTE: Mon père, ce n'est pas ma faute. Je fais ce que je puis pour l'obliger à la garder, mais elle est obstinée./ HARPAGON (*bas, à son fils, avec emportement*): Pendard! CLÉANTE: Vous êtes cause, Madame, que mon père me querelle. HARPAGON (*bas, à son fils, avec les mêmes grimaces*): Le coquin ! CLÉANTE: Vous le ferez tomber malade. De grâce, Madame, ne résistez point davantage.”

²⁷² *Ibid.*, p. 66: “Mon Dieu, que de façons! Gardez la bague, puisque Monsieur le veut./ MARIANE: Pour ne vous point mettre en colère, je la garde maintenant; et je prendrai un autre temps pour vous la rendre.”

isso, as coisas saíram do seu controle. Certamente este objeto seria outro de seus amores; que só perderia para a arca de dinheiro; ficando assim, em segundo lugar. O grande problema é que ele estava saindo de seu domínio, ao “cair” em mãos estranhas. É possível imaginar o quão furioso o velho ficou com seu filho Cléante. Desta vez, a ponto de realmente querer matá-lo! Esta cena talvez seja uma das mais engraçadas na peça *L’avare*.

Nem é preciso destacar que tanto Harpagon quanto Euricão, cada um ao seu modo, procurou economizar, ao máximo, nos tais jantares. Desde no que se refere às comidas quanto às bebidas. A compra de uma porca assada para ser servida à mesa foi uma tarefa relutante a Euricão. Diante de sua cruel avareza, ela pode ser considerada uma conquista para os funcionários de sua casa. Uma espécie de “prêmio Óscar”, dada as condições em que viviam.

2.3.4. *Amores escondidos*

As questões amorosas também estão inseridas nas duas peças e as atravessam com bastante semelhanças. Em *O Santo e a Porca* o personagem de nome Dodó – um rapaz corcunda e todo desengonçado, aparentemente pobre e que trabalhava para Euricão como segurança de Margarida – era, na verdade, outra pessoa. Tratava-se do filho do fazendeiro Eudoro, pessoa que mentiu para o pai, fazendo-o acreditar que estava morando em Fortaleza por conta dos estudos, como bem ele queria.²⁷³ Ao invés disso, ele morava na propriedade de Euricão e o servia, embora este não conhecesse sua verdadeira identidade; ao contrário dos demais, incluso os funcionários da casa. Euricão sempre o desdenhava devido à sua aparência estranha e o ignorava por achar que ele não vinha de uma família privilegiada financeiramente; mal ele podia saber que sua realidade era outra. Apaixonado por Margarida, Dodó decidiu conquistá-la, pois tinha planos de casamento para com ela; então mudou-se para a casa do velho avaro e lá mantinha um romance escondido com a moça. Isso e sua verdadeira identidade só foram revelados ao final da história.²⁷⁴

²⁷³ SUASSUNA, 2012, p. 109.

²⁷⁴ *Ibid.*, p.104-105.

Outros personagens que viviam uma paixão em segredo eram Élise, a filha de Harpagon, e o empregado Valère – presentes em *L'avare*. Isso fica evidente logo no início da trama, exatamente na primeira cena; espaço que um se declara ao outro e ao mesmo tempo conversam sobre as dificuldades de manterem essa relação às escondidas. Igual à obra brasileira, na francesa, o rapaz também era funcionário do sogro. Era uma espécie de secretário a quem o velho depositava confiança; se é que ele conseguia fazer isso com alguém. A aproximação do moço à Élise se deu, certa vez, quando ele a salvou de um afogamento; fato que era de conhecimento de todos, inclusive do próprio Harpagon, mas que só foi revelado ao final da trama. Contudo, o rapaz não contava que iria se apaixonar por Élise, o que determinou que arranjasse uma maneira para tê-la por perto. E, como o velho não aprovaria o romance pelo fato de Valère não possuir bens (assim parecia ser, até certo ponto da narrativa), este não encontrou alternativa senão ir trabalhar diretamente para ele.

Como se pode verificar, a intertextualidade entre as comédias brasileira e francesa no que tange à temática amorosa não se restringe às relações escondidas, mas às personagens que lhes recaem, pois ambos ocupam o mesmo papel nessas narrativas –Élise e Margarida (filhas dos avaros) e Valère e Dodó (seus funcionários e também namorados). Outro aspecto que aproxima tais personagens é sua condição financeira, a qual se altera ao longo das narrativas. Dodó, de simples funcionário, é descoberto como filho de um fazendeiro; enquanto que Valério, na mesma posição, posteriormente se revela filho de um nobre, o senhor Dom Thomas d'Alburci. Acerca desses personagens envolvidos em tais romances vale ressaltar ainda que, embora ambos não ganhassem destaque em nenhuma das narrativas, eles são importantes a elas pelo fato de contribuírem com seus desfechos ao apresentarem revelações às suas respectivas tramas.

2.3.5. *Das personagens femininas: o destaque às alcoviteiras*

Aspecto outro que demonstra a grande intertextualidade existente entre a comédia brasileira e a francesa é a participação das personagens femininas, que podem ser divididas em dois grupos. O das jovens românticas, que engloba as filhas dos avaros, isto é, Margarida e Élise, já apontadas no tópico anterior (sobre as

relações amorosas escondidas); e o grupo das alcoviteiras e espertalhonas, como é o caso das figuras Frosine e Caroba, as quais nos interessa nesse momento. Importa ressaltar que o destaque delas não está associado ao número de vezes em que aparecem nas peças –até mesmo porque isso não acontece muito com Frosine– mas às suas atitudes e, principalmente, às suas contribuições para as respectivas narrativas.

Começemos pela personagem feminina nacional, ou seja, Caroba. Ela era a empregada da casa de seu Euricão e personagem pela qual também se iniciou a comédia de Suassuna, momento em que ela procurou ler a carta de Eudoro Vicente enviada ao seu patrão e logo percebeu do que se tratava. Já nas primeiras falas Caroba introduziu o elemento cômico à narrativa ao “brincar” com as possibilidades de nome para o avarento –Euricão, Euriques, Euríquio, Euricão engole-cobra²⁷⁵– conforme já apontamos.

Na sequência da história, Caroba zombou de Euricão novamente quando ele se orgulhou dos elogios que Eudoro Vicente dirigiu à sua filha, Margarida, na carta:

EURICÃO: Ah, isso aí ele tem que reconhecer, minha filha é um patrimônio que possuo [...]. Eudoro, com todo o dinheiro que tem, não tem uma filha como a minha!

CAROBÁ: E o senhor, com toda a filha que tem, não tem uma riqueza como a dele!²⁷⁶

Esse pequeno trecho acima é revelador do quanto Caroba era ousada. Por conta disso, ela falava e fazia tudo o que lhe vinha à cabeça; o que não quer dizer que agia de maneira impensada, obviamente, mas que era espontânea. Em outra passagem da comédia de Suassuna, isso fica mais evidente:

EURICÃO: Ai, meu Deus, com essa carestia! Ai a crise, ai a carestia! Tudo que se compra é pela hora da morte!

CAROBÁ: E o que é que o senhor compra? Me diga mesmo, pelo amor de Deus! Só falta matar a gente de fome!²⁷⁷

²⁷⁵ SUASSUNA, 2012, p. 20.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 25.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 27.

Foi essa ousadia que fez Caroba ganhar a confiança do patrão (até o ponto em que isso era possível) e também das demais pessoas da casa. Dona Benona, sua irmã e a filha Margarida tinham por ela mais que isso, estima. Em relação à moça, ela a ajudava manter em segredo o seu relacionamento com o empregado Dodó; tanto, que certa vez, ela a impediu de revelar tudo. Isso aconteceu após a chegada da tal carta. Preocupada com a vinda de seu Eudoro, Margarida temia que ele reconhecesse o filho sob o disfarce e então nervosa, foi até o pai para confessar-se. Imediatamente, Caroba entrou no meio dessa conversa: —“Que a senhora se confesse? Deixe para sexta-feira, porque a senhora aproveita e comunga! Que coisa, dona Margarida só quer viver na Igreja!”²⁷⁸

Convém destacar, que mesmo estando em uma posição inferior dentro da casa de Eurico, ela nunca “abaixava a cabeça” para ele. Ao contrário, sempre lhe respondia à altura; justamente por conhecê-lo muito bem e, por isso mesmo, já saber das coisas que ele era capaz: humilhar os empregados, revistá-los e fazer acusações. No que se refere a isso, há um trecho da peça em que se demonstra, de forma clara, como ela lidava bem com tal situação:

EUDORO: Você mexeu no que é meu?

CAROBA: Que interesse eu tenho em mexer nessa troçaria? Só se fosse para ficar com asma nesse mofo!²⁷⁹

Pode-se notar que exemplos como esse se multiplicaram ao longo de toda narrativa e a forma como Caroba conduzia isso tudo era por meio dessas “tiradas”²⁸⁰, aspecto que deixava Euricão “desconsertado” e ao mesmo tempo dá o tom de comicidade à peça toda. Tratava-se, portanto, de sua própria maneira de desarmá-lo.

Outra característica de Caroba era a sua esperteza, pois ninguém captou a real mensagem daquela carta, a não ser ela mesma. Para Euricão, aquilo certamente deveria ser o pedido de algum empréstimo de dinheiro da parte de seu

²⁷⁸ SUASSUNA, 2022, p. 22.

²⁷⁹ *Ibid.*, p.32.

²⁸⁰ Tal como os trocadilhos e os paradoxos, estes constituem os principais instrumentos de comicidade, segundo Vladimir Propp. In: *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora F. Bernardini e Homero F. Andrade. São Paulo: Ática, 1992, 120-121.

Eudoro, fato que o deixou apavorado. Já o casal, Margarida e Dodó, acreditava piamente que seu segredo havia sido descoberto por seu Eudoro e ele vinha até a casa de Euricão para revelá-lo –coisa que também lhes causava sentimento semelhante. Entretanto, foi Caroba quem percebeu o verdadeiro motivo: tratava-se do pedido da mão de Margarida por Eudoro; questão que ela própria tratou de confirmar logo diretamente com ele.

Na sequência de sua descoberta, Caroba recebeu a proposta tentadora de Dodó: arranjar o casamento dele com a Margarida. Como recompensa ela receberia dele terras para morar com Pinhão. Mas, para isso, era preciso primeiro amansar a fera que era Euricão, depois convencer o seu Eudoro dessa união e ainda fazê-lo desistir da ideia de casar-se com Margarida. Estava firmado o terceiro e principal objetivo de Caroba: conseguir dinheiro para se casar. Foi a partir daí que ela dominou a cena e então tomou a frente de todo o desenvolvimento das circunstâncias, estabelecendo, ao seu modo, as regras do jogo e; inclusive, influenciando as atitudes das demais personagens.

O interessante é que a todo o momento ela buscava intervir nas relações entre as personagens –no incentivo à união de Margarida e Dodó; no reavivamento da paixão de dona Benona por Eudoro e ao incentivá-la a reconquistá-lo; na aproximação de seu Eudoro com Euricão; ao colocar medo em Euricão em relação a Eudoro e assim convencê-lo quanto à realização do jantar; ao acalmar seu Eudoro diante da reação negativa de Margarida e “atuar como cupido, ajudando-o” a conquistá-la; ao dar a ideia sobre o empréstimo a Euricão, ao ajudar Eudoro com a entrevista– sempre intervindo nas conversas, de modo que parecia que se falava de uma coisa ou pessoa, quando, na verdade, era de outra, e assim Caroba os manipulava. Outro controle que ela também mantinha era sobre a seu relação amoroso com Pinhão. Em relação ao último, ao descobrir a quase traição do namorado, ela o puniu duas vezes: primeiro o agredindo fisicamente (disfarçada de Benona) e depois que assumiu a sua verdadeira identidade lhe dirigiu novamente mais alguns tapas, o que o fez acreditar que havia apanhado de duas mulheres diferentes – mas, em seguida, ela o perdoou.²⁸¹

²⁸¹ SUASSUNA, 2012, p. 98-99.

Na comédia *L'avare*, a personagem equivalente à Caroba é Frosine e, tal como a anterior, era cheia de astúcias; inclusive, ela própria se reconhecia assim. Em certa conversa com Flèche, criado de Cléante, ao perguntá-la o que fazia na casa de Harpagon, imediatamente o respondeu elencando suas habilidades:

O que faço em qualquer outro lugar; fazer negócios, ser útil às pessoas e aproveitar ao máximo os pequenos talentos que possa ter. Você sabe que neste mundo é preciso viver com habilidade, e que para pessoas como eu o Céu não deu nenhuma renda além de intriga e da feitoria²⁸²

Mais direta que Caroba, Frosine assumia, claramente, que fazia “negócios” por dinheiro. Assim, ela também procurou manipular as situações para que elas ocorressem, de certa forma, conforme com as suas vontades. A principal forma de promover isso era através das constantes lisonjas que ela dirigia ao Harpagon e, sempre procurando “amaciar o seu ego” por meio de vários elogios, ela buscava a confiança do velho. Inclusive, foi dela que partiu a ideia de casá-lo com a jovem Mariane. Ao atuar como casamenteira, Frosine visava obter uma comissão da parte dele, por prestar-lhe tal “favor”.

Deste modo, Frosine intermediava entre Harpagon e Mariane – ora enaltecendo a figura dele para ela e a mãe, ao apresentar-lhes falsas qualidades e possível estabilidade ligada à sua idade; ora “pintando a imagem” dela para ele através da exposição de uma lista de gastos que seriam economizados com ela e mentindo para ele sobre a posse de um patrimônio que ambas não tinham. Assim, Frosine tocava em dois pontos diferentes em cada um: no emocional, para convencer as mulheres e no material para convencer o avaro. Além dos falsos elogios dirigidos a ele (sobre sua idade, saúde e aparência), Frosine também mentia para Harpagon sobre os gostos da moça, os quais lhe eram sempre favoráveis: “ela gostava” de homens acima dos sessenta anos, que possuíam barba longa, com cabelos brancos, que não enxergavam direito e por isso usavam óculos etc.²⁸³

²⁸² MOLIÈRE, 2022, p. 32: “Ce que je fais partout ailleurs; m'entremettre d'affaires, me rendre serviable aux gens, et profiter du mieux qu'il m'est possible des petits talents que je puis avoir. Tu sais que dans ce monde il faut vivre d'adresse, et qu'aux personnes comme moi le Ciel n'a donné d'autres rentes que l'intrigue et que l'industrie.”

²⁸³ *Ibid.*, p. 24-45.

É preciso ressaltar que a postura de Frosine sobre o casamento de Mariane não se manteve a mesma durante toda a narrativa. Em vez disso, se num primeiro momento ela promoveu todas as ações acima apontadas para unir Harpagon à Mariane; em momento posterior ela mudou de lado, passando a apoiar o casamento dessa moça com o filho do velho. Isso ocorreu porque todos os investimentos que ela fez no avarento foram mal sucedidos. Apesar dele ceder aos seus elogios, o mesmo não aconteceu em relação ao seu dinheiro; dito de outro modo, ela não conseguiu arrancar sequer um tostão dele. Irada, Frosine passou então a ajudar Cléante; por isso que partiu dela a ação de “obrigar” Mariane a ficar com o anel do velho; já se tratava, naquele momento, do seu novo jogo.

Tais personagens femininas presentes nas comédias de Suassuna e Molière são exemplos da figura jovem e esperta, geralmente bem-humorada e um tanto espalhafatosa, que tem acesso a várias conversas e usam tudo o que sabem para armar ou alimentar intrigas. Elas costumam tramar a fim de obter alguma recompensa financeira ou benefício, além de fazer com que as filhas dos avarentos, suas cúmplices nas armações, se casassem com os seus namorados. Apesar de terem objetivos parecidos, elas se diferem quanto ao tratamento dirigido aos avarentos. Enquanto Caroba “freiava” Euricão por meios de suas tiradas e frases sinceras (doesse a quem fosse); Frosine bajulava Harpagon com seus elogios. Dessa forma, ambas conseguem, a partir de mecanismos diferentes, ressaltar o mesmo defeito (e principal) dos velhos: a avareza. Para além disso, são elas que ajudam dar comicidade às peças, pois revelam os pontos fracos deles. E no caso de Caroba, a sua contribuição à narrativa acaba sendo maior pelo fato dela estar diretamente envolvida na própria constituição do enredo, ao construir todas as tramas que dão vida à história.

2.3.6. Das personagens masculinas

2.3.6.1. Os ladrões

Através da noção de intertextualidade, é possível realizar ainda uma analogia entre outros personagens das peças elencadas neste estudo: os ladrões. São eles: Flèche (presente em *L'avare*) e Pinhão (de *O Santo e a Porca*). Nas duas

comédias eles foram os autores do furto dos tesouros; contribuindo, dessa forma, para a formação do estado de pânico, bem como do descontrole por qual passaram Harpagon e Euricão, respectivamente. No que se refere às circunstâncias das descobertas, elas também se igualam, pois nos dois casos os autores do crime já desconfiavam dos comportamentos esquisitos dos velhos avaros, o que os fez ficarem observando-os escondidos e assim ouvirem deles próprios sua confissão sozinha de que havia dinheiro guardado. Na sequência, puderam conferir do que se tratava e então atacar diretamente os alvos. Ambos ladrões se igualam ainda por não terem se beneficiado do dinheiro furtado.

Apesar de todas essas características em comum e, que por isso os aproxima, há duas diferenças entre os ladrões. A primeira é com relação aos indivíduos do furto. Basta reparar que na peça francesa o personagem Flèche era funcionário do velho Harpagon (mais diretamente, de seu filho); já na produção brasileira, Pinhão não era subordinado ao velho Euricão (pelo menos não naquele momento), mas ao fazendeiro Eudoro Vicente. No passado a sua família, incluindo ele próprio, seu pai e seu avó já haviam sido. Desse modo, ele não era um morador propriamente da casa do avaro, mas seu frequentador assíduo por namorar Caroba, a empregada. Outro aspecto que os diferencia quanto aos ladrões é o fato de que em *L'avare*, Flèche não ocultou o objeto do furto sozinho, pois assim que o descobriu ele o mostrou a Cléante, o filho do velho, quem acabou guardando o baú até o final da história; o mesmo não ocorreu com Pinhão, que manteve a porca sob seu domínio sozinho.

No desenrolar das histórias em questão podemos verificar que o personagem Flèche devolveu todo o dinheiro encontrado ao seu dono, Harpagon, não pedindo nada em troca e, com isso, ele acabou permanecendo na mesma situação que se encontrava antes, ou seja, pobre e submisso ao velho. Pinhão, por sua vez, teve um destino mais feliz. Após restituir a porca de madeira a Euricão ele realizou os seus dois grandes sonhos: adquirir uma propriedade para morar (ao ganhar de Dodó um pedaço de terra que era de seu padrinho e também por receber de Euricão o valor que ele havia emprestado do senhor Eudoro, os tais vinte contos); e o de casar com sua amada (ao ganhar a mão de Caroba). Importante ressaltar que Pinhão, quando comparado ao personagem correspondente, Flèche, se destacou sobremaneira na narrativa. Isso porque antes da tal devolução, ele procurou

reivindicar os salários nunca recebidos por ele, seus ancestrais e por sua amada, Caroba.²⁸⁴ E, embora o próprio tenha reconhecido que o que fez era algo incorreto, de acordo com a sua educação cristã, mesmo assim ele não se sentiu culpado; visto que viu nesse ato uma maneira pessoal de obter compensação, ou seja, realizar um reparação que há muito tempo já deveria ter sido feita.

2.3.6.2. Os *solitários*

Por último, gostaríamos de apontar que há também uma relação que pode ser estabelecida entre os personagens Anselme (de *L'avare*) e Eudoro (de *O santo e a porca*), quanto à personalidade e à postura adotada por eles, onde se ressaltam vários elementos em comum. Podemos verificar que ambos eram homens mais velhos (que estavam abaixo de idade apenas dos avarentos) e também solitários devido à sua condição de viúvos. No que tange às suas condições materiais, eram estáveis e privilegiadas, sendo considerados ricos; fato que contribuiu, significativamente, para despertar o interesse dos velhos avarentos em cada uma das peças.

Por conta da idade avançada, eram homens seguros e calmos, tanto que o desejo por uma nova esposa era apenas para se ter uma companhia e nada mais. Ainda em relação a isso, Anselme e Eudoro eram muito bondosos, visto que, nenhum deles, em algum momento, tentou forçar o casamento com a sua pretendente. No desenrolar das histórias, os dois também tiveram finais semelhantes, uma vez que seus desejos de constituir uma família foram realizados. O fazendeiro Eudoro se casou com dona Benona, irmã de Eurício, pessoa que já havia tido um relacionamento no passado. Já Anselme, agora conde Dom Tomás d'Alburcy, sua verdadeira identidade, descobriu que ainda possuía uma família: sua esposa, assim como os seus dois filhos estavam vivos.

²⁸⁴ SUASSUNA, 2012, p.113.

CAPÍTULO III – A PERMANÊNCIA DO RISO: DE MOLIÈRE A SUASSUNA

3.1. Um passeio pelo gênero comédia

3.1.2. Principais tipologias cômicas

A riqueza da comédia dentro da literatura incide, entre outras coisas, em sua grande variedade tipológica; tanto que há diversas classificações suas, conforme o elemento em que reside, predominantemente, a comicidade. Na “comédia de situação”, por exemplo, como o próprio nome aponta, o caráter cômico está na situação e não propriamente nos personagens. Também denominada de “comédia de complicações”, ela consiste na mistura de duas ou mais histórias que convergem, involuntariamente, e dão origem aos mal-entendidos. Outro tipo existente é a “comédia burlesca” – aquela que por meio da paródia, sátira ou caricatura costuma ridicularizar instituições, escolas, costumes e valores sociais. Originalmente, ela parodiava textos clássicos, principalmente as epopeias, utilizando uma linguagem zombeteira e exagerada que tinha como finalidade ridicularizar determinada obra. O estilo “comédia de costumes” visa criticar os hábitos ou certos comportamentos de uma sociedade em determinada época. Já na “comédia de caracteres” os personagens são os agentes do cômico. Caráter, nesse contexto, é sinônimo de personagem, o qual sempre carrega um vício ou um defeito que se torna maior que ele próprio, “fazendo-o protagonista” de muitas peças. Interessante pensar que nas tragédias antigas eram os nomes dos personagens protagonistas que nomeavam as peças – a título de exemplo, Hamlet, Édipo, Romeu e Julieta etc – diferentemente do que ocorria com as comédias, onde eram os defeitos que as nomeavam – O avaro, O doente imaginário, O mentiroso; dentre outros. Esta maneira de nomear as comédias é uma característica que ganhou força no contexto da *Nova Comédia* grega, período do qual falaremos logo adiante.

A recorrência do emprego de nomes de profissões²⁸⁵ ou de estado no título das comédias seria porque o vício cômico, por mais que esteja relacionado

²⁸⁵ Dentre as profissões mais exploradas na comédia estão a de médico, cozinheiro e professor. In: PROPP, V. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora F. Bernardini e Homero F. Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

às pessoas, ainda assim conserva a sua existência independente e simples; de modo que ele continua a ser o personagem central, invisível e presente, do qual são dependentes os personagens de “carne e osso” no palco. Dito de outro modo, tomando o tema das obras desta pesquisa (a avareza), quando o autor cômico fala do avarento, por exemplo, não lhe interessa aquela personagem em si, mas a avareza, que é trabalhada e ganha forma, a partir de sua manifestação em um indivíduo qualquer.²⁸⁶ Desse modo, esse traço considerado desviante é o elemento que pode gerar o riso. Inclusive, há inúmeros textos que tratam o riso no contexto de uma oposição entre a ordem e o desvio, com a consequente valorização do não-oficial e do não-sério, que abarcariam uma realidade mais essencial do que a limitada pelo sério.²⁸⁷

Destaca-se que além das classificações apontadas anteriormente existem outras. No entanto, toadas elas são meramente esquemáticas, pois dificilmente encontraremos uma obra que possa ser definida como “pura”. O mesmo pode-se afirmar como relação aos gêneros cômicos farsa e comédia, sendo mais comum se identificar vários desses aspectos na mesma.²⁸⁸

3.2. Histórico da comédia

Antes de adentrarmos diretamente na análise do elemento cômico constituinte de cada peça nesse estudo, procuramos discutir um pouco sobre a historicidade envolvida na própria ideia de comédia, para então refletir acerca dela enquanto gênero narrativo. Desse modo, recuamos na sua história, buscando com isso realizar um breve recorte dos principais momentos do seu percurso, de forma a elencar as principais características de cada um deles, bem como identificar os possíveis diálogos das obras *L'avare* e *O santo e a porca* com tais modelos. Assim, apresentamos primeiramente a “Comédia Antiga” e a “Nova Comédia” (oriundas da Antiga Grécia), na sequência a “Comédia Romana” e, por fim, a apontamos a chamada *Commedia dell'Arte*, de origem na Itália renascentista.

²⁸⁶ BERGSON. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983, p. 17.

²⁸⁷ ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. FGV, 1999, p. 12.

²⁸⁸ BRANDÃO, J. S. *Tragédia e comédia*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1990, p. 92.

3.2.1. Comédia Antiga

Trata-se da nomenclatura dada ao modelo mais antigo da tradição dramática ocidental, cujas origens remontam a Atenas²⁸⁹ do século V (aproximadamente de 486 até 403 a. C), período de plena ascensão da democracia; embora a divisão da comédia grega em antiga, média²⁹⁰ e nova não abarque perfeitamente o desenvolvimento do gênero.²⁹¹ Nesse início, compreende o teatro como um todo, ou seja, considerando-se o gênero dramático (com suas subdivisões – tragédia, comédia e drama). Ambos estavam fundamentados em uma cultura baseada na oralidade, principalmente nas epopeias²⁹², o que comprova sua relação com outras formas literárias anteriores. Importante destacar que desde a sua emergência, o teatro dramático esteve relacionado aos rituais religiosos da *Grande Dionisiaca* – grande celebração realizada nos tempos da Grécia Antiga em culto ao deus do vinho, Dionísio²⁹³; a qual tinha duração de seis dias, alguns dedicados à apresentação de peças de tragédia e outros às de comédia.²⁹⁴ Dentre tais rituais, havia os chamados ditirambos e os cantos fálicos, bases da tragédia e da comédia, respectivamente.²⁹⁵ Ditirambo era um canto coral de caráter apaixonado, constituído de uma parte narrativa, recitada pelo cantor principal, e de outra, por um coral executado por personagens vestidos de faunos e sátiros. Já os cantos fálicos integravam a face profana dessas celebrações; ocasião em que dançarinos, cantadores e mascarados, em procissão, conduziam o emblema fálico,

²⁸⁹ Embora essa seja a referência principal, alguns autores atribuem suas origens a outras partes da Grécia antiga como a Magna Grécia, a Lacedemônia e a região da Ática. Cf: CANCELA, E. M. *Comedia, teoria y público en la Grecia clásica*. Havana: Alarcos, 2010; e LESKY, A. *Historia de la literatura griega*. Tradução de José M. D. Regañón e Beatriz Romero. Madrid: Gredos, 1989.

²⁹⁰ Alguns estudiosos consideram também um período intermediário entre esses extremos, denominado *Comédia Média*. No entanto, pelo fato desta fase ser a mais curta e por conjugar praticamente as mesmas características da última, julgamos não inseri-la neste trabalho.

²⁹¹ MAJOR, Wilfred. *The court of comedy: Aristophanes, rhetoric, and democracy in fifth-century Athens*. Columbus: The Ohio State University, 2013, p. 186.

²⁹² CORDEIRO, L. H. B. Literatura, teatro e gênero cômico na Atenas clássica. *Fato & Versões-Revista de História*, v. 6, n. 12, 2014, p. 10.

²⁹³ MAGALDI, S. Panorama do teatro brasileiro. 6ª ed. São Paulo: Global Editora, 2004, p. 83.

²⁹⁴ COSTA, A. C. A comédia aristofânica na Grécia Antiga. *Ensaio de História*, v.1, n.2, 1996, p. 22.

²⁹⁵ Consenso entre vários autores, dentre eles: ADRADOS, F. *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza, 1999; e ASHBY, C. *Classical Greek Theater: new views of an old subject*. Iowa: University Iowa, 1999.

símbolo da fecundidade.²⁹⁶

Segundo Aristóteles (384-322 a.C.), tanto a tragédia quanto a comédia advém de um princípio improvisado. Neste processo, duas correntes foram combinadas; uma delas provém do legendário menestrel da Antiguidade remota, a outra dos ritos de fertilidade dos sátiros dançantes.²⁹⁷ E embora a tragédia grega jamais tenha se desprendido totalmente dos ritos báquicos, com os quais mantinha uma relação atávica, aos poucos os temas ligados a Dionísio foram sendo abandonados em prol de enredos retirados dos grandes poemas épicos de Hesíodo (Teogonia) e Homero (Ilíada e Odisseia)²⁹⁸ – e assim passou por um “refinamento”. O mesmo pode se afirmar acerca da comédia original que, por sua vez, inicialmente não passava de um jogo popular oral feito por ambulantes fantasiados na travessia das aldeias durante os rituais festivos. Posteriormente, eles passaram a ter um local fixo, o palco.²⁹⁹

Com o passar do tempo, o teatro de Atenas se transformou junto com o desenvolvimento da pólis, pois deixou de ser a manifestação de uma experiência apenas religiosa, envolvendo-se também com outros aspectos relacionados à vida social, com cada vez mais importância da palavra individual na coletividade.³⁰⁰ Nesse contexto, a comédia se tornou mais envolvida com as realidades locais, pelo fato dela estar mais próxima à esfera do cotidiano – diferentemente das tragédias, que estavam ligadas às questões de ordem metafísica–; demonstrando, assim, o específico desenvolvimento do gênero cômico em Atenas, o qual esteve intimamente relacionado às questões políticas e sociais.³⁰¹ Esse aspecto é, inclusive, o que separa os primeiros dramaturgos naquela época. Uma grande diferença, por exemplo, entre Aristófanes (final do século V a. C.) e Epicarmo (final do século VI a. C.), é que neste a peça era um drama bem mais curto e dificilmente

²⁹⁶ DRUMOND, J. N. A comédia ao longo dos séculos. *Revista Contexto*, n. 17, 2010/1, p. 85.

²⁹⁷ BERTHOLD, M. História mundial do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 104

²⁹⁸ LEITE, R. M. *História do Teatro Ocidental: da Grécia Antiga ao Neoclassicismo Francês*. Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2020, v.1, p. 15.

²⁹⁹ DONNER, M. *A intertextualidade na comédia: a presença de Plauto em Molière e Suassuna*. 81 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto alegre: UFRS, 2011, p. 12.

³⁰⁰ CORDEIRO, L. H. B. O desenvolvimento da comédia antiga no sistema democrático ateniense no século V a. C. *Dia-Logos*, n.9, out-2015, p. 18.

³⁰¹ *Ibid.*, p.19.

aludia a acontecimentos contemporâneos, enquanto que o jogo aristofânico se alongava quase tanto quanto uma tragédia e se revestia, quase que totalmente, de acontecimentos atuais.³⁰²

Assim, foi nas mãos do autor grego Aristófanes³⁰³ (451-380 a.C.), de quem a comédia tomou forma como estilo literário ao ir além da esfera política, procurando explorar também o universo do cotidiano. Considerado o maior escritor da comédia antiga ocidental, este utilizava como material para as suas peças todo o contexto que o cercava. Engajado à sua época, tal autor manifestou as suas ideias em comédias que satirizavam e parodiavam a atualidade social e política. Desse modo, diversas pessoas viravam seus personagens: desde intelectuais, políticos, estrategistas de guerra, os sofistas, os demagogos, juízes – todos devidamente caricaturados para fazer o público rir. Nem mesmo os poetas trágicos contemporâneos escapavam às suas críticas mordazes.³⁰⁴ Ao ridicularizar os vícios e a corrupção, Aristófanes usava de muita ironia para atacar, implicitamente, os chefes de Estado da época e realizar uma ferrenha crítica social.³⁰⁵ Isso lhe rendeu grande censura. Como resultado, no ano de 421 a.C. os legisladores proibiram a representação de suas peças; e por conta disso grande parte de sua produção se perdeu; assim, dentre as mais de quarenta obras por ele escritas, restam apenas onze completas.³⁰⁶ Aristófanes é o representante da Comédia Antiga que se caracterizava pela sátira violenta e pela presença do coro.

A comédia de Aristófanes, tomada como modelo daquela época, semelhante à tragédia, possuía uma estrutura textual com partes bem definidas que facilitavam a representação e a compreensão no espaço de atuação, o teatro. O seu jogo cômico era composto, no geral, por: prólogo (um esboço da situação ou do problema central, incluindo propostas fantasiosas de solução); o coro (grupo de

³⁰² LESKY, 1989, p. 97.

³⁰³ Além de Aristófanes, existiram outros representantes da Comédia Antiga, como o poeta ateniense Cratino (520-423 a.C.) e seu antecessor, Êupolis (446-411a.C.). Estes não são muito referenciados possivelmente pelo fato de que suas obras não chegaram aos dias atuais. O mesmo ocorreu com alguns nomes da próxima fase de que falaremos mais adiante.

³⁰⁴ SILVA, L. L. Entre Aristófanes e Menandro: a recepção crítica da comédia grega no fim da República e começo do Império Romano. *A Palo Seco – Escritos de Filosofia e Literatura*, v.1, n.5, 2013, p. 32.

³⁰⁵ DONNER, 2011, p. 13.

³⁰⁶ DRUMOND, 2010, p. 86.

atores que se posicionava na orquestra, à parte da ação principal e que fazia comentários); o *agôn* (conflito ou debate, entre o ator principal e o coro – a parte mais dinâmica da obra); a parábase – momento em que o coro dirigia-se diretamente aos espectadores, ora através de um poeta (o *corifeu*) ora acompanhado por uma dança; e o êxodo (sequência de cenas encadeadas arbitrariamente, que davam o encerramento do espetáculo), geralmente festivo e feliz.³⁰⁷ A parábase e o *agôn* eram as partes mais importantes do espetáculo nessa época; pois tratavam-se dos trechos nos quais habitava o elemento cômico³⁰⁸

A produção de Aristófanes é um exemplo concreto de como o próprio gênero da comédia tomou novos formatos; visto que passou de um texto inicialmente de improviso para uma estrutura formal. O herói épico, personagem repleto de virtudes (nobre, corajoso, um modelo de referência), que lutava por uma causa justa e passava por muito sofrimento e dor, cedeu lugar ao herói cômico – figura distorcida, totalmente dissociada de algo nobre e glorioso–, o qual passou a se servir das ações conflituosas para o seu desenvolvimento; participando de um universo de zombarias, constituindo uma atmosfera de fantasias para atingir o êxito. Nesse sentido, a comédia passou a caminhar nos limites do absurdo, rompendo com a estabilidade para revelar fissuras na ordem política.³⁰⁹

Diante disso, importa ressaltar que, dentre as especificidades da comédia daquele momento, estava a sua função denunciativa, por meio da revelação das mazelas sociais.³¹⁰ Nesse sentido, o dramaturgo usava o teatro como espaço de denúncia, visando promover o debate e a reflexão para educar o cidadão.³¹¹ E no que se refere à comédia especificamente de Aristófanes, esta poderia ser definida por privilegiar a temática política, e desde cedo utilizar a sua capacidade de censura e sátira para flagelar os poderosos nominalmente, baseando-se na construção do riso por meio de sua exposição ao ridículo. Isso

³⁰⁷ CANCELA, 2010, p. 56.

³⁰⁸ DUARTE, A. S. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP: FAPESP, 2000, p. 13.

³⁰⁹ CANCELA, *op. cit.*, p. 28.

³¹⁰ SILVA, M. F. S. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1987.

³¹¹ CANDIDO, M. R. Teatro, Memória e Educação na Atenas Clássica. In: LESSA, Fábio de Souza; BUSTAMANTE, R. M. C. (orgs.). *Memória & Festa*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p. 625.

talvez tivesse certo “poder corretivo”, já que a sociedade daquela época tinha um forte “sentimento de vergonha e posição social”— o que demonstra as características pedagógicas formativas do jogo dramático cômico.³¹² Destaca-se que a comédia antiga desenvolveu-se numa Atenas totalmente politizada, porém em momento em que a democracia estava fortalecida, o que contribuía para um clima de certa liberdade.³¹³ Desse modo, o comediógrafo além de divertir, funcionava como uma espécie do que seria hoje a imprensa, ao tecer críticas às instituições políticas, aos abusos de autoridade, dentre outras.³¹⁴

3.2.2. Nova Comédia

Depois de um pouco mais de um século de duração, a *Comédia Antiga* foi substituída pela chamada “Comédia Nova”. Embora não haja uma data precisa para enquadrá-la, costuma-se indicar o período de 325 até 290 a.C. Ressalta-se que a Grécia desse momento já se encontrava em um estágio diferente, pois Atenas havia perdido o seu status de *polis* com o fim da democracia e, portanto, não privilegiava mais os assuntos de Estado, mas outras questões. O cenário estava marcado por um novo contexto histórico-social em que prevalecia o ideal de família, o qual se encontrava associado à formação de uma classe média e à possibilidade de mobilidade social.³¹⁵ A nova forma de fazer comédia estava estritamente ligada a essa nova mentalidade em que ganhava espaço o privado em oposição aos valores patrióticos dos tempos anteriores.³¹⁶ Sucessora da “Comédia Antiga” de Aristófanes, a “Nova Comédia” apresentava uma forte propensão ao aspecto social; seu desenlace envolvia, frequentemente, uma promoção social e um final feliz.³¹⁷ Assim, ela caracterizava-se pela representação da vida contemporânea no cotidiano das pessoas; com isso a sua temática retirou a ênfase

³¹² OLIVEIRA, F. Teatro e poder na Grécia. In: *Humanitas*, v. XLV, Coimbra, 1993, pp. 69-94, p. 75.

³¹³ BRANDÃO, J. S. *Teatro Grego: tragédia e Comédia*. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 75.

³¹⁴ KURY, M. G. Introdução. In: ARISTÓFANES. *As nuvens. Só para mulheres. Um deus chamado dinheiro*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, p. 7.

³¹⁵ SANTOS, M. N.; ALVES, L. K. A. Formas da comédia e do cômico: estudo da transformação do gênero. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. v.9, n. 1, jan-abr de 2012, p. 5.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 5

³¹⁷ FRYE, Northop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 93.

no ideal político e voltou-se para o amor contrariado por conflito social ou de geração.³¹⁸

Nessa fase da produção cômica, algumas características da “Comédia Antiga” foram mantidas (com alterações) e igualmente outras novas foram implantadas. Com relação às permanências, esse foi o caso das críticas à política; as quais tiveram menor relevância, sendo quase substituídas por aquelas relacionadas ao cotidiano; a isso se soma a eliminação da citação direta a nomes e ainda dos ataques pessoais devido ao enrijecimento da censura; desde então passou-se apenas a insinuar os acontecimentos ou situações que mereceriam se tratadas, segundo os comediógrafos. Os temas mitológicos relativos aos deuses também permaneceram, mas com pouco vigor, visto que o maior foco passou a ser a pintura dos costumes.³¹⁹ A “Comédia Nova” preservou ainda o uso das máscaras, o cenário cômico e também o coro; que assumiu papel bastante distinto daquele que ocupava na “Comédia Antiga”, ao passo que já não participava da ação e era empregado somente para marcar suas partes constitutivas.³²⁰

No que diz respeito às alterações realizadas pela “Comédia Nova”, podemos afirmar que elas se deram em número maior que as permanências. O primeiro aspecto mais evidente é a mudança dos alvos das críticas – que passaram das instituições, dos grupos de poetas, das formas de governo – às pessoas comuns e anônimas, assim como às intrigas familiares, aos problemas do dia a dia. Através disso, pode-se observar claramente uma migração da esfera pública e cívica para a privada, pois se vê uma busca por tocar na intimidade dos cidadãos.³²¹

A estrutura das novas obras também foi reformulada em vários pontos. Ela passou a dividir as peças em atos e criou interlúdios corais (trechos musicados ou cantados que separava os atos ou as cenas). Ainda com relação à sua arquitetura, houve alteração na linguagem empregada, a qual tornou-se mais simples, justamente para contemplar o espaço do cotidiano. A inserção de um novo perfil de personagem também é uma característica dessa nova fase. Nos referimos à criatura estereotipada ou o chamado personagem tipo (o parasita, soldado

³¹⁸ HUNTER, R. H. *A Comédia Nova da Grécia e de Roma*. Curitiba: EdUFPR, 2011, p. 39.

³¹⁹ DRUMOND, 2010, p. 87.

³²⁰ BRANDÃO, 1999, p. 99.

³²¹ *Ibid.*, p. 113.

fanfarrão, o jovem apaixonado etc) que, posteriormente, seria muito bem aprimorado pela *Commedia dell'Arte*.³²²

A incorporação de sátiras mais sofisticadas, de modo a refinar as narrativas cômicas também foi relevante. Acerca da estrutura delas, ressalta-se que aquela do tipo ferrenha, presente na “Comédia Antiga” foi substituída por um enredo de natureza cosmopolita, centrado em situações estereotipadas, como por exemplo a redescoberta de filhos tidos como há muito tempo perdidos. Combinados de forma hábil e inovadora, esses elementos típicos conferiam grande interesse às peças. Em geral, as comédias eram precedidas de um prólogo que mapeava previamente os fatos para a plateia; assim o autor investia mais na suspense, e menos na ironia que advinha do conhecimento superior do público. Este aspecto último é o que se entende por “imitativo baixo”, que constitui um dos modos da ficção cômica, o qual teve sua primeira presença na comédia de Menandro (342-292 a.C.).³²³

Tal nome foi destaque dentro da dramaturgia grega que se seguiu. Ao suceder Aristófanes, Menandro³²⁴ estabeleceu um novo estilo de comédia: mais refinado, com uma intriga mais elaborada, intimista, a qual retratava do cotidiano das pessoas comuns, se referindo a temas simples como o amor, a família e as peripécias do dia a dia. O papel da crítica social nas comédias de Menandro era bem mais ameno, mas suas peças acabaram se firmando como a principal fonte de temas para a comédia romana, fortemente influenciada pelo modelo de enredo utilizado pelo autor grego. O personagem tipo apontado logo acima – apresentando um tom burguês e caracterizado pelo trato de questões do âmbito particular – também foi um traço característico de sua comédia.³²⁵

3.2.3. *Comédia Latina*

Terminada a era de glória da comédia grega, posteriormente viria a

³²² SANTOS; ALVES, 2010, p. 6.

³²³ FRYE, 1973, p. 105.

³²⁴ No mesmo período que Menandro apareceram nomes como os poetas Alexis de Turi, Filemon, Dífilo e Apolodoro de Caristo (em meados do século IV ao início do século III a.C.), mas que não tiveram o mesmo destaque como este.

³²⁵ DONNER, 2011, p. 13.

“Comédia Latina” (*néa komoidia*), estabelecida no período final da República e início do Império de Roma (séc. III d.C. - I a.C.). Tratava-se de uma comédia de costumes que buscava tematizar o cotidiano e os fatos corriqueiros da vida doméstica. Suas histórias tratavam, sobretudo, de amores contrariados que, depois de algumas peripécias, encontravam final feliz. Seus primeiros expoentes foram os autores Lívio Andrônico (284 a.C. - 204 a.C.), Nêvio (270-199 a.C.) e Ênio (239-169 a.C.). Na sequência destes se consolidaram na comédia Plauto (230-180 a.C.) e Terêncio (195-185 a.C.), ambos comediógrafos latinos foram os que mais se utilizaram das peças de Menandro para a composição de suas próprias comédias.³²⁶ O primeiro se dedicou à *palliata* (inspirado sempre pela “Comédia Nova” grega); e o segundo parece eleger Menandro como único modelo.³²⁷

A *comedia palliata* era a denominação dada a esse gênero cômico no contexto romano, tendo como referência o termo –“pálio” (do latim *pallium*), que se tratava de um tipo de indumentária grega utilizada pelos personagens durante a encenação. Assim, se caracterizou como uma expressão popular do teatro muito importante, oriunda dos regulares festivais públicos (de jogos de encenação) em homenagem aos deuses³²⁸ e consistia na junção de enredos de peças gregas que formava uma única obra, processo este chamado de *contaminatio*. Esta mistura de duas comédias gregas para fazer uma só, em latim, tinha certas vantagens para os autores daquela época; pois ao mesmo em que se evitava a censura de plágio, também permitia a criação de novos caracteres e dava provas de sua originalidade, respeitando a regra do gênero.³²⁹

Embora os dois autores gregos – Menandro e Aristófanes – tenham servido como interlocutores para a produção literária de Plauto; Menandro estava na sua preferência, assim como também na dos romanos, sendo considerado por eles o protótipo grego da comédia, enquanto que a Aristófanes era delegado a alcunha de satirista. Além disso, o tipo de comédia produzida por Menandro (a de costumes) parecia ser muito mais apropriada aos espaços romanos em que

³²⁶ DONNER, 2011, p. 15.

³²⁷ SILVA, 2013, p. 34.

³²⁸ OLIVEIRA, R. F. R.; BANDEIRA, G. A. F. A comédia palliata na perspectiva não-aristotélica de Florence Dupont: a função lúdica do prólogo de *Rudens* e *Captivi*. *Revista Decifrar*, v. 11, n. 21-B, 2023, p. 209.

³²⁹ GRIMALL, Pierre. *O teatro antigo*. Lisboa: Edições 70, 1986, p. 111.

ocorriam as representações cômicas, não sendo mais a matéria política ateniense (ligada a Aristófanes) um assunto de interesse geral.³³⁰ Por outro lado, isso não quer dizer que Plauto se serviu apenas de Menandro. Pelo contrário, ele inspirou-se também na literatura de Aristófanes, especialmente em suas diversas tiradas irônicas e vulgares. Desse modo, pode-se afirmar que as comédias plautinas consistem, na verdade, em uma miscelânea dos temas explorados por Menandro acrescidos com o sarcasmo de Aristófanes; aspectos todos transpostos para o contexto cultural de Roma. Tais considerações permitem apontar o caráter intertextual das comédias romanas, isto é, formadas a partir de diversas leituras – seja dos textos dos comediógrafos gregos seja ainda da mistura destes mesmos textos e então adaptados para um novo contexto.³³¹

Após o destaque das figuras de Plauto e de Terêncio na literatura romana no que se refere à comédia, o Ocidente demorou a conhecer novos emblemas dentro do respectivo gênero. Isso está relacionado diretamente a dois grandes eventos históricos. Primeiramente ao desmantelamento do Império Romano, fato que resultou em certa estagnação das expressões artísticas, de um modo geral, principalmente aquelas ligadas do teatro, fosse em Roma ou em quaisquer outras partes. E, em segundo, igualmente deve-se ao desenvolvimento do cristianismo, a qual disseminou a ideia de que o riso era sinônimo de pecado, sendo consentido em situações restritas. Diante disso, a representação teatral passou a se resumir a autos sobre histórias sacras e temas de elevação espiritual e nada mais.³³²

A caracterização então realizada acerca da comédia grega, depois transposta à comédia romana, serve para compreender o entrelaçamento delas com as obras deste estudo. Na peça *L'avare* se constata que ela apresenta exatamente todos os elementos indispensáveis a este modelo de obra: par de jovens enamorados, a obstrução paterna, a reviravolta propiciadora de reconhecimento cômico e o final feliz, constituindo uma nova sociedade.³³³ Por seu

³³⁰ SILVA, 2013, p. 34.

³³¹ DONNER, 2011, p. 14.

³³² VASSALO, 1993, p. 15.

³³³ *Ibid.*, p.107.

turno, em *O santo e a porca* Suassuna também traz tanto os traços da “Nova Comédia” de Menandro quanto da “Comédia Romana”. Contudo, este autor traz maior complexidade à trama ao introduzir alguns matizes, já que a situação se complica –resultando num desenlace não apenas de um, mas de um triplo casamento. O refinamento de Suassuna em relação às “comédias modelos” passa ainda por um “deslizamento” do herói, o qual deixa de ser um jovem apaixonado e passa a ser a dupla de empregados. O desfecho continua sendo positivo (em parte), pois traz promoção social aos noivos (ainda que esta não tenha vindo na forma de presente, mas como resultado das artimanhas organizadas pela empregada). Porém, o final feliz não alcança a todos, pois o protagonista acaba, de certa forma, moralmente condenado por sua avareza. E como isso não bastasse, fica só – ou, na melhor das hipóteses, com o santo Antônio.

Sem perder de vista a perspectiva da intertextualidade que perpassa todo este trabalho, passamos na sequência, a destrinchar o último recorte de comédia pelo qual tanto a dramaturgia de Molière quanto a de Suassuna passeiam – em menor ou maior grau – a depender de certas características então discutidas.

3.2.4. *Commedia dell'Arte*

Depois de um longo período “adormecida” a comédia ressurgiu, ao final da Idade Média, em meados do século XV, graças aos grupos pequenos que formavam companhias itinerantes de teatro. A chamada *Commedia dell'Arte*, nome dado à tradição de teatro popular – aquele encenado em lugares abertos e voltado a todo tipo de público– é justamente fruto do movimento desse período, que vigorou na Europa, mais precisamente na Itália, durante os séculos XVI e XVII.³³⁴ Embora apresentasse textos poucos profundos e não seguisse as regras aristotélicas da “verdadeira forma dramática”, isto é, as das três unidades (tempo, espaço e ação), ela pode ser considerada como o ponto de partida das diferentes e posteriores formas de teatro cômico.³³⁵

³³⁴ Nessa época, a centralização da vida cultural e palaciana em cidades como Florença, Londres, Madrid e Paris serviu de poderoso incentivo para a formação de companhias regulares de teatro. In: MAGALDI, 1976, p. 36.

³³⁵ DONNER, 2011, p. 15.

A reconhecida importância da *Commedia dell'Arte* deve-se a diversos fatores. Dentre eles, o fato desta dela servir de base para inúmeros dramaturgos e companhias teatrais de renome, tornando-se modelo para a *Comédie Française*, herdeira de Molière – nos mais diferentes países.³³⁶ Em segundo lugar, porque ela se opunha claramente ao teatro literário –aquele que se fazia em palácios (utilizando-se da leitura de peças em latim e de representação de comédias totalmente escritas na linha da chamada *Commedia Sostenuta*)– ou seja, a erudita.³³⁷ Terceiro, porque dava ampla margem à utilização dos mais variados dialetos, contribuindo assim, para a quebra do preconceito citadino dirigido ao rústico, ao caipira e ao camponês.

O espetáculo da *Commedia dell'arte* era de fácil compreensão por seu perfil muito nítido dos personagens: sempre estáveis e sem densidade psicológica; ao contrário disso, ela prezava por aqueles de natureza simples. Em suas peças, normalmente havia dentre eles um que se opunha aos outros, o chamado – personagem tipo, estereotipado, arquetipal – marcado por alguma característica que o diferenciava dos demais. Tal diferença poderia ser quanto à personalidade ou mesmo quanto à classe social. Era comum, existir um pobre, esfarrapado e faminto (Arlequim), ou jovem e apaixonado (o enamorado da filha de Pantaleão) opondo-se a outros e, para o efeito, envolvem como adjuvantes um ou mais dos *zanni* (servos).³³⁸

Todos estes aspectos contribuem para aproximar os personagens Harpagon (de *L'avare*) e Euricão (de *O santo e a porca*) desse tipo de teatro, pois ambos possuem estrutura plana e fixa. Basta pensar que eles eram homens ricos e muito avaros, sendo esse defeito o elemento marcador de suas atitudes, que beiravam o ridículo. Na verdade, eles são exemplos puros dos personagens dessa “escola”. E, no caso de Harpagon havia ainda o elemento da vestimenta (detalhada na descrição da peça) – fundamental para a caracterizar social e fisicamente os tipos.³³⁹

³³⁶ MOLAND, L. *Molière et la comédie Italienne*. 2^e Édition (Éd. 1867). Paris: Hachette BNF, 2017.

³³⁷ VENDRAMINI, J. E. A *commedia dell'arte* e sua reoperacionalização. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v. 24, 2001, p.58.

³³⁸ SOARES, L. C.; ARAÚJO, A.; AMARANTE, N. A *commedia dell'Arte* e suas personagens: influências na obra de Molière. *ERAS - European Review os Artistic Studies*. v.3, n.13, 2013, p. 30.

³³⁹ *Ibid.*, p. 31.

Ainda quanto aos personagens, podemos atribuir correspondências aos da *Commedia dell'Arte* aos da obra de Molière e da produção de Suassuna. Arlequim = mestre Jacques (criado cômico, conhecido pela sua bufonaria; possui pouca inteligência, é visto como estúpido). *Brighella* = Flèche (criado correto e fiel; ganha, porém, outras feições psicológicas, surgindo como cínico, astuto etc). Columbina = Frosine/ Caroba (retratada como inteligente e habilidosa). *Pantalone* (Pantaleão) = Harpagon/ Euricão (é o velho fidalgo e avaro). Por fim, os *innamorati* = Élise e Valère/ Maragarida e Dodó (jovens virtuosos e apaixonados). Em relação a isso, observemos que na peça francesa há exatamente todos os seus equivalentes.

Outro fator que auxiliava a compreensão dos personagens dentro desse tipo de comédia fixos era o fato deles sempre usarem máscaras – os *tipi fissi* mascarados – facilmente reconhecíveis pela plateia, uma vez que se repetiam de peça para peça, variando apenas o roteiro.³⁴⁰ No entanto, a verdade era que a simplicidade desse teatro só se referia mesmo à personalidade dada aos personagens, pois do ponto de vista performático os atores que trabalhavam nesses tipos de peças poderiam ser considerados artistas totalmente completos: representavam, dançavam, cantavam, declamavam poesias, realizavam acrobacias e piruetas, faziam malabarismos e improvisavam.³⁴¹

O improviso era outra característica marcante nesse tipo de teatro; fosse por conta das necessidades do momento (ocorrências inesperadas), fosse pelo próprio tipo de configuração de peça –inexistência de um texto fechado, havendo apenas um pequeno roteiro– ou ainda devido às precárias instalações, dada a falta de estrutura dos espaços que em era realizado (praças, parques, ruas etc), e por companhias itinerantes. Justamente por conta dessa capacidade, a *Commedia dell'Arte* foi denominada *commedia all' improviso* (comédia do improviso)³⁴² ou como a arte da “palavra falada”³⁴³ sendo este um dos motivos pelo qual ela exercia total fascinação sobre o público. Embora não se opusesse à invenção de um texto

³⁴⁰ VENDRAMINI, 2001, p.61.

³⁴¹ COMBEAUD, B. *Molière. L'homme de Théâtre*. Ligugé: Éditions Milan, 1999, p. 8.

³⁴² SOARES; ARAÚJO; AMARANTE, 2013, p. 30.

³⁴³ BASCHERA, M. *Théâtralité dans l'œuvre de Molière*. Papers on French Seventeenth Literature Tübingen: Narr Verlag, 1998, p.14.

que precedesse o espetáculo, era contra a fixação desse texto por meio da escrita. Desse modo, utilizava textos recitados em vez de impressos. Isso fazia com que seus expectadores não pudessem nunca prever a continuação da peça a que assistiam, visto que os textos eram sempre outros, ou melhor, eles não existiam concretamente.³⁴⁴

Em certa medida, a *Commedia dell'Arte* absorveu as características da comédia latina: intriga com uma certa unidade temática e tipologias de personagens determinados, como criados indiscretos, velhos enganados, cortesãos etc. Porém, tratava-se de um teatro que não tinha texto nem autor: a companhia inventava o seu diálogo sobre um tema escolhido. Na verdade, tais peças se estruturavam em cima de um breve roteiro, denominado *canovaccio* – o qual continha basicamente as entradas, saídas e objetivos de cena, em que o texto surgia ao improviso.³⁴⁵ As temáticas contidas nos *canovacci* demonstravam, de alguma forma, a sua origem e caráter popular, pois estes “textos” faziam parte da vida do povo e dele retiravam histórias.³⁴⁶ Assim, pode-se afirmar que ela se centrava em quatro eixos fundamentais, todos eles diretamente ligados ao dia a dia: o amor (e o sexo), o dinheiro (obtenção e manutenção da riqueza), a comida e o trabalho. Em oposição à comédia literária, seus atores praticavam a comédia sobre seus tablados populares, onde se exercia, em vão, o zelo dos amadores nas academias de Florença ou de Bologna.

Ao se considerar tais afirmações, podemos encontrar o segundo elemento que aproxima as peças *L'avare* e *O santo e a porca* da *Commedia dell'Arte*: uma unidade temática ligada ao cotidiano que, em ambos os casos, trata-se do dinheiro. É verdade que nas duas obras se explora o pecado da avareza tomado como o centro de todos os problemas, bem como determinante das esquisitices feitas pelos velhos Harpagon e Euricão. Como se esse defeito não fosse suficiente, ele ainda é objeto de todas as intrigas que constituem tais produções. Em paralelo às peripécias dos avarentos por causa de dinheiro há uma busca por parte dos demais personagens para também consegui-lo, dos mais

³⁴⁴ VENDRAMINI, 2001, p. 79.

³⁴⁵ FO, D. *Manual Mínimo do Ator*. Trad. Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 3ª ed. São Paulo: Senac, 2004, p. 37.

³⁴⁶ BERTHOLD, M. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 82.

diferentes modos; seja armando como as personagens Caroba ou Frosine, seja recorrendo a um agiota como Cléante, ou ainda roubando os velhos como fizeram Flèche e Pinhão.

De volta à *Commedia dell'Arte*, vejamos que suas companhias possuíam algumas características dos festejos e espetáculos populares da Renascença; nisso se funde às tradições populares medievais como a do mimo e do jogral, além de possuir forte ligação com o carnaval.³⁴⁷ E seria dele que teria herdado o direito à total liberação, tanto sexual quanto social (as máscaras eram a síntese de tipos sociais, satirizados pelo teatro).³⁴⁸ Todos esses elementos reunidos deram origem a um tipo de teatro extremamente popular, em que se pesavam, igualmente, o caráter social e a mais pura diversão, muitas vezes plasmada em formas grotescas e obscenas, com os homens dessacralizados e reduzidos à igualdade mais baixa, onde não cabe nenhum tipo de heroísmo.³⁴⁹ E, como parte desse teatro, trouxe a presença do obsceno e do riso como mote para o desenvolvimento de suas situações.³⁵⁰

A dramatização improvisada com personagens fixos da *Commedia dell'Arte* também explorava outra característica carnavalesca: os travestimentos. Este traço, bastante frequente nesse movimento, também foi incorporado às obras *O santo e a porca* e *L'avare*. Na primeira, isso se expressa pelo disfarce de Dodó, falso empregado de Euricão, que se fingia passar por outra pessoa e possuía uma aparência estranha. O mesmo elemento se observa ainda na mesma peça durante a cena em que Caroba usou o vestido de Margarida e depois o de Benona. Já na peça francesa, é o personagem mestre Jacques quem faz os travestimentos através das constantes trocas dos uniformes de cocheiro e de cozinheiro. As confusões que ele promovia com isso contribuíram para a comicidade desta obra.

A improvisação da *Commedia dell'Arte* baseada em roteiros – em vez de textos, promoveu a primazia do gesto em relação ao visual – aspecto este, que deixava a palavra em segundo plano. Embora o teatro italiano tenha marcado a

³⁴⁷ OLIVEIRA, R. A. S. *Commedia dell'Arte no sertão da Bahia: uma experiência teatral com jovens do assentamento de reforma agrária Poço Longe*. 140 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA, 2012, p.18.

³⁴⁸ VENDRAMINI, 2001, p. 79.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 66.

³⁵⁰ AMARAL, A M. *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos*. 2ª ed. São Paulo: Senae, 2004, p. 91.

dramaturgia de Suassuna, não parece tê-lo feito tão fortemente nesse aspecto, pois em toda a peça *O santo e a porca* há poucos momentos em que a gestualidade se destacou. Um deles é a cena em que Caroba tentou persuadir Euricão a emprestar dinheiro de seu Eudoro; para tanto, ela assustou o avarento fazendo-o pensar que era o homem quem tinha intenção de emprestar. Desse modo, foi simulada uma facada em Euricão que a recebeu “metaforicamente e caiu no chão”. Quando se levantou, imediatamente decidiu que o faria, visto que era ele quem “daria a facada” primeiro.³⁵¹ Outra cena com o mesmo efeito é aquela em que Eudoro fez uma oferta de compra da porca a Euricão, pois gostava de antiguidades. Depois da recusa e de Eudoro ter ido embora o avarento, em diálogo com seu santo, “caiu desfalecido”, preocupado que iriam lhe roubar.³⁵²

Por outro lado, na peça *L'avare* há várias cenas em que a gestualidade ganhou destaque: no momento em que o Cléante tirou o anel de Harpagon e o colocou no dedo de Mariane³⁵³; nas revistas que o velho fazia aos empregados (nesta peça eram em maior número); nos momentos em que Frosine elogiava o velho e ele, vaidoso, alterava a sua postura; durante as trocas de uniforme do mestre Jacques; nas seguidas vênias trocadas entre Harpagon e a filha Élise; na demonstração em que Harpagon fez com seu chapéu ao empregado para esconder os furos traseiros no uniforme etc. Ainda que as gestualidades não tenham sobreposto às falas na peça francesa, elas foram mais numerosas nesta. Na peça de Suassuna também não houve o predomínio do visual sobre o verbal, mas o contrário. Porém, certos efeitos visuais são importantes para a dinâmica do espetáculo, como as correrias. Além disso, gestos brutais como as cenas de pancadaria persuadem mais que qualquer discurso e associam-se à ausência de finura psicológica dos personagens. Aliás, nessa peça, o seu humor mais se aproxima da farsa e do teatro de mamulengo³⁵⁴, conforme já elucidado.

Característica outra que compunha o roll dos elementos cômicos da *Commedia dell'Arte* eram as intrigas (de naturezas diversas); fenômeno essencialmente popular, cheio de bufonarias. Na maioria das vezes eram

³⁵¹ SUASSUNA, 2012, p. 34.

³⁵² *Ibid.*, p. 53.

³⁵³ MOLIÈRE, 2022, p. 29.

³⁵⁴ VASSALO, 1993, p. 126-127.

complicadas, porém sempre interessantes. Assim, este tipo de espetáculo recorria a efeitos de inequívoca teatralidade, sem meios-tons, incluindo não só fatos da realidade –por vezes, representada em seus aspectos fisiológicos e sexuais, os mais grosseiros– como também através de intervenções de invejável eficácia cômica, de que as acrobacias são talvez o melhor exemplo.³⁵⁵ A questão da intriga também se faz presente tanto em *L'avare* quanto em *O santo e a porca*; com a diferença que na obra de Suassuna ela possui maior intensidade. Isso se deve ao fato de que a própria história, por si só, já ser uma confusão, ou melhor, o enredo todo girar em torno de uma: o conteúdo enigmático da carta enviada por seu Eudoro. Esta trazia uma incógnita em torno disso, permitindo diferentes interpretações. E, à medida que Caroba foi tentando juntar Margarida e Dodó, as intrigas só foram aumentando, visto que foi necessário articular as situações e contar algumas mentiras; ou melhor, Caroba foi contando até aonde cada pessoa precisava saber, e nada mais para além disso.

Ainda no que diz respeito às confusões, podemos também assinalar o sexto elemento que confere aproximação das obras eleitas neste estudo ao movimento da *Commedia dell'Arte*, que são os *quiproquós/quiprocós* – uma das características mais marcantes desta comédia italiana. Do ponto de vista etimológico, tal expressão descende do latim – *quid pro quo* –, e significa “um no lugar do outro”. Trata-se, portanto, de uma confusão gerada entre objetos ou pessoas tomados uns pelos outros, com os consequentes equívocos que podem nascer desse tipo de situação (sempre muito engraçadas).

Vejamos alguns exemplos de quiprocós presentes na obra de Suassuna: 1) a troca da entrevista (Eudoro achava que entrevistaria Margarida; Benona achava que seria ela a entrevistada por ele); 2) a troca de noivado (enquanto seu Eudoro achava que havia noivado com Margarida, Benona pensava que havia noivado com ele); 3) a troca da porca assada (Pinhão alegremente se referia à porca do jantar; Euricão brigava com ele pensando que ele falava da porca de madeira); 4) o choro de Euricão (o velho chorava pela perda da porca de madeira, Margarida e Dodó achavam que era por tê-los visto sozinhos no quarto); 5) confissão de Dodó (ele falava sobre o romance escondido; Euricão pensava que ele falava do furto de sua porca); dentre outros. Por fim, apontamos a único

³⁵⁵ VENDRAMINI, 2001, p. 61.

quiprocó de *L'avare*: a confissão de Valère (ele se referia ao seu romance; Harpagon se referia ao roubo de sua fortuna). Mais adiante nos deteremos em alguns deles.

Para encerrar a discussão sobre esse movimento da comédia, já considerando a *Commedia dell'Arte* como moderna, podemos afirmar, que por detrás de sua “ingênua arte do teatro popular” reside uma rica leitura de Molière acerca de sua sociedade a qual procurava mostrar ao a sua face não bela –a exploração, as injustiças, as diferenças sociais etc– por meio daquilo que, à primeira vista, não passaria de simples recurso cômico. Assim, é possível que os mesmos roteiros dessa forma de teatro se constituíssem em documentos sobre as relações pessoais, revelando o que as coletividades de então estariam desejosas de ver acontecer o pobre enganando o rico, o moço vencendo o velho, o mais esperto vencendo o mais poderoso, e assim por diante.³⁵⁶

3.3. A construção da comicidade nas peças de Molière e de Suassuna

3.3.1. Aspectos em comum

A construção da comicidade nas peças *L'avare* e *O santo e a porca* implica a mobilização de certos recursos cômicos diretamente relacionados à estrutura de cada uma. Desse modo, apresentamos alguns aspectos sobre isso, antes dar início a essa discussão. *L'avare* é uma peça curta (composta de cinco atos), cuja intriga amorosa é formada por basicamente por dois núcleos: a avareza de Harpagon e a disputa dele com o filho Cléante, por Mariane. Nesta narrativa, coincidentemente o velho se interessa pela mesma moça com quem o filho já mantinha um relacionamento escondido e a partir de então ela passa a girar em torno das brigas entre eles e da exposição das manias do velho; de modo que a comicidade se associa diretamente ao desnudamento do seu caráter avarento e mesquinho. Por sua vez, *O santo e porca* é uma obra bem mais extensa, composta de três atos que não se subdividem em cenas, pois ambos são contínuos; e ela também se sustenta em dois núcleos – a avareza de Euricão e a armação da união de Margarida com Dodó. Diferentemente da peça anterior, a comicidade não serve

³⁵⁶ FRYE, 1973, p. 125.

apenas para ridicularizar os defeitos do velho, mas também para demonstrar as armações que, aos poucos, vão se desenvolvendo em uma ampla rede, toda organizada pela personagem Caroba.

Em *O santo e a porca*, tudo começa a partir da carta que Eudoro envia a Euricão por meio do seu criado, Pinhão. Vale enfatizar que o avarento participa logo da primeira cena, motivo que introduz a comicidade já no momento inicial dessa peça. É a partir de tal carta que se desencadeará uma diversidade de quiprocós ao longo de toda a narrativa – seja envolvendo a troca de pessoas ou de objetos – os quais serão possibilitados pela ação de Caroba, a empregada de Euricão. Já em *L'avare*, é possível observar a existência de alguns momentos isolados em que se manifesta a comicidade. Nela, normalmente tal efeito está associado, obrigatoriamente, ao personagem avarento. Exemplo disso são as cenas iniciais da peça francesa. Na primeira, Élise conversa com o namorado Valère e lamenta a situação do romance escondido deles por conta dos impedimentos que seu pai traria ao seu relacionamento caso o soubesse. Na segunda, Cléante confessa à irmã o seu amor por Mariane e sua disposição em casar-se com ela, além de reclamar dos defeitos do pai relacionado a sua avareza. Observemos que as duas cenas não possuem efeito cômico justamente pela ausência do avarento. Diferentemente da obra suassuniana que independe disso, pois os demais personagens, bem como as outras situações contribuem para formar o riso.

O quiprocó é recurso cômico que deriva da interferência de séries dentro de um discurso, pois parte da existência de situações equívocas, de acordo com Bergson.³⁵⁷ Em *O santo e a porca*, este elemento foi empregado diversas vezes, gerando assim, confusões múltiplas. Como bem destaca Santos, ele contribuiu sobremaneira para a constituição do cômico, de modo a permear todas as ações. Para constar, só a porca de madeira (objeto onde Euricão guardava o dinheiro), foi alvo disso pelo menos três vezes; conforme nos aponta esta autora, ao demonstrar todos eles.³⁵⁸ Em uma das cenas ela foi confundida com Margarida, a jovem filha de Euricão. Em outra, foi a vez de Benona, irmã do avarento, ser confundida com o

³⁵⁷ BERGSON, H. *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. 2ª ed. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

³⁵⁸ SANTOS, M. N. Aulularia, de Plauto, e *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna – aproximações e distanciamentos na constituição do cômico. *AvePalavra*, p. 1-18, 2012.

mesmo objeto. Houve ainda a cena em que este foi confundido com prato preparado para o jantar. Vejamos o primeiro exemplo apontado, cujo trecho integra o primeiro ato. Trata-se da cena em que Margarida, leu a carta de seu pai enviada por seu pretendente:

MARGARIDA: De minha chegada aí, mas quero logo avisá-lo: pretendo privá-lo de seu mais precioso tesouro!

EURICÃO: Está vendo? Esse ladrão! Esse criminoso! Meteu na cabeça que eu tenho dinheiro escondido e quer roubá-lo.³⁵⁹

Ao ouvi-la, Euricão entendeu que o tesouro de que falava o outro era o seu dinheiro escondido; contudo, Eudoro se referia a sua filha, Margarida. Quando os dois homens trataram do dito “tesouro”, momento em que tudo deveria se esclarecer, ocorreu outro mal-entendido, o qual teve duração e efeito bastante significativos e prolongados. Eudoro pedia, na verdade, a permissão de Euricão para casar-se com Margarida, mas o velho pensou que era Benona quem estava sendo pedida em casamento. Isso ocorreu porque a Caroba interferiu, intencionalmente, no diálogo entre eles e se pôs a falar em nome de seu Eudoro, de forma a provocar a confusão:

EURICÃO: Se não for dinheiro emprestado, eu que me dane! O que é que você quer?

CAROBÁ: Seu Euricão, o senhor sabe perfeitamente que Seu Eudoro gostou de uma pessoa de sua família.

EURICÃO: Sei, mas pensei que isso já tivesse passado.

CAROBÁ: Ora passado, agora foi que começou! A simpatia que essa pessoa inspirou a Seu Eudoro só fez aumentar com a separação. Pois bem, Seu Eudoro veio pedi-la em casamento.

EURICÃO: Está dada, pode se considerar noivo.³⁶⁰

Em conformidade com Santos³⁶¹, no trecho acima pode-se perceber a forma como a esperta Caroba se utilizou de palavras precisas com o propósito de fazer com que Eudoro pensasse se tratar de um compromisso com Margarida –

³⁵⁹ SUASSUNA, 2012, p.26.

³⁶⁰ *Ibid.*, p.43.

³⁶¹ SANTOS, 2012, p. 3.

que passou um tempo em sua casa e, como é de conhecimento de todas as personagens, conquistou sua simpatia— ao mesmo tempo em que Euricão entendesse que tudo se referia à Benona, com a qual o outro teve um noivado em tempos passados. Em outro excerto da mesma peça, próximo ao seu final, ocorreu mais uma confusão; situação dessa vez em que Margarida e a porca foram confundidas. Mas, nesse caso, não houve a interferência de Caroba e o quiprocó parece ter ocorrido de forma mais espontânea:

DODÓ: Mas eu não já disse que o que aconteceu foi coisa tola?

EURICÃO: Coisa tola o quê? Você não veio confessar? E depois, de repente, começa a se desdizer, dizendo que não tocou nela! Como é, tocou ou não tocou?

DODÓ: Bem, tocar, toquei, mas não foi nada que pudesse ofendê-la. Mas já que o senhor considera essa tolice um crime, por que não aceita os fatos e não me dá de vez esse tesouro?

EURICÃO: Como é, assassino? Você quer ficar com meu tesouro? Contra minha vontade?

DODÓ: Eu não estou lhe pedindo? A coisa que eu mais desejo no mundo é ficar com ela!

EURICÃO: Você? Ficar com ela?

DODÓ: Sim.

EURICÃO: Ah, não, você tem que devolver!

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!

EURICÃO: Minha filha? Que é que minha filha tem a ver com isso? Que é que você está fazendo aqui, Margarida?³⁶²

Santos chama a atenção para o fato de que, quando a empregada não interfere nos mal-entendidos, conforme exemplifica o fragmento exposto acima, o leitor/expectador é levado à impressão de que a qualquer momento as personagens se darão conta de que tratam de assuntos diversos e tudo será resolvido. Assim, se por um lado o emprego de termos – que por serem de aplicação genérica, tais como os pronomes “ela”, “la” e “aquilo” e, nessa história, o de “tesouro”, cuja plurissignificação permitiu o mal-entendido— por outro, houve

³⁶² SUASSUNA, 2012, p. 93.

diversos momentos em que a escolha de dado termo ou frase fez com que nos parecesse que o engano estaria prestes a ser resolvido. Em relação a isso, basta observarmos a parte do trecho em que Euricão revelou a quem estava referindo-se; o que, em tese, aclararia a todos. Entretanto, por conta do “calor das emoções”, Dodó e Margarida não associaram o vocábulo “porca” ao objeto de madeira em que o velho guardava seu tesouro. Por conta disso, o entendimento de “porca” em seu sentido figurado prevaleceu e, por sua vez, acabou por desencadear um novo mal-entendido; haja vista que os jovens pensaram que o velho proferia xingamentos à filha.³⁶³

Na verdade, antes mesmo do equívoco presente no referido trecho pode-se observar que já havia outra confusão instalada na mesma narrativa a partir da interpretação errada de Margarida. Isso começou durante a noite, quando Euricão se deu conta do furto da porca, momento em que ele voltou do cemitério para a casa chorando e muito bravo. A filha que estava trancada no quarto com o namorado, Dodó, o viu pela janela e pensou que o motivo da braveza seria pelo fato deles estarem juntos, ou seja, por terem “manchado a honra da família”. Dodó então se sentindo culpado pelo estado em que se encontrava o sogro, foi logo se confessar com ele e também acabou inserido nessa confusão maior.

A grande qualidade inventiva de Suassuna reside não somente na sua capacidade de brincar com o duplo valor dos termos e com isso encadear os quiprocós³⁶⁴; mas também por conseguir chamar a nossa atenção para a independência e a coincidência das séries ao renovar, sem cessar, a falsa ameaça de uma dissociação entre as duas séries que coincidem³⁶⁵ – o que leva-nos a vislumbrar sua habilidade na exploração desse recurso cômico. Contudo, reconheçamos que a mesma habilidade habita a obra Molière; e que não por coincidência, com o mesmo sentido e também localizada ao final da narrativa de *L'avare*. Vejamos o trecho em que Valère, surpreendido por Harpagon, começou a confessar a ele sobre o romance que ele mantinha com sua filha, Élise. A confusão se instalou porque enquanto o moço se referia ao caso amoroso secreto, Harpagon se referia ao furto do seu tesouro. Assim, ao passo em que Valère se referia à

³⁶³ SANTOS, 2012, p. 3-4.

³⁶⁴ BERRETTINI, C. *O teatro ontem e hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p.64.

³⁶⁵ BERGSON, 1983, p. 64.

moça, o velho avarento se referia À arca perdida:

HARPAGON: Ei, me conte um pouco: você ainda não tocou?

VALÈRE: Eu, tocar-lhe? Ah! Você está nos prejudicando; foi com um ardor completamente puro e respeitoso que queimei por ela.

HARPAGON: Fogo ardente pelo meu baú?

VALÈRE: Eu preferiria morrer a ter feito com que ela parecesse qualquer pensamento ofensivo, pois a sua sabedoria e honestidade não permitiriam.

HARPAGON: Minha arca é muito honesta!

[...]

HARPAGON: Eh? O medo da justiça o faz delirar? Que “imbrólio” e este que você está envolvendo minha filha?

VALÈRE: Eu lhe digo, senhor, que tive toda a dificuldade do mundo para fazer com que seu pudor consentisse a receber o meu amor.

HARPAGON: O pudor de quem?

VALÈRE: De vossa filha; e só ontem conseguiu tomar a decisão de assinar uma promessa mútua de casamento.

HARPAGON: A minha filha lhe assinou uma promessa de casamento!

VALÈRE: Sim, Senhor, eu também lhe assinei uma

HARPAGON: Óh, céu! Outra desgraça! ³⁶⁶

O diálogo começa com Harpagon perguntando a Valère se ele não havia a tocado (a arca). Ao pensar que ele se referia à moça e a sua honra, imediatamente o rapaz respondeu-lhe que seu amor ardente por Élise era também respeitoso. O velho achou estranho o tal amor ardente dele por aquele objeto; mas, como ele próprio também possuía um amor pelo seu tesouro, essa afirmação foi por ele menosprezada. Na sequência do interrogatório, em dado momento Valère se referiu aos olhos da moça e, apesar do estranhamento, novamente ele não se deu conta de que ambos tratavam de coisas/pessoas diferentes. O mal-entendido só foi desfeito na cena seguinte, exatamente na penúltima da peça.

Ao compararmos as duas comédias, percebemos claramente que o quíprocó referido acima é formado por um diálogo extremamente longo, no qual vão sendo inseridos os outros personagens. A faxineira senhora Claude, que sabia do romance escondido; o cozinheiro/cocheiro mestre Jacques, quem acusou falsamente Valère do roubo; o senhor Anselme, pretendente de Élise; o comissário

³⁶⁶ MOLIÈRE, 2022, p. 94-95: “HARPAGON: Hé, dis-moi donc un peu: tu n'y as point touché?/ VALÈRE: Moi, y toucher? Ah! Vous lui faites tort, aussi bien qu'à moi; et c'est d'une ardeur toute pure et respectueuse que j'ai brûlé pour elle./ HARPAGON: Brûlé pour ma cassette!/ VALÈRE: J'aimerais mieux mourir que de lui avoir fait paraître aucune pensée offensante, elle est trop sage et trop honnête pour cela./ HARPAGON: Ma cassette trop honnête!/[...] /HARPAGON: Eh? Est-ce que la peur de la justice le fait extravaguer? Que nous brouilles-tu ici de ma fille?/ VALÈRE: Je dis, Monsieur, que j'ai eu toutes les peines du monde à faire consentir sa pudeur à ce que voulait mon amour./ HARPAGON: La pudeur de qui?/ VALÈRE: De votre fille; et c'est seulement depuis hier qu'elle a pu se résoudre à nous signer mutuellement une promesse de mariage./ HARPAGON: Ma fille t'a signé une promesse de mariage! VALÈRE: Oui, Monsieur, comme de ma part je lui en ai signé une./ HARPAGON: Ô Ciel! Autre disgrâce!”

que veio investigar o caso etc. Destaca-se que todos os personagens da trama acabaram fazendo parte deste trecho da narrativa, o que contribuiu para torná-lo mais engraçado. Possivelmente Molière o deixou longo por ser, na verdade, o único quiprocó presente em *L'avare*; diferentemente do que aconteceu em *O santo e a porca*, onde há vários deles.

Para ressaltar a importância dos quiprocós como recurso cômico dentro da narrativa suassuniana, consideremos apenas mais um deles:

EURICÃO: Quer me levar ao ridículo, é, Eudoro? Faz uma coisa dessa, compromete minha irmã e ainda vem com pilhérias, logo agora que ela foi roubada!

BENONA: Quem, eu?

EURICÃO: Não, a porca!

Ai, a porca! [...]

EURICÃO: [...] Ai, Santo Antônio, ela está perdida!

BENONA: Eu?

EURICÃO: A porca! Mas vocês dois [Eudoro e Benona] agora casam, e tem que ser já!

CAROBÁ: Pois então, eles casam amanhã. O senhor ganhou um grande cunhado, Seu Euricão!

EURICÃO: Mas perdi a porca! Ai, a porca! Ai, a porca! E ainda por cima o que aconteceu com meu patrimônio!

PINHÃO: Seu patrimônio? Qual? A porca?

EURICÃO: Não, Margarida!³⁶⁷

No trecho acima os diálogos evidenciam mais uma confusão; desta vez entre as mulheres da casa (tia e sobrinha) e a porca. Ao chamar a atenção para a porca, Euricão reforça novamente a sua sovinice ao mesmo em que provoca risos no leitor/espectador. Como se pode notar nessa peça, em uma mesma situação pode ocorrer mais de uma confusão.

Outro recurso cômico empregado nesta obra é o do baixo corporal e material, do qual já comentamos um pouco no tópico sobre a farsa. E reforçando o que foi dito, tal elemento nela não é muito recorrente; há apenas outros dois trechos que remete a isso. Trata-se o primeiro de uma fala de Caroba dirigida a Euricão pouco antes do jantar de noivado. Ao encontrá-la pelo corredor, o velho escondeu a porca de madeira por debaixo de sua roupa e, sem ter visto o que ele fez, no mesmo momento ela o disse: — “Essa barriga hoje se enche, mais

³⁶⁷ SUASSUNA, 2012, p. 109.

ainda!”³⁶⁸ A graça está em pensar que ele ficaria com a barriga duplamente cheia (pelo objeto e pela comida).

O segundo trecho se refere a uma fala de Pinhão após o furto da porca de Euricão. Feliz com o “achado”, ele disse: — “Agora, é assim, Santo Antônio, meu velho, ‘bom almoço, boa janta, boa ceia e bom café’”³⁶⁹. Observa-se que, por detrás de uma situação trágica – o sonho do criado em transformar todo aquele dinheiro em comida, em fartar-se – há um sentido cômico. Como ressalta Santos, nessas duas passagens encontramos o baixo material e corporal relacionado à ingestão de alimentos e o valor atribuído à comida.³⁷⁰ Ainda em relação a este recurso cômico, podemos afirmar que, enquanto na obra de Suassuna ele é restrito, no caso de Molière, ele sequer existe. Tal elemento afasta um pouco a obra *L’avare* do gênero farsa, entretanto, há outros aspectos que a aproxima da mesma.

O principal deles é a presença de artimanhas ou trapaças para se obter benefícios, mas principalmente para se ganhar dinheiro.³⁷¹ É sabido que a farsa costuma colocar em cena personagens populares, tomados de empréstimo à realidade cotidiana do povo, em que a intriga apresenta situações e conflitos elementares.³⁷² O maior exemplo de trapaceiro nesta peça é o próprio protagonista, Harpagon, personagem que encarnou o usurário e explorava os demais –fosse por meio de tal prática ou através do excesso de trabalho de seus funcionários. Apesar disso, ele foge um pouco ao “padrão” dos trapaceiros ou oportunistas de uma farsa – estes geralmente são de classe baixa e que buscam formas de sobrevivências, que não é o seu caso. Outra personagem de *L’avare* que tentava se dar bem a todo custo e que realmente se identifica com esse perfil é Frosine; inclusive quanto ao seu destino.

Nas farsas é comum que os espertalhões acabem se dando mal; isto é, o traidor traído, o ladrão roubado, o enganador enganado, e assim por diante. A isto Bergson denomina de “cômico pela repetição” em função da inversão simétrica

³⁶⁸ SUASSUNA, 2012, .54.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 92.

³⁷⁰ SANTOS, 2012, p. 11.

³⁷¹ SANTOS, M. N. *Ambivalência cômica: a farsa em cena*. Cascavel: Ed. Unioeste, 2017, p. 99.

³⁷² MACHADO, 2009, p. 124.

dos papéis.³⁷³ E foi justamente isso o que aconteceu com Frosine, pois os seus negócios com o avarento não lhe renderam nada. Em relação ao desfecho, Harpagon foi favorecido, pois deixou de pagar várias coisas: o comissário pelos serviços prestados da investigação do roubo, os dois casamentos dos filhos e ainda ele teve a ousadia de pedir ao senhor Anselme que custeasse o seu traje para os casamentos; situação esta um tanto constrangedora, e que também por isso, é considerada cômica. Acerca das trapaças presente nessa peça, há que se destacar um fato isolado: a vingança de Cléante em relação ao pai. Ao receberem Mariane em sua casa, o rapaz fez questão de servir a ela as comidas mais caras e deu-lhe o anel de diamante de seu pai; colocando-o à prova de sua avareza e constituindo uma das cenas mais engraçadas dessa obra.

A questão da trapaça é melhor explorada em *O santo e a porca*, isso porque o enredo está cheio delas. Os principais personagens que atuam nisso são, certamente, Caroba e seu namorado Pinhão; ambos importantes na produção de situações cômicas. Eles representam um grupo social que sofre os desmandos daqueles que detêm os recursos financeiros e, em decorrência disso, utilizam-se da mentira³⁷⁴ e da argúcia como forma de vencer as condições adversas que se lhes impõem. E dentre os dois, é Caroba quem se destaca, pois ao conquistar a confiança de todos passa a utilizar dessa aproximação para manipulá-los. Nesse sentido, atua como se fosse uma manipuladora de marionetes.³⁷⁵ Isso fica claro através da interferência dela nos diálogos, bem como aconselhando às pessoas e oferecendo-lhes ajuda. Por detrás de tantas benfeitorias da parte dela havia, logicamente, algum interesse envolvido; na verdade, vários, conforme já apontamos. E sua argúcia foi tamanha que ela conseguiu atingir praticamente todos os seus objetivos; exceto o de “arrancar” algum dinheiro do velho Euricão; ponto que a assemelha à Frosine. Observemos que todas essas características em relação aos personagens são elementos principalmente da farsa.

Os motivos que nos permitem considerar a peça *L'avare* também como uma farsa são os mesmos que atribuímos anteriormente à obra *O santo e a porca*. Recordemos que em relação aos personagens é comum a presença daqueles

³⁷³ BERGSON, 1983, p. 113.

³⁷⁴ PROPP, 1992, p.115.

³⁷⁵ SUASSUNA, 2012, p. 79.

estereotipados, em que uma característica prevalece, de modo que praticamente o resume. Na comparação da obra brasileira com a francesa, verifica-se que nesta última há várias correspondências: o avarento, está claro que falamos de Harpagon; a jovem ingênua, seria Élise; o apaixonado, Valère; e a espertalhona encarnou-se na figura de Frosine. Com a diferença que, em *O santo e a porca*, a comicidade tem mais relação com as falas dos personagens do que com suas gestualidades.

A comicidade das duas peças está atrelada ainda à presença de “jogos do vaivém”. Explicamos. Tratam-se de trechos de alguns diálogos em que se intercalam frases/orações positivas com negativas; evidenciando opiniões contrárias entre os falantes e ao mesmo tempo a tentativa dos personagens avarentos de fazer prevalecer a sua autoridade. Vejamos um excerto da peça *O santo e a porca* em que a moça Margarida procurou convencer o pai, inutilmente, a terminar de ler a carta de Eudoro para saber o seu conteúdo:

MARGARIDA: Então tome.

EURICÃO: Não tomo!

MARGARIDA: Leia o senhor mesmo!

EURICÃO: Não leio!

MARGARIDA: Não pode ser coisa ruim, papai!

EURICÃO: Só pode ser coisa ruim, minha filha!³⁷⁶

Além da contrariedade contida no diálogo, a própria brevidade das falas ajuda a reforçar o tom da autoridade dos velhos. O mesmo recurso cômico pode ser observado no trecho de *L'avare* apresentado a seguir. Trata-se de uma cena em que o velho queria obrigar a filha Élise a se casar com o senhor Anselme, mesmo contra a vontade dela:

ÉLISE: Não.

HARPAGON: Sim.

ÉLISE: Não, eu vos digo.

HARPAGON: Sim, eu vos digo.

ÉLISE: C'est une chose où vous ne me réduirez point.

HARPAGON: C'est une chose où je te réduirai.

ÉLISE: Eu preferiria me matar a casar com um marido assim.

HARPAGON: Você não vai se matar e vai se casar com ele. Mas veja que audácia! Você já viu uma garota falar assim com o pai?

³⁷⁶ SUASSUNA, 2012, p. 23.

ÉLISE: Mas já vimos um pai casar uma filha assim?³⁷⁷

A contestação da moça pode ser verificada já logo no início da conversa, pois ela foi clara ao dizer a ele que não queria se casar daquela forma. A seriedade da conversa chegou a um rumo mais elevado quando a filha ameaçou de se matar; no entanto, o pai mais uma vez se impôs, dizendo que ela não faria isso. Ao se observarmos somente o conteúdo desta conversa propriamente, não há nada de cômico; contudo, o binômio dos sentidos aplicado neste trecho representa a parte antípoda da ordem, do lugar ou da relação esperada, possibilitando instalar o cômico.³⁷⁸

A prática dos disfarces, entendida como forma de engano,³⁷⁹ é elemento formador do cômico³⁸⁰; e este recurso também integra as duas comédias deste estudo, conforme também já apontamos. Na peça de Suassuna, isso se dá tanto através da personagem de Caroba quanto pela figura estranha de Dodó. Em relação ao último, só por se disfarçar para ocultar a sua identidade ele acaba se tornando uma personagem cômica; mas isso se intensifica quando o disfarce se caracteriza por um aspecto grotesco e ainda pela imitação de defeitos físicos – uma barbicha horrível, a boca torta, com corcova e ao coxear. Conforme Bergson, pode tornar-se cômica toda deformidade que uma pessoa bem-conformada consiga imitar.³⁸¹ No caso de Caroba, a comicidade não reside apenas na troca dos vestidos, mas principalmente nos resultados que isso gera – mais confusões e ciúmes – dando assim combustível para as intrigas da peça. O mesmo fenômeno do travestimento em *L'avare*, por seu turno, gera comicidade por outro motivo: pela constante troca do figurino de mestre Jacques. Isso tem mais a ver com um humor bufão contido na *Commedia dell'Arte*.

³⁷⁷ MOLIÈRE, 2022, p. 24-25: “ÉLISE: Non./ HARPAGON: Oui./ ÉLISE: Non, vous dis-je./ HARPAGON: Si, vous dis-je./ ÉLISE: C'est une chose où vous ne me réduirez point. / HARPAGON: C'est une chose où je te réduirai./ ÉLISE: Je me tuerai plutôt que d'épouser un tel mari./ HARPAGON: Tu ne te tueras point, et tu l'épouseras. Mais voyez quelle audace! A-t-on jamais vu une fille parler de la sorte à son père?/ ÉLISE: Mais a-t-on jamais vu un père marier sa fille de la sorte?”

³⁷⁸ BERGSON, 1983, p.89.

³⁷⁹ SANTOS, 2017, p. 102.

³⁸⁰ BERGSON, *op. cit.*, p. 49.

³⁸¹ *Ibid.*, p.20.

Outro mecanismo que empregado para dar comicidade às peças é o da repetição de certas expressões nas falas. Isso causa riso porque simboliza certo jogo especial de elementos morais.³⁸² No caso de *O santo e a porca* ressaltamos o bordão –“Ai a crise, ai a carestia”– presente nas falas de Euricão; expressão oral que tornou a sua marca pessoal. Desse modo, na sua repetição podemos encontrar a queixa, a qual, por seu lado, atua como indício do caráter avarento do velho. Na peça *L'avare*, por sua vez, foi utilizada por diversas vezes a expressão “sem dote”. Ela surgiu do contexto da proposta de casamento à Élise. Como o pretendente Anselme era rico, Harpagon ficou isento de ter que pagar o dote da filha, causando-lhe uma enorme euforia, fato que o fez “cantarolar” sem dote! Tal como na peça brasileira, mais de uma vez constatamos um marcador não só de comicidade, mas também de personalidade dos personagens.

A ironia é outra característica comum às duas obras de comédia. Elemento também contribuinte na composição do caráter cômico.³⁸³ Exemplo disso em *O santo e a porca* é o trecho que se refere ao final da revista que Euricão realiza em Pinhão; ocasião em que o velho o amaldiçoa e ele então lhe retribui com um agradecimento:

EURICÃO: Ah, isso é o que eu não digo. Queria saber, hein? Está bem, saia Afinal de contas, já o revistei todo. Fora daqui! E que Santo Antônio lhe cegue os olhos e lhe dê paralisia nos dois braços e nas duas pernas duma vez.

PINHÃO: É muita bondade sua!³⁸⁴

O caráter cômico do trecho anterior reside justamente na falsa concordância do rapaz com o avarento. O mesmo efeito na obra *L'avare* está em um diálogo entre Frosine e Mariane; ocasião em que a mulher esperta tenta convencer a moça, que está contrariada, a se casar com o avarento:

FROSINE: [...] Devo confessar-vos que os sentidos não encontram grande satisfação no que acabo de dizer, e que há algumas pequenas repugnâncias a suportar ao lado de tal esposo; mas isso tem os dias contados, e, acreditai em mim, a sua morte permitir-vos-á, muito em breve,

³⁸² PROPP, 1992, p. 43.

³⁸³ SUASUNA, 2012, p. 121.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 80.

arranjar outro mais aprazível que vos compensará de tudo.

MARIANE: Por Deus! Que coisa tão estranha, Frosine, ter de desejar ou de esperar pela morte de alguém para se ser feliz, e a morte nem sempre segue os planos que fazemos.

FROSINE: Estás a brincar? Você só casa com ele com a condição de vos deixar viúva em breve; e esta deverá ser uma das cláusulas do contrato. Seria muito impertinente da sua parte não morrer nos próximos três meses. Aqui está o próprio, em pessoa.

MARIANE: Ah Frosine, que figura!³⁸⁵

Para convencê-la acerca disso, ela diz à Mariane que ele poderia morrer logo. Inconformada com sua falta de empatia, a moça diz que não achava certo casar-se já pensando em ficar viúva, isso não lhe traria felicidade. Ironicamente Frosine respondeu que seria uma impertinência da parte do velho se ele não morresse logo; tanto que seria incluída no contrato de casamento uma cláusula em que ele deveria se comprometer a morrer em três meses; como se isso fosse uma coisa simples.

3.3.2. Aspectos cômicos particulares

Convém ressaltar uma diferença entre a comédia francesa e a brasileira quanto à comicidade. Nesta obra, a presença da gestualidade e de elementos visuais são aspectos bem mais marcantes. O recorte a seguir ilustra a importância do gesto:

CLÉANTE: Meu pobre mestre Jacques, lhe serei grato durante toda a minha vida.

MESTRE JACQUES: Não é nada, senhor.

HARPAGON: Você me fez feliz, mestre Jacques, e isso merece uma recompensa. Vá, vou lembrar, garanto".³⁸⁶

³⁸⁵ MOLIÈRE, 2022. p. 60: "FROSINE: [...] Je vous avoue que les sens ne trouvent pas si bien leur compte du côté que je dis, et qu'il y a quelques petits dégoûts à essuyer avec un tel époux; mais cela n'est pas pour durer; et sa mort, croyez-moi, vous mettra bientôt en état d'en prendre un plus aimable, qui réparera toutes choses./ MARIANE: Mon Dieu, Frosine, c'est une étrange affaire, lorsque pour être heureuse, il faut souhaiter ou attendre le trépas de quelqu'un, et la mort ne suit pas tous les projets que nous faisons./ FROSINE: Vous moquez-vous? Vous ne l'épousez qu'aux conditions de vous laisser veuve bientôt; et ce doit être là un des articles du contrat. Il serait bien impertinent de ne pas mourir dans trois mois! Le voici en propre personne./ MARIANE: Ah Frosine, quelle figure."

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 81: "CLÉANTE: Mon pauvre maître Jacques, je te serai obligé toute ma vie./ MAÎTRE JACQUES: Il n'y a pas de quoi, Monsieur./ HARPAGON: Tu m'a fait plaisir, maître Jacques, et cela mérite une récompense. Va, je m'en souviendrai, je t'assure."

O excerto anterior refere-se a uma cena em que Cléante e Harpagon fazem as pazes após a intermediação (suspeita) do cozinheiro/cocheiro mestre Jacques; em que ele distorce tanto a fala do velho quanto a do filho, fazendo-os acreditar que um havia perdoado o outro. Ao final de tudo, Cléante agrade-lhe pela intermediação e Harpagon também. Imediatamente este enfia a mão no bolso e em vez de sacar algum dinheiro, saca o lenço para limpar o seu nariz; gerando tremenda frustração no rapaz.

A importância de elementos visuais se revela na cena em que Harpagon convoca todos os empregados para lhes dar instruções sobre o jantar de noivado de Élise, que aconteceria logo mais. Nesse momento, ele se dirige à senhora Claude e diz: – “Aproxime-se, senhora Claude. Vamos começar com você. Bom, aqui está você, armas na mão...”³⁸⁷; momento este em que ela segurava uma vassoura. Obviamente que há uma ironia por trás de tal fala, gerando assim a situação cômica, que não seria revelada se não soubéssemos do que se trataria o objeto que ela carregava. Nesse caso, ocorre o riso maldoso, conforme pontua Propp.³⁸⁹ Outras duas situações nesta peça que corroboram com a comicidade associada ao gestual são as constantes trocas de uniforme do mestre Jacques e ainda os furos na parte de trás dele.

A carnavalização – entendida como a operação de elevação do baixo e de rebaixamento do alto, de modo a funcionar como um aspecto rompedor de certas estruturas na narrativa literária; sejam elas de hierarquia, classe social, regras de comportamento, aproximação do universo material com o espiritual etc³⁹⁰ – é uma característica formadora do cômico que é recorrente apenas na obra brasileira; ela faz parte da literatura suassuniana, de um modo geral. Em *O santo e a porca* isto pode ser demonstrado através de dois exemplos. O primeiro é a relação de proximidade estabelecida entre Pinhão e santo Antônio. Ao empregar a expressão “meu velho” como aposto do santo, se insere uma intimidade entre os dois, e com isso se rompe a distância que se pressupõe que haja entre seres divinos e humanos, rebaixando-o à condição humana. O segundo exemplo disso se refere à posição assumida pelos empregados na narrativa; principalmente por Caroba, que passa a dar conselhos aos patrões e lhes apontar como deviam se

³⁸⁷ MOLIÈRE, 2022, p.48: “Approchez, Dame Claude. Commençons par vous. Bon, vous voilà les armes à la main..”.

portar.³⁸⁸ Para alcançar os seus objetivos ela utiliza as roupas de Margarida e de Benona:

CAROBÁ: Será que vai, meu santo? Acho que vai dar bem. Com a luz assim, com o cabelo ajeitado, estou uma Dona Margarida bem apreciável.

CAROBÁ: Espere, homem, espere! (*Destranca a porta, com o vestido de Benona*).

EUDORO: Eu...Benona, é você?

CAROBÁ (*Imitando a voz e os gestos de Benona*): Sou, Eudoro.³⁸⁹

O trecho acima ilustra a forma como ela se veste e se comporta como suas patroas, a fim de passar pelas mesmas. Tal atitude revela uma vez mais a inversão de papéis entre empregados e patrões, o que, por sua vez, aponta para a carnavalização. De acordo com Bakhtin, a fantasia era um dos elementos obrigatórios nas festas populares, pois possibilitava a renovação das vestimentas e também da personagem social. Seu emprego nas festas populares da Idade Média justifica-se pelo fato de que era preciso inverter o superior e o inferior.³⁹⁰

O último recurso relacionado ao caráter cômico que gostaríamos de apontar é a inserção de ditados populares na narrativa. Trata-se esta de uma característica exclusiva da escrita de Suassuna. Ela se manifesta através da figura de Pinhão e, inclusive, foi ressaltada pelos demais personagens em alguns momentos da trama. Convém explicar que o simples emprego de um ditado qualquer isoladamente, não é o bastante para gerar esse efeito. Porém, se o mesmo personagem passa a se exprimir sempre nesse estilo, ele se torna invariavelmente cômico.³⁹¹ Isso porque a constante repetição dos mesmos traços – expressos nas falas, nos gestos ou mesmo nas ações – o torna diferenciado entre os outros; e partir disso, fixa-lhe uma excentricidade que o torna engraçado.³⁹² Com base nessa perspectiva, as falas desse personagem adquirem comicidade devido à recorrência dos ditados.

³⁸⁸ SANTOS, 2012, p. 12.

³⁸⁹ SUASSUNA, 2012, p. 79.

³⁹⁰ BAKHTIN, 1999, p. 70.

³⁹¹ BERGSON, 1983, p. 61.

³⁹² *Ibid.*, 1983, p.43.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise comparativa entre as peças selecionadas para compor este trabalho, podemos afirmar que, em relação à comédia de Molière, Suassuna trouxe certas transformações referentes à ambientação do enredo e, principalmente, quanto à elaboração da trama. Isso é resultante da composição estrutural diferente que cada obra adquiriu, ainda que ambas pertençam ao mesmo gênero – a comédia. Acerca da ambientação, observamos que Suassuna adaptou o modelo da comédia de Molière a um novo cenário, isto é, ao contexto do sertão nordestino. Antes o avarento morava em um espaço urbano, onde ele saía de casa com facilidade para fazer várias negociações escondido; dentre elas, a usura; posteriormente o mesmo personagem migrou para um cenário rural, isolado, onde o contato humano era mais difícil devido à distância e à dificuldade de comunicação; exemplo disso é o envio da carta de Eudoro a Eurício por intermédio de seu criado.

A composição da trama nas mãos de Suassuna também ganhou novos contornos, pois este inseriu algumas intrigas envolvendo não apenas o avarento, mas também os demais personagens. Conforme dito em algum momento deste trabalho, ações em *O santo e a porca* não se centralizaram na figura de Eurício; na verdade, elas aconteceram paralelamente às suas esquisitices. Isso deve-se à atuação de Caroba, quem engendrou o plano para unir primeiramente Margarida e Dodó, mas também outros dois casais; ela e seu namorado, Pinhão; e ainda a dona Benona e seu Eudoro. Nesse sentido, nos arriscamos em afirmar que ela dividiu o protagonismo da história; tanto que a comicidade não se desenvolveu somente no núcleo do avarento; mas, inclusive, no seu próprio núcleo, dentro da narrativa. Isso se deu pelo fato de uma armação sua desencadear em outras mais, à medida que a história avança.

Outra alteração significativa quando comparamos as duas peças é a construção do avarento por cada um dos autores. E já respondendo a pergunta que formulamos lá no início deste trabalho: o avarento não permanece ao mesmo. O personagem pintado por Molière incorpora melhor o traje de vilão, pois transparece outras características dissociadas ao defeito da avareza: o caráter insensível, o egoísmo, a vaidade e sua desumanidade –; pois é o controlador de

tudo e de todos e centra sempre em si mesmo; inclusive teme por terminar sozinho. Ele é o perfeito marcador de comicidade através de uma postura rígida, como aponta Bergson.³⁹³ Já o avarento de Suassuna é mais brando, apesar dele também maltratar os empregados e sacrificar os filhos. Desse modo, podemos afirmar que ainda que os dois avarentos façam sofrer todos os que convivem com eles, no caso de Harpagon, isso se intensifica.

O final alcançado por cada um dos avarentos nas comédias nos ajuda a refletir sobre a intencionalidade dos autores ao escrevê-las. Em *L'avare*, Harpagon tem quase todos seus desejos realizados – casar o filho e a filha com pessoas ricas, a restituição do dinheiro perdido, exceto o seu casamento com Mariane que não se realiza. Ademais, continua avarento, pois como já dito, pede a Eudoro que pague o serviço do comissário, as festas e ainda o seu próprio traje para os casamentos dos filhos. Por outro lado, em *O santo e a porca*, o final de Euricão é triste: perde todo o dinheiro e permanece sozinho. O tema central das duas histórias (a avareza como um vício) nos permite afirmar que ambas possuem certo caráter moralista. Embora o moralismo na literatura normalmente se expresse pela figura de indivíduos modelos –o que não se aplica a nenhum dos dois casos, ao contrário, eles se distanciam disso– o desfecho “punitivo” de Euricão nos faz tender para esse lado; diferente de Harpagon que não se regenera e tampouco, é castigado por isso; ele é um incorrigível. Tal posição confirma a hipótese formulada ao início desse trabalho.

Nesta pesquisa, ao nos dirigimos à discussão sobre a intertextualidade, ou seja, a relação de um determinado texto com outro ou ainda com outros, nos remetemos, inevitavelmente, à questão dos gêneros literários, ainda que possamos afirmar que não existe um gênero propriamente puro. Desse modo, adentramos à formação da comédia, em vários períodos da história, para refletir sobre suas características, de modo a apontar as permanências e as modificações nas obras deste estudo. Ainda considerando-se os aspectos comuns entre as produções de Molière e Suassuna, verificamos que seus hipotextos provêm da *Comédia da Antiguidade*, bem como das vertentes do cômico popular da Idade Média como a *farsa* e a *Commedia dell'Arte*; porém em graus distintos. Em relação à primeira, o diálogo se dá principalmente por conta da temática; assim, ambos autores se

³⁹³ BERGSON, 1983.

aproximam da *Nova Comédia*.

No que tange às outras duas vertentes, no caso de *L'avare*, a aproximação se dá principalmente com a *Commedia dell'Arte*; em que se tentou fazer um retorno à Antiguidade. Acreditamos que tal identificação de Molière esteja relacionada, em parte, à ênfase que essa “escola” dava à gestualidade, característica que teve bastante espaço nessa obra, especificamente. Nesse sentido, podemos afirmar que a respectiva peça transita entre a farsa e a comédia, sendo a *Commedia dell'Arte* a sua maior base. Na obra de Suassuna, por seu turno, a farsa é muito mais operante e ativa do que a comédia italiana, seja pelo reconhecimento do próprio autor do diálogo estabelecido com a obra de Gil Vicente, seja pela configuração da intriga presente em *O santo e a porca*, mais elaborada que a de *L'avare*.

Acerca da formação da comicidade nas duas peças analisadas, percebemos uma ampla lista de recursos cômicos empregados em ambas: quiprocós, elementos de baixo corporal e material, trapagens e artimanhas, jogos de palavras, disfarces, cômicos de repetição e ironias. Além desses, as gestualidades e os recursos visuais marcam presença em *L'avare*. Por outro lado, recursos cômicos como a carnavalização e os ditados particularizam a obra *O santo e a porca*. Com base nas considerações realizadas ao longo deste trabalho, verificamos que a peça brasileira mobiliza um número bem maior de recursos cômicos quando comparada à *L'avare*. Destaca-se que esse número se refere tanto à quantidade quanto à variedade dos elementos cômicos; o que nos permite afirmar que ela possui uma maior riqueza quanto a isso.

Não se trata, obviamente, de estabelecer uma hierarquia entre *L'avare* e *O santo e a porca*, mas de verificar a natureza da composição cômica em cada uma delas. E, para além da quantidade de elementos cômicos utilizados, percebemos ainda que a obra de Suassuna utiliza recursos mais sofisticados como as ironias, as tiradas e principalmente dos quiprocós. Estes últimos são, sem sombra de dúvidas, os maiores contribuidores da comicidade elevada presente na obra do dramaturgo paraibano. Acreditamos que o amplo hibridismo do seu teatro de comédia, deva-se além das vertentes citadas, à causas principais: a medievalidade, o seu projeto estético armorial, a cultura popular nordestina e a extensa bagagem do saber teórico e literário do referido autor.

REFERÊNCIAS

I- Fontes Literárias:

MOLIÈRE. *L'avare*: comédie em cinq actes. Théâtre français. In: SCHEFFLER, Wilh. Paris: Edit. Bielefeld-Velhagen & Klasing, 1986.

_____. Jean-Baptiste Pouquelin dit (1622-1673) 1669. *L'avare - comédie*. Paris: Gwénola Ernest et Paul Fièvre, 2022.

SUASSUNA, Ariano. *O santo e a porca*. 26ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

II- Referências Teórico-metodológicas:

AGUIAR, F. *A Comédia Nacional no Teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BERGSON, H. *O Riso*: ensaio sobre a significação da comicidade. 2ª ed. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

CARVALHAL, T. F. *Literatura Comparada*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada – textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FARIA, J. R. Introdução. In: MATE, Alexandre; SCHWARCZ, Pedro M. *Antologia do teatro brasileiro*: séc. XIX – comédia. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Ideias Teatrais*: O século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2001.

KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. 6ª ed. São Paulo: Global, 1996, p. 236-244.

NITRINI, S. *Literatura comparada (história, teoria e crítica)*. 2ª ed. São Paulo, EdUSP, 2000.

PROPP, V. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RYNGAERT, J-P. *Introdução à análise do teatro*. In: Neves, de P (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SAMOYAULT. T. *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.

III- Bibliografia Especializada:

ARAÚJO, R.; RODRIGUES, S. *Imitando Plauto: o dialogismo na obra O Santo e a porca, de Ariano Suassuna*. *Revista Ao pé da Letra*, Pernambuco, v. 10.2, p. 105-117, 2008.

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

DONNER, M. *A intertextualidade na comédia: a presença de Plauto em Molière e Suassuna*. 81f. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto alegre: UFRS, 2011.

FREITAS FILHO, J. F. M. De avareza e avarentos: o tema da sovinice em Plauto, Molière e Suassuna. *Moringa*, v.3, n.2, jul-dez 2012.

MAGALDI, S. Em busca do populário religioso. In: _____ *Panorama do teatro brasileiro*. 6ª ed. São Paulo: Global, 2004, p. 242-244.

SANTOS, M. N. Aululária, de Plauto, e O Santo e a Porca, de Suassuna: aproximações e distanciamentos na construção do cômico. *Revista AvePalavra*. ed. 12, p. 01-18, 2º sem/2012.

_____. *Modulações e variações do tema e da personagem do avarento em Aurilária, de Plauto, o avarento de Molière, e o santo e a porca de Ariano Suassuna*. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel: Unioeste, 2014.

_____. Particularidades da avareza em O Avarento, de Molière. *Scripta Uniandrade*, v.15, n. 2, p. 105-119, 2017.

SANTOS, S. A. *Aululária e o Santo e a porca: uma leitura intertextual*. 101f. Dissertação (Mestrado em Linguística). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Unicamp, 2018.

_____. *Aululária e O santo e a porca: a intersecção do cômico*. 88 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes). Faculdade de Letras, Universidade do Porto. Porto: Universidade do Porto, 2015.

TREVISAM, M. Elementos plautinos em “O santo e a porca”, de Ariano Suassuna. *Revista Aletria*: Belo Horizonte, n.1, v.4, p.135-152, jan-abr 2014.

NUÑEZ, C. F. P.; ANDRADE, G. N.; ALCÂNTARA, M.; SOARES, T. M. T.; MOURA, V. F. A tradição clássica na comédia brasileira. *Anais. XXIV Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2021, p.1-5.

IV- Dicionários:

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VASCONCELLOS, L. P. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L& PM, 2009.

V- Sítios eletrônicos:

Boitempo. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2015/11/11/cultura-inutil-sobre-aavareza-e-os-avarentos/>. Acesso em: 14 dez 2023.

COSTA, L. A. M. *Antonio Carlos Nóbrega em acordes e textos armoriais* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011, p. 67-68. SciELO Books. Disponível em: <http://books.scielo.org>. Acesso em: 10 mai 2023.

Dicionário Aulete Digital. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/chocarrice>. Acesso em: 10 jan 2024

FARRIER, D. *Lettres et Arts. Le Malade Imaginaire, testament dramaturgique*. 2009. Disponível em: <https://encurtador.com.br/bnpDV>. Acesso em: 10 fev 2024.

VI- Gerais:

AUBAILLY, J-CI. *Le théâtre medieval: profane et comique*. Paris: Larousse, 1975.

ADRADOS, F. R. *Del teatro grego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

AGGIO, J. O. *Poética*. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ALAVARCE, C. S. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. FGV, 1999.

ALBUQUERQUE JR, D. M. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife:

Massangana / São Paulo: Cortez Editora, 1999.

_____. *Nos destinos de fronteira: história, espaços e identidade regional*. Recife: Ed. Bagaço, 2008.

ALÓS, A. P. A literatura comparada neste início de milênio: tendências e perspectivas. *Ângulo 130 – Literatura Comparada*, v.1, p. 07-12, jul-set 2012.

ALMEIDA, Manuel Bosco. Elementos feudais no nordeste do Brasil. *Revista de Ciências Sociais: RCS*, v. 5, n. 1, p. 55-67, 1974.

ALVES, M. A.; VENTURINI, O papel do cômico na integração e na significação social da vida humana. *Revista Humanidades e Inovação*, v.8, n.67, p. 240-257, 2021.

AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos*. 2ª ed. São Paulo: Senae, 2004.

ANDRADE, M. C. *A terra e o homem no nordeste*. Contribuição ao Estudo da Questão Agrária no Nordeste. São Paulo: Cortez, 2005.

ANDRADE, M. *Pequena História da música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

_____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

_____. *Literatura comparada no mundo: questões e métodos*. Porto Alegre: L&PM Ed., 1997.

_____. De traduções, tradutores e processos de recepção literária. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 5, n. 5, p. 85-92, 2000.

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

AUBAILLY, Jean-Claude. *Le théâtre medieval: profane et comique*. Paris: Larousse, 1975.

BASCHERA M. *Théâtralité dans l'œuvre de Molière*. Papers on French Seventeenth Literature. Tübingen: Narr, 1998, p.38.

BENDER, I. C. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Editora Universidade/ UFRGS/ EDPUCRS, 1996.

BÉNICHOU, P. *Morales du Grand Siècle*. Paris: Gallimard, 1948.

BERRETTINI, Célia. *O teatro ontem e hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BETTIOL, M. R. B. Os estudos culturais: o espaço da insatisfação do sujeito. *Revista Língua & Literatura*, v. 7, n. 10-11, p. 217-224, 2005.

BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BITTENCOURT, R. L. F. Literatura-Mundo e Poéticas do Presente: Modos de Ler. *Ipotesi*, v. 22, n. 1, p. 23-29, jan-jun 2018.

BRANDÃO, J. S. *Tragédia e comédia*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1990.

_____. *Teatro Grego: tragédia e Comédia*. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

CANCELA, E. M. *Comedia, teoria y público en la Grecia clásica*. Havana:Alarcos, 2010.

CANDIDO, M. R. Teatro, Memória e Educação na Atenas Clássica. In: LESSA, Fábio de Souza; BUSTAMANTE, R. M. C. (orgs.). *Memória & Festa*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

CARLSON, Marvin. A França Setecentista. In: _____. *Teorias do teatro: um estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: EdUNESP, 1997.

CASAGRANDE, C.; VECCHIO, S. *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*. Paris: Aubier, 2003..

COMBEAUD, B. *Molière. L'homme de Théâtre*. Ligugé: Éditions Milan, 1999.

CORDEIRO, L. H. B. Literatura, teatro e gênero na Atenas clássica. *Fato & Versões – Revista de História*, v. 6, n. 12, p.1-22, 2014.

_____. O desenvolvimento da comédia antiga no sistema democrático ateniense no século V a. C. *Dia-Logos*, n.9, p.17-30, out-2015.

COIMBRA, A. L. C.; ALMEIDA, L. A. B.; ALVES, M. S.; ALVES, P.R. O Movimento Armorial reafirmando as raízes da cultura popular. *Atas*. In: IX Congresso Brasileiro de Ciências da comunicação da região nordeste. Salvador, 2007, p. 1-14.

CONESSA, G. S. *Poéticas teatrais em confronto: uma análise da poética armorial suassuniana à luz do debate sobre o teatro nacional-popular*. 138f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista. Assis: UNESP, 2022.

CORRÊA, S. T. *De O avaro de Molière a mão de vaca dos palhaços trovadores: o texto teatral em processo*. 170f. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará: Belém, 2011.

COSTA, A. C. A comédia aristofânica na Grécia Antiga. *Ensaio de História*, v.1, n.2, p. 19-35, 1996.

_____. Literatura comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 8, n. 8, p. 41-58, 2017.

_____. Introdução. In: _____. (org). *Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

COSTA, L. G. F. A peleja da Música Armorial: o maestro contra o escritor. *História Unicap*, v. 5, n. 9, p. 284-297, 2018.

DUARTE, B. A Língua Francesa. In: MOLIÈRE. *O avaro*. Tradução: Bandeira Darte. Rio de Janeiro: Editora Zelio Valverde, 1944.

DUARTE, A. S. *O dono da voz e a voz do dono: a parábola na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP: FAPESP, 2000.

DUCHARTRE, P. L. *La commedia dell'arte*. Paris: Edition D'Art et Industrie, 1955.

DUPONT, F.; LETESSIER, P. *Le théâtre romain*. Paris: Armand Colin, 2011.

DRUMOND, J. N. A comédia ao longo dos séculos. *Revista Contexto*, n. 17, p. 81-105, 2010/1.

FAORO, R. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 4ª ed. Porto Alegre: Globo, 1977, vol 2.

FARIA, J. R. Introdução. In: MATE, Alexandre; SCHWARCZ, Pedro M. *Antologia do teatro brasileiro: séc. XIX – comédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Ideias Teatrais: O século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. O classicismo do teatro. In: *O classicismo no teatro: a dramaturgia do classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 139-174.

FRYE, Northop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GOMES, A. A. S. *O Santo e a porca, de Ariano Suassuna: o imaginário do sertão em nova cena*. 94f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica. São Paulo: PUC, 2010.

GRIMAL, P. *O teatro antigo*. Trad. António M. Gomes da Silva. Lisboa: Edições 70, 2002.

HUGUENIN, R. *Para ler a Poética de Aristóteles*. Breviário de Filosofia Pública, v. 32, 2011.

HUNTER, R. H. *A Comédia Nova da Grécia e de Roma*. Curitiba: EdUFPR, 2011.

JOBIM, J. L. *Literatura nacional e literatura comparada: uma perspectiva brasileira*. Gragoatá, v. 25, p. 401-414, 2020.

KERSCH, Teresinha de Oliveira Ledo. *Os tons dos trágicos de Ariano Suassuna: uma leitura de uma mulher vestida de sol*. 123f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Instituto de Letras, Pontifícia Universidade Católica. São Paulo: PUC, 2012.

KURY, M. G. Introdução. In: ARISTÓFANES. *As nuvens*. Só para mulheres. Um deus chamado dinheiro. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

LEITE, R. M. *História do Teatro Ocidental: da Grécia Antiga ao Neoclassicismo Francês*. Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2020.

LESKI, Ivan. Alguns apontamentos sobre o Classicismo. *Revell*, v. 2, n. 22/2, p.143-159, mai-ago 2019.

LESKY, A. *Historia de la literatura griega*. Tradução de José Maria Díaz Regañón e Beatriz Romero. Madrid: Editorial Gredos, 1989.

MACHADO, Irley. A farsa: um gênero medieval. *Revista Ouvirouver*, n. 5, p. 123-136, 2009.

MACHADO, I. A farsa: um gênero medieval. *Revista Ouvirouver*, n. 5, p. 122-137, 2009.

MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. 6ª ed. São Paulo: Global, 2004.

MAJOR, Wilfred. *The court of comedy: Aristophanes, rhetoric, and democracy in fifth-century Athens*. Columbus: The Ohio State University, 2013.

MAXWELL. *Introdução: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Rio de Janeiro: PUC-Rio. Certificação digital nº 0410541/CA, p. 9-16.
 MIC, C. *La commedia dell'arte*. Paris: Pléiade, 1927.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: EdUNESP, 2003.

MOLAND, L. *Molière et la comédie Italienne*. 2^e Édition (Éd. 1867). Paris: Hachette BNF, 2017.

MOLIÈRE. *Catálogo da exposição comemorativa do tricentenário de morte (1673-1973)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973.

NAPOLITANO, M. *História & Música: História Cultural da Música Popular*. São Paulo: Autêntica, 2002.

NITRINI, S. *Conceitos Fundamentais*. In: _____. *Literatura Comparada – História, teoria e crítica*. São Paulo: EdUSP, 2010, p. 125-182.

NÓBREGA, A. P. A música no Movimento Armorial. In: *Anais... XVII Congresso da ANPPOM*. São Paulo, 2007, p. 1-13.

OLIVEIRA, M. G. R. *Danças populares como espetáculo público no Recife, de 1979 a 1988*. Recife: O autor, 1991.

OLIVEIRA, R. F. R.; BANDEIRA, G. A. F. A comédia palliata na perspectiva não-aristotélica de Florence Dupont: a função lúdica do prólogo de *Rudens* e *Captivi*. *Revista Decifrar*, v. 11, n. 21-B, pp. 25-221, 2023.

OLIVEIRA, R. A. S. *Commedia dell'Arte no sertão da Bahia: uma experiência teatral com jovens do assentamento de reforma agrária Poço Longe*. 140 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA, 2012.

OLIVEIRA, F. Teatro e poder na Grécia. In: *Humanitas*, vol. XLV, Coimbra, 1993, p. 69-94.

PELOSO, Silvano. *Medievo no sertão: tradição medieval europeia e arquétipos da literatura popular no Nordeste do Brasil*. Natal: EdUFRN, 2019.

PERRONE-MOISÉS, L. *Literatura comparada, intertexto e antropofagia*. In: _____. *Flores da escrivania*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

QUIRINO, P. P. *Geografia do sentimento: a construção do nordeste brasileiro*,

breves considerações. *Revista Ciência Geográfica*, v. 26, n. 3, p.1606-1633, 2022.

RABETTI, B. A história em cena: a propósito de uma encenação de O doente imaginário, de Molière. In: _____. *Teatro e Comichidades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005, p.171-185.

REY-FLAUD, B. *La farce ou la machine à rire: théorie d'un genre dramatique (1450-1550)*. Paris: Librairie Droz, 2010.

RÓNAI, P. *O teatro de Molière*. Brasília: EdUnb, 1981.

ROUBINE, J-J. *Introdução às grandes teorias do teatro*. In: TELLES, A (Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. *A intertextualidade: memória da literatura*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, I. F. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento Armorial*. Campinas: EdUnicamp, 1999.

SANTOS, M. N. Formas da comédia e do cômico: estudo da transformação do gênero. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. v.9, n. 1, p. 1-18, jan-abr 2012.

_____. *Ambivalência cômica: a farsa em cena*. Cascavel: Ed. Unioeste, 2017.

SILVA, M. F. S. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1987.

SILVA, R. História e cultura popular na literatura de cordel do território de identidade litoral sul da Bahia. *Anais. XVIII Encontro de Estudos Multidisciplinares em cultura (enecult 18)*. Salvador: UFBA, 2022, p.1-15.

SILVA, W. A. *A relação do movimento Armorial na fase experimental com a Universidade Federal de Pernambuco*. 46f. Monografia de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia), Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Museologia. Recife: UFPE, 2017.

SILVA, L. L. Entre Aristófanes e Menandro: a recepção crítica da comédia grega no fim da República e começo do Império Romano. *A Palo Seco – Escritos de Filosofia e Literatura*, v.1, n.5, pp. 32-41, 2013.

SOARES, L. C.; ARAÚJO, A.; AMARANTE, N. A commedia dell'Arte e suas personagens: influências na obra de Molière. *ERAS – European Review os Artistic*

Studies. v.3, n.13, p. 28-42, 2013.

SOUZA, F. S. *O movimento de Cultura popular do Recife (1959-1964)*. 131f. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2014.

SUASSUNA, A. *O Movimento Armorial*. Recife: UFPE, 1974.

_____. *Almanaque Armorial*. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2008.

SUCCI, T. M. Os provérbios relativos aos sete pecados capitais. 152 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto, 2006.

TEIXEIRA, L. A. *Literatura de cordel no Brasil: os folhetos e a função circunstancial*. 44 f. Monografia de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo). Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas, Centro Universitário de Brasília. Brasília: UniCEUB, 2008.

TROISI, S. C. Tematología: consideraciones sobre tema, motivo y multiculturalidad. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 4, p. 571-598, 2020.

TRUCHET, J. Molière ou l'élégance. In: _____. *L'Art du théâtre*. Paris : P.U.F., 1992.

VALLE, D. G. *Do cômico ao trágico em três páginas: O santo e a porca*, de Ariano Suassuna. *Scripta*, v. 26, n. 56, p. 145-154, 2022.

VASSALLO, L. M. P. *O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

_____. A narrativa medieval. In: _____. *A narrativa ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984, p. 47-69.

VENDRAMINI, J. E. A commedia dell'arte e sua reoperacionalização. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v.24, p. 57-83, 2001.

WALDENICE, A. S. A relação do movimento Armorial na fase experimental com a Universidade Federal de Pernambuco. 46f. Monografia de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia), Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Museologia. Recife: UFPE, 2017.

GLOSSÁRIO

Alegórico: tipo de teatro essencialmente didático, cujo verdadeiro sentido é simbolizado pela ação, como acontece no teatro medieval, sobretudo na *moralidade*. Virtudes, vícios, conceitos e valores abstratos são concretizados e personificados.

Aparte: recurso expressivo com que um personagem manifesta seu pensamento em voz alta, sendo ouvido apenas pela plateia. Foi principalmente usado no melodrama, sendo na época moderna substituído pelo gesto ou máscara facial do ator.

Arremedilho: farsa, entremez, comédia ou representação jocosa; também considerado “imitação burlesca”, a cargo dos jograis remedadores, isto é, bobos cuja especialidade consistia em ridicularizar o próximo, macaqueando-lhe o semblante.

Arena: teatro com área de representação rodeada pelos espectadores, como no circo ou no anfiteatro.

Atelana: na Antiguidade romana, pequenas farsas populares que tiveram origem em Atela, cidade no território dos oscos.

Ato: divisão de uma peça, no teatro Moderno; cada ato pode conter uma ou mais cenas. As peças gregas eram contínuas e as únicas pausas eram marcadas pelo coro. Na Renascença a divisão em cinco atos tornou-se clássica e foi adotada por grandes dramaturgos franceses, que os passaram à Inglaterra. A comédia não era tão rígida e mesmo Molière usou três atos numa peça.

Auto: na Idade Média portuguesa, nome genérico de peça religiosa ou profana.

Burla: efeito cômico improvisado na *commedia*.

Burlesco: obra que satiriza ou parodia outra, esta geralmente séria.

Burlesque: o mesmo que burlesco ou paródia.

Caco: tirada do autor, ou invenção momentânea não prevista no texto.

Catarse: efeito da tragédia no espectador e que foi teorizado por Aristóteles; implica a purgação ou purificação das emoções de terror e compaixão. O termo é muito discutido.

Chanchada: tipo de comédia ou farsa grosseira, utilizando caricatura e recursos fáceis.

Clown: bobo, parvo ou *zanni*. Figura de grande complexidade teatral, tem vários tipos, desde rústico, ao escravo, ao bobo profissional.

Coro: no teatro grego, um grupo de atores à parte da ação principal e que tecia comentários sobre esta.

Drama: forma artística surgida na Grécia no século V e também forma específica surgida na França do século XVIII, preconizando a fusão da tragédia e da comédia em um gênero único.

Dramalhão: termo pejorativo referente aos excessos emocionais contidos no drama romântico e no melodrama.

Entremez: peça curta surgida na Espanha no século XVI.

Fabula Palliata: imitação das peças gregas traduzidas para o latim na nova comédia.

Farsa: gênero teatral que radicaliza os recursos do teatro cômico, baseado que é uma situação cômica exagerada; sua ação sobrepõe-se à caracterização de personagens.

Féerie: também chamada mágica – peça cômica cheia de quiprocós e complicadas mutações cenográficas, efetuadas em cena aberta e com um sobrenatural de convenção.

Intermezzo: equivale a entremez – peças curtas geralmente encenadas no intervalo de peças mais longas e sérias. No século XII, o entremez, de modo geral, encerrava a programação da noite, após dramas ou números musicais.

Lazzo: (plural de *lazzi*) – pequeno solo cômico que recheava a ação principal da *commedia*, e podia consistir em acrobacias para manter a audiência distraída enquanto a *troupe* tinha momento de descanso. O episódio mais longo era chamado burla, da qual se derivam os nomes *burleta* e *burlesque*.

Mambembe: no Brasil, atividade teatral itinerante, em geral com grupos de segunda categoria.

Melodrama: drama popular do princípio do século XIX, nascido com a Revolução Francesa.

Meneur du Jeu: o que conduz a ação da peça.

Milagre: drama popular medieval, utilizando vidas de santos, de Cristo ou figuras do Velho Testamento, resolvendo-se a ação muitas vezes por interferência do

sobrenatural.

Mimo: drama ou imitação sem palavras (literalmente “imitação”).

Mise-en-scène: o mesmo que encenação, que inclui a organização dos atores, cenário, figurino, iluminação etc.

Moralidade: drama surgido no final da Idade Média; seu argumento não é retirado das escrituras sagradas.

Pantomima: hoje sinônimo de mímica; em geral, espetáculos em que a narração é feita através da ação, acompanhada ou não por música e dança.

Parade: farsa popular francesa.

Peça-problema: drama que discute problemas sociais e morais.

Peripécia: acontecimento dramático que muda completamente o curso da ação dramática ou cômica; a peripécia pode também retardar ou complicar a ação.

Raisonneur: personagem da comédia realista que “raciocina” a respeito dos acontecimentos, de acordo com o ponto de vista do autor, esclarecendo a plateia sobre o sentido da peça. Também chamada de personagem-coro.

Reconhecimento: comum no final cômico, quando a verdade sobre o personagem (sua verdadeira inserção social, sua família etc) é revelada precipitando, desse modo, o desfecho da ação.

Vaudeville: peça de natureza leve e satírica, entremeada de canções; mais tarde se confundiu com a *opereta*. *Music-hall* é seu sinônimo em inglês.