

Romina Quadros Borba

**O Arlequim Nordestino: as Personagens-Palhaço de Ariano
Suassuna**

The Brazilian Harlequin: Character-clowns of Ariano Suassuna

Campinas, 2012

Universidade Estadual de Campinas

Instituto de Artes

Romina Quadros Borba

O Arlequim Nordestino: As Personagens-Palhaço de Ariano

Suassuna

The Brazilian Harlequin: Character-clowns of Ariano Suassuna

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unicamp para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração em Artes Cênicas

Orientadora: Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão

Master's Dissertation presented to the Art Postgraduation Programm of Arts Institute of University of Campinas to obtain the Master's degree, in concentration area of Theatre

Tutor: Associate Professor Larissa de Oliveira Neves Catalão.

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pela aluna Romina Quadros Borba, e orientada pela Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão.

Campinas, 2012.

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

B644a Borba, Romina Quadros.
O Arlequim Nordestino: as personagens-palhaço de Ariano Suassuna / Romina Quadros Borba. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Larissa de Oliveira Neves Catalão.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Cultura Popular. 2. Teatro brasileiro (Comedia).
3. Comedia - Personagens. I. Catalão, Larissa de Oliveira Neves. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The Brazilian Harlequin: the character-clowns of Ariano Suassuna

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Popular culture

Brazilian drama (Comedy)

Comedy - Characters

Área de Concentração: Artes Cênicas

Titulação: Mestra em Artes

Banca examinadora:

Larissa de Oliveira Neves Catalão [Orientador]

Isa Etel Kopelman

Elen de Medeiros

Data da Defesa: 28-08-2012


Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Romina Quadros Borba - RA 3349 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão
Presidente


Profa. Dra. Isa Etel Kopelman
Titular


Profa. Dra. Elen de Medeiros
Titular

Índice

Capa.....	1
Dedicatória.....	9
Epígrafe.....	11
Agradecimentos.....	13
Resumo.....	17
Abstract.....	19
Apresentação.....	21
Capítulo I: Arlequim, eterno palhaço.....	27
Capítulo II: Caroba e Pinhão, malandros apaixonados.....	47
Capítulo III: João Grilo e Chicó, os “amarelos”.....	75
Considerações Finais.....	105
Bibliografia.....	109

Dedico esse trabalho *Aos meus pais, Valdemir e Rosa, aos meus irmãos, Pedro e Imira, apenas por existirem. Aos meus avós, Antônio e Luísa, Jorge e Lia, apenas por terem existido, e continuarem a existir.*
E, simplesmente por isso, tornarem a minha própria existência cada dia mais plena de amor e beleza.

*“Mas é Carnaval,
Não me diga mais quem é você
Amanhã tudo volta ao normal
Deixa a festa acabar, deixa o barco correr
Deixa o dia raiar que hoje eu sou
Da maneira que você me quer
O que você pedir eu lhe dou
Seja você quem for, seja o que Deus quiser”
(Chico Buarque de Holanda)*

*“Tenho duas armas para lutar contra a tristeza, o desespero e até a morte: o riso a cavalo
e o galope do sonho.
É com isso que enfrento essa dura e fascinante tarefa de viver”
(Ariano Villar Suassuna)*

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço aos professores que compuseram minha banca – Isa Etel e Elen de Medeiros, bem como as suplentes José Roberto Zan e Luiz César Marques filho, este, antigo orientador de graduação, a quem tenho muito apreço. Agradeço ainda aos professores suplentes de minha banca de qualificação, Grácia Navarro e Cassiano Sidow Quilici. A todos, obrigada pela atenção e carinho com os quais trataram minha pesquisa. Também agradeço aos professores que tive o prazer de conhecer e ser aluna no Instituto de Artes, bem como aos antigos professores da graduação que me apoiaram nesta nova empreitada. Agradeço, sobretudo, à minha orientadora, Larissa de Oliveira Neves Catalão, por toda a dedicação, paciência e sensibilidade ao lidar com este trabalho.

Obrigada a todos os funcionários que me ajudaram a realizar esta pesquisa. Aos funcionários da secretaria de pós-graduação e biblioteca do Instituto de Artes, Instituto de Estudos da Linguagem e Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Meu carinho a todos. Não cito nome a nome por medo de esquecer alguém, já que todos me foram solícitos, queridos e amigáveis. Quantos e quantos cafés foram tomados em meio às rosas!

Aos alunos e colegas (amigos) de trabalho da Escola Miguel Vicente Cury, por todo o apoio prestado.

Aos meus colegas de república durante esses anos: Nicole, Raphael Augusto, Rafael Russo, Karen, Daniel, Mariana. Sobretudo, à Alessandra e ao Ronaldo, que tiveram duas lindas filhas e, mesmo assim, encontraram tempo para me apoiar, me amar e me deixarem amar a Helena e a Melissa.

Aos novos e velhos amigos de Barão Geraldo e da vida acadêmica: Tatyana, Pedro, Isiely, Alain, Maria, Gabriel, antigos e novos colegas do IA, do IFCH, do IEL, das Companhias de Teatro e Circo que frequento e frequentei. Novamente, não cito todos por

medo de esquecer alguém. Mas saibam que o apoio de todos foi muito importante. Agradeço também aos velhos amigos de São José dos Campos: Michele e família, Poliana, Lara, Guerino, Mônica, e a todo o pessoal ligado à arte e à cultura da cidade (em especial ao Alcemir, pelo empréstimo do livro da Lígia Vassallo), bem como àqueles que acompanharam minha trajetória pessoal e profissional com afinco, amor, interesse, suor, lágrimas, mas, sobretudo, com o riso que nos liberta.

Novamente, à minha família. Aos tios, primos, às tias, às primas, mas sobretudo aos meus pais, Valdemir e Rosa, e aos meus irmãos, Pedro e Imira. E sempre, à memória de meus avós, Antônio (mesmo não o tendo conhecido), Luísa, Jorge e Lia. Esse amor é fundamental em minha caminhada, é minha Primavera.

É estranho, mas também agradeço ao Sol, e à Idade Média, que me fizeram chegar até Suassuna. A esse mestre, fica também um agradecimento.

Enfim, aos atores, artistas, arteiros, contadores, cantadores e poetas dessa vida. Esse trabalho é de vocês.

Com amor e beleza,

Romina Quadros Borba.

Resumo

Tendo em vista a relevância do trabalho de Ariano Villar Suassuna para a dramaturgia e literatura nacionais, este projeto visou abordar os aspectos estéticos ligados à cultura popular brasileira, que trazem reminiscências medievais e da Renascença, na obra teatral deste autor.

Sendo escritor de formação popular, baseada em tradições orais e folhetos da literatura de cordel nordestina, mas também um acadêmico, Suassuna traz em sua poética elementos destes dois universos, e abarca em sua obra um leque de manifestações da cultura e do teatro medievais – como as cavalhadas, as festas religiosas, o teatro de rua, o auto, a farsa, o romance de cavalaria, a lenda do Santo Graal, entre outras. A meta principal do projeto foi avaliar como se dá essa transposição.

No caso, o enfoque foi dado sobre os “palhaços” de Ariano – personagens-narradores, derivados do Arlequim da *Commedia dell’Arte*, que, através de suas espertezas, conduzem as histórias do autor.

Abstract

Considering the relevance of Ariano Villar Suassuna's playwriting to Brazilian dramaturgy, this dissertation aims to analyze the esthetical aspects of Brazilian popular culture, which carries medieval and Renaissance reminiscences in this author's theatrical work. As a writer who was raised surrounded by northeaster's Brazilian culture, based on "Cordel" literature and oral traditions, but also became an academician, Suassuna brings to his poetry elements of both distinct universes, and approaches to his compositions manifestations of medieval culture an theater such as "cavalhadas", religious celebrations, street act, the "auto", the farce, the cavalry romance, Holy Grail's legend, among others. Our main goal was to evaluate how this transposition occurs. We focused over Ariano's "clowns"- narrator characters, derived from the "Harlequin" of *Commedia dell'Arte*, which, through their wits, conduct the author's stories.

Introdução

Este trabalho trata da obra de Ariano Villar Suassuna, ou, simplesmente, Ariano Suassuna. Nascido em Paraíba (atual João Pessoa), a 16 de Junho de 1927, a família de Suassuna mudou-se para Taperoá após o assassinato de seu pai, João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna, no Rio de Janeiro, durante a revolução de 1930.¹ Ali, Suassuna passa a infância e o começo de sua adolescência crescendo em meio a um sertão rural, em uma pequena vila, fato que marcaria sua vida e sua obra. Com a nova mudança da família (para Recife, em 1942), Suassuna começa a publicar seus primeiros poemas e ingressa na faculdade de Direito. Ainda nos anos 40, com apenas 20 anos, Ariano Publica sua primeira peça, *Uma Mulher Vestida de Sol*, um de seus poucos dramas cujo desfecho é trágico.

Durante os anos 50, algumas de suas comédias mais conhecidas são escritas, como *O Auto da Compadecida* (1955), *O Santo e a Porca* e *O Casamento Suspeitoso* (1957), e *A Pena e a Lei* (1959). Formado em Direito e Filosofia nos anos 60, seu prévio contato com a cultura popular nordestina, como o mamulengo, o folheto de cordel, as cavalhadas e o bumba meu boi, bem como sua parceria com artistas populares como os famosos mamulengueiros Cheiroso e Professor Tiridá, ou ainda a amizade com intelectuais como Hermilo Borba Filho, farão com que ele comece a articular o Movimento Armorial. Batizado com nome sonoro e heráldico, que remetesse às origens ibéricas medievais da cultura popular nordestina, o movimento viria a contar com a participação e apoio de outros artistas e intelectuais, como Antônio Carlos Madureira e Antônio Nóbrega, membros do

¹ As informações biográficas de Ariano Suassuna foram retiradas de Melo, José Laurênio. “Nota Biobibliográfica”. In: Suassuna, Ariano. *O Santo e a Porca*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2009.

Quinteto Armorial, ou Rachel de Queiroz, que prefaciou a obra máxima de Suassuna no Armorial: *O Romance da Pedra do Reino ou o Príncipe do Sangue que vai-e-volta*.

A partir de então, a obra de Suassuna ganha expansão e reconhecimento em todo o território nacional. Em 1969, *O Auto da Compadecida* ganha sua primeira adaptação para o cinema, sendo até hoje a obra mais conhecida, adaptada e encenada do dramaturgo. Outras adaptações de suas obras, como os romances *A Pedra do Reino* e *A História de Amor de Fernando e Isaura* (adaptação nordestina do romance medieval anônimo *Tristão e Isolda*) foram feitas no teatro e na TV; outras peças ainda tiveram adaptações televisivas, como *Uma Mulher Vestida de Sol*.

A partir disto, Ariano conseguiu um vasto público, composto não apenas por atores profissionais e críticos, mas também por estudantes primários e secundários, atores amadores e estudantes de teatro, ou mesmo pessoas que apreciam sua obra. Hoje, aos oitenta e cinco anos, o velho Arlequim paraibano continua apresentando suas aulas-espetáculo² por todo o país. As mesmas estão sempre lotadas e são assistidas por um público de diversas faixas etárias, etnias, regionalidade e classes sociais.

Sendo assim Ariano Suassuna um dos maiores autores da dramaturgia popular brasileira, e um dos que mais se preocupa com a divulgação do que ele acredita ser “verdadeira cultura popular brasileira”, isto é, a cultura popular livre da influência da cultura de massa anglo-americana. Esse trabalho volta-se para uma análise de alguns aspectos de brasilidade presentes em sua dramaturgia.

O trabalho está dividido em três partes: uma definição geral sobre cultura popular, cultura popular brasileira, o Movimento Armorial e o projeto estético e ideológico de

² As aulas-espetáculo são grandes palestras dadas por Ariano Suassuna há anos. Utilizando recursos como música, dança e teatro, o autor assim as nomeou.

Suassuna, bem como a definição da personagem Arlequim; dois capítulos sobre duas de suas peças: *O Santo e a Porca* e *O Auto da Compadecida*. Seguem, por fim, as considerações finais, em que traço um panorama geral sobre as questões que permeiam o projeto, inclusive em algumas outras peças do autor.

Capítulo I

Arlequim, eterno palhaço

Conhecido por diversos nomes – Arlequim, Pierrot, Briguella, Scapino, Sganarello, Pedro Malasartes, entre outros, o arquétipo do criado está presente no teatro ocidental principalmente desde a Comédia Nova Romana.

A burla trazida pela “comédia de costumes”, como é chamado o gênero assim iniciado pela Comédia Nova, põe em cena elementos e personagens cotidianos em situações e características extremadas, para que daí surja o efeito cômico. Assim, soldados fanfarrões e de ego inflado, velhos avarentos e luxuriosos, casais sinceramente enamorados, escravos (e posteriormente criados) que armam as situações conforme lhes apraz, aparecem num primeiro momento nessa Roma clássica, afirmando desde então os personagens tipificados que se consolidarão e assumirão características mais específicas *a posteriori*.

Terêncio e Plauto (230 a. C. - 180 a. C.) são até hoje os mais conhecidos expoentes de tal período. Principalmente o segundo, não só pelos textos e fragmentos que nos chegaram, mas também pelas traduções que se encontram hoje em diversas línguas. Segundo as biografias que temos de Plauto, ele próprio era uma figura cômica³.

Destaca-se até a Idade Moderna por peças que foram retomadas por autores hoje considerados clássicos, como é o caso, por exemplo, de *Os Dois Menecmos*, cujo tema dos irmãos gêmeos separados na infância será recuperado em *A Comédia dos Erros*, de William Shakespeare. *Aulularia*, traduzida em português comumente como *A Comédia da Panela*, também serviu de inspiração para Molière em *O Avarento*, assim como para Ariano Suassuna em *O Santo e a Porca*, sendo esta última uma das peças do *corpus* a ser aqui estudado. Mas, por ora, deixemos o armorial paraibano de lado. Concentremo-nos na

³ Plauto. *Aulularia*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1967.

tradição da personagem por ele tão utilizada e, dadas as cores locais do Nordeste, chamada de “amarelos”.

Algumas das personagens presentes em Plauto e que permanecerão na comédia moderna sob outros nomes são o velho libidinoso e sovina, o sábio, e a dupla de criados, entre outros. É necessário ressaltar que a ligação de Plauto com as personagens elencadas aqui se deve não apenas a uma tradição mantida durante a Idade Média, mas também à valorização da cultura greco-romana na arte renascentista. Afinal, como veremos, os mecenas não financiaram apenas quadros e tetos de capelas.

Assim, desde Plauto é comum vermos a peripécia que conduz as demais ações dramáticas ser elaborada pelos criados (em Roma, escravos e escravas), representando uma forma de justiça social, já que os pobres “enganam” os mais ricos. Tal recurso cômico continua sendo utilizado constantemente até hoje. Quantas e quantas vezes não vemos, mesmo nos meios televisivos e no cinema, o bonitão orgulhoso ser passado para trás por um “feinho” esperto? Ou quantas criadas não vimos ajudarem a mocinha a ficar com o mocinho, trazendo o final feliz cheio de suspiros?

No caso de *Aulularia*, essa personagem é representada por Estáfila. Escrava de Fedra, cujo pai é Euclião, o velho avaro que não tira os olhos de sua panela de ouro, ela sabe de segredos que nem a própria moça conhece. O pai, Euclião, querendo casar a filha com o também velho e rico Megadoro, mal desconfia que ela está grávida do jovem Licônides. Confusão armada, o jeito é fazer com que o casal de jovens fique junto. A tradição se firma na *Commedia Dell'Arte*. Esse tipo de fazer teatral, surgido na Renascença italiana e financiado por mecenas (burgueses e aristocratas), consistia na “comédia de ofício”, opondo assim os atores profissionais aos ditos amadores e charlatães. Essas companhias, cuja mais famosa foi a *Il Gelosi* (1568-1604), liderada pelo casal Andreini,

não seguiam um texto dramaturgico, mas sim roteiros de improvisos conhecidos como *Canovacci*. Parte desses roteiros foi compilada e publicada pelo ator cômico italiano Flaminio Scala (1547-1624)⁴. Tratava-se de um teatro extremamente profissional, apesar da imagem difundida dos mambembes marginalizados.

Teatro que exigia um treinamento extremo do ator para a improvisação, bem como para a “quase” autoria das personagens⁵, a *Commedia Dell’Arte* tem em comum com as demais artes da Renascença a busca pela estética clássica. Assim, inspirada pela comédia greco-romana, a comédia italiana busca a condição ridícula e grotesca do homem, como o instinto da fome nos pobres ou a busca pelos prazeres do amor nos velhos. Há, ainda, a consolidação da felicidade no amor sublime do casal de enamorados, auxiliada por uma inovação: a presença feminina no palco.⁶

Os *canovacci*, “roteiros de improvisos”, eram elaborados com base em personagens que “tipificavam” membros da sociedade ironizados à sua época. A fórmula é geralmente a mesma: um (ou dois) casal de enamorados quer se casar, mas há um empecilho: o pai da noiva (Pantaleone) quer que ela se case com um pretendente mais rico.⁷ Há o noivo, velho como o pai, e interessado na situação; há a noiva e seu verdadeiro amado, um *Cappitano* atrapalhado, um *Dottore* que não sabe lá tanta coisa assim. As personagens principais da

⁴ Tradução disponível em Scala, Flaminio. *A Loucura de Isabella e outras Comédias da Commedia dell’Arte*. São Paulo, Iluminuras, 2003.

⁵ É sabido que muitos atores da *Commedia Dell’Arte* passavam anos, décadas, por vezes a vida toda interpretando uma mesma personagem. A troca de personagens na maioria das vezes se dava quando o ator ou a atriz atingia certa idade na qual aquele papel já não lhe cabia mais, passando a desempenhar outro. Ver: Fo, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo, SENAC, 2004.

⁶ Idem.

⁷ Essa tradição, existente desde Plauto, estende-se a outros autores, com algumas variações. No caso de Molière (*O Doente Imaginário*), autor que se baseia na tradição italiana, o pai, hipocondríaco, quer um médico por genro.

Commedia Dell'Arte são sátiras das pessoas da sociedade italiana renascentista. As principais seriam as seguintes a serem definidas⁸:

Pantaleone: o velho. Em geral, rico, porém avaro, representa a burguesia, portanto, é comum que seja veneziano. Ou tolo apaixonado por uma jovem, ou pai de jovens apaixonados, nem um pouco disposto a deixar que o amor destes se concretize. Ao longo da peça, muda de idéia, por bem ou por mal. É figura de várias comédias, sendo, assim como os Zanni, posto geralmente em dupla.

Capitano: como o nome já diz, é o capitão do exército. Seu nome (Spaventa, Matamoros, entre outros) e seu figurino variam, assim como das demais personagens. Sua principal característica é ser metido a valentão e acovardar-se ou fugir na hora da luta. Um paralelo atual seria, por exemplo, o Cabo Rosinha, de *A Pena e a Lei*, de Ariano Suassuna.

Dottore: ironia aos acadêmicos de Bolonha. Prolixo, eloquente, pode ser um médico ou um advogado. Parecido com o Capitano, fala demais e faz de menos, ou seja: esbanja conhecimento, mas na hora em que estes se fazem necessários, não pode demonstrá-los. Dentre as peças clássicas que ironizam tal personagem, destacam-se *O Doente Imaginário*, de Molière, e *Os Três Médicos*, de Martins Pena.

Os Enamorados: geralmente, compostos por um ou dois casais. Demonstram o amor sublime, a pureza de sentimentos, contrastando com a grotesca comicidade das demais personagens. Os rapazes apaixonados são as únicas personagens masculinas a não usarem máscaras, unindo assim a beleza de seus sentimentos à das personagens femininas. Sua união ao fim da peça faz parte do final feliz. São auxiliados pelos arlequins e pelas amas. Muitas vezes, há também na trama um terceiro casal, composto pelas últimas personagens citadas.

⁸ Definições baseadas na Introdução da obra de Scala, por Roberta Barni, pp. 23-28.

É preciso ainda lembrar que, embora de início os pais tenham outros planos, a união do (s) casal (is) acontece ao fim sem contrariar a vontade dos progenitores. O tom da comédia é dado então não apenas pelo riso, mas também pelo final feliz.

As amas ou criadas, com nomes (Esmeralda, Esmeraldina, Maria, Francesca, Colombina, etc.) e figurinos variados, são mulheres trabalhadoras do povo. Em alguns casos, esposas ou namoradas de algum dos *zanni*. Em companhia destes, são responsáveis pelas ações que conduzem a trama ao desfecho. Em algumas peças (como *O Doente Imaginário* e *O Avaro*, de Molière, *Aululária*, de Plauto, *Noite de Reis*, de Shakespeare) agem sem companhia masculina; em outras, como em *O Santo e a Porca*, de Ariano Suassuna, aparecem com um companheiro e podem ser mais importantes para a trama do que ele. As criadas serão, assim, junto com os *zanni*, tema deste trabalho.

Essas personagens, bem como os *zanni*, que serão descritos a seguir, tornaram-se clássicas em quase toda a comédia ocidental, saindo dos palcos e praças para outros meios dramáticos, como as telenovelas ou mesmo o cinema. As máscaras da *Commedia Dell'Arte* – Arlequim, o criado, Colombina, a criada, os Enamorados, Pantaleone, pai de um deles, ou avaro, soldados metidos a valentes porém covardes, falsos sábios, médicos e adivinhos charlatães – são personagens que se recriam em diferentes situações, popularizadas tanto nas artes cênicas quanto na literatura escrita e oral.

Segundo Walter Daguerre, há personagens “planas” e “redondas”⁹. Personagens planas seriam mais simples e, redondas, complexas. Entre as personagens planas estão o estereótipo e o tipo. Não tão raso o quanto o primeiro, o tipo possui características físicas e

⁹ Daguerre, Walter. “Que tipo é esse? Apontamentos sobre a natureza de personagens na dramaturgia de Ariano Suassuna”. In: Rabetti, Betti. *Teatro e Comedias: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2005, PP. 76-81.

psicológicas pré-estabelecidas e humanizadas, fixadas por tradição dramaturgica ou literária.

Já entre as personagens “redondas”, podem-se destacar aquelas de maior amplitude, como as personagens com características individualizadas do teatro contemporâneo, e os arquétipos. Assim, os “tipos” estabelecidos pela *Commedia Dell’Arte* e, anteriormente, em Roma, assumem cada vez mais especificidades, sem no entanto individualizarem-se completamente. Fazem parte da ficção. Centremo-nos naquela que mais nos chama a atenção neste estudo.

Os *zanni*: Pedro Malasartes, Arlequim, Pierrô, Saci-Pererê, Pícaro são personagens comuns na cultura popular, no teatro de rua e na literatura oral, constituindo-se um tipo – “invariável”, mas que se modifica conforme a situação. A figura representada em cena se transforma, bem como cada personagem assume as feições relativas a seu contexto histórico e geográfico. A princípio, o nome *Zanni* deriva de Giovanni, comum na região de Bérgamo, de onde saíam camponeses e trabalhadores braçais para os centros urbanos italianos.

Sábato Magaldi nos mostra que, sendo advinda de tradição do teatro grego e latino, essa personagem na Renascença se destaca pela esperteza, pela atividade e destreza em cena, pelo embaralhar da história, pela capacidade de “reivindicar” o caráter popular da comédia, fazendo com que “o escravo seja o rei”¹⁰.

Diferenciam-se às vezes na rua e nos palcos; o Sganarello¹¹ ou o João Grilo¹², espertos e coloridos, seguem um modelo de narração teatral que remonta à Renascença e aos primórdios da Idade Moderna. Conhecidos nos salões contemporâneos e “eruditos”,

¹⁰Magaldi, Sábato. *O Texto no Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2001, pp. 85-86.

¹¹Personagem da peça *Dom Juan*, de Molière.

¹² Personagem de *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna.

tiveram sua origem num palco de improvisos, e aparecem nas tradições populares, podendo ser inspirados inclusive em pessoas reais¹³.

Popularizaram-se através não só do teatro, mas também de outras representações cênicas, como o cinema e a televisão. Um dos mais famosos casos é a dupla *O Gordo e o Magro*, que segue a tradição cômica onde um palhaço é esperto (O Gordo, o Branco), e o outro é tonto e abobado (O Magro, o Augusto). Foram interpretados por Oliver Hardy e Stan Laurel entre 1926 e 1950.

Diferente do jogo de duplas, temos ainda o caso brasileiro do quarteto *Os Trapalhões*, atuante de meados dos anos 60 até princípios dos anos 90 tanto no cinema o quanto na TV. As personagens Didi (Renato Aragão), Dedé (Dedé Santana), Mussum (Antônio Carlos Bernardes Gomes) e Zacarias (Mauro Faccio Gonçalves) atingiram vasto público. Contavam ainda com atores coadjuvantes conhecidos e aclamados, como Tião Macalé. As personagens são lembradas até hoje e conhecidas também pelas novas gerações, mesmo após a morte de dois protagonistas (Gonçalves e, depois, Gomes).

Há ainda Carlitos, o doce vagabundo criado por Charles Chaplin, um pobretão com maneiras de cavalheiro, sempre vestido com roupas boas, porém esfarrapadas e velhas. Torna-se o herói através de atitudes nobres e atrapalhadas, como em *Luzes da Cidade*, em que auxilia uma moça cega; *Tempos Modernos*, em que lidera uma greve de trabalhadores de uma fábrica; mas, principalmente, em *O Grande Ditador*, no qual se torna a esperança do povo judeu contra o nazismo.

A tradição da personagem do arlequim, ou do *zanni*, é também presença constante no circo (palhaços sozinhos ou em duplas, *clowns*) e nas máscaras carnavalescas.

O presente estudo será centralizado nas personagens que se assemelham ao

¹³ Suassuna, Ariano. Introdução à peça *O Casamento Suspeitoso*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974, p. 87.

Arlequim. Pobres, esfomeados, marginais que fazem muito aquilo que os outros condenam, mas muitas vezes teriam vontade de fazer. Trapaceiros, agem geralmente pela necessidade. Não chegam a ser bandidos, pelo contrário: apesar de praticarem todo o tipo de ato que leva ao engodo, o desfecho dirige-se ao bem geral de todos. Podemos considerá-los, portanto, anti-heróis que, por vias tortas, acabam tornando-se heróis no final.

Segundo Dario Fo¹⁴, o nome Arlequim aparece pela primeira vez em texto em 1585. Em tal texto, narra-se a viagem de Arlequim ao Inferno. Comparado a Dante, ele é o herói que, apesar dos impulsos carnaís, conseguirá sobreviver a tal lugar, e também salvar Virgílio. Há, ainda, referências no texto de Fo que apontam para Arlequim como arquétipo associado a Pã, faunos e diabretes, ligando-o aos impulsos vitais como a fome e a sexualidade, mas também ao baixo grotesco, como veremos adiante.

Ao longo dos séculos da Idade Moderna, podemos vê-lo sair da *Commedia Dell'Arte* e assumir outros papéis, como já foi dito anteriormente. Em *Arlequim, Servidor de dois Amos*¹⁵, de Carlo Goldoni (1753), a personagem-título serve a Beatriz (disfarçada sob o nome do irmão, Frederico) e a seu noivo Florindo. Enamora-se de Esmeraldina, criada de Clarisse, noiva de Frederico, considerado morto.

Beatriz e Florindo estão hospedados no mesmo hotel, e Arlequim não pode deixar que um saiba que serve também ao outro. Arma muita confusão, envolvendo as demais personagens – Pantaleão, Sílvio, Briguela (aqui, o hoteleiro), cujo auge é uma cena de jantar em que Arlequim serve a seus dois patrões simultânea e alternadamente. E, é claro, surrupando um bocadinho do jantar de cada um.

Molière é um dos autores que mais se destaca pela criação de personagens ligadas

¹⁴ Fo, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo, SENAC São Paulo, 2004, p. 15.

¹⁵ Também traduzida como *Arlequim, Servidor de dois Patrões*.

ao Arlequim. E alguns casos, são criadas. Toninha, de *O Doente Imaginário*, faz o patrão hipocondríaco (Hargan) perceber através de um truque – fingir-se de morto – quem realmente o amava e quem não. Frosina é a criada de *O Avaro*, que une os casais jovens e descobre a fortuna guardada de Harpagão.¹⁶ Sganarello é um criado parvo e um tanto desajeitado que aparece em várias de suas peças, sendo a mais famosa delas *Don Juan*. Nela, o nobre mulherengo se envolve em encrenca após encrenca com os maridos de suas amantes, sempre alertado por seu pai Dom Luís e por seu fiel Sganarello, que, em troca de comida, tenta livrar o patrão das confusões. Ao fim, Dom Juan está sozinho e condenado, e não pode mais contar com o empregado.

Analisando os casos brasileiros presentes na obra de Ariano Suassuna, Lígia Vassallo afirma que

“Às atitudes autoritárias pessoais dos patrões e poderosos corresponde a alternativa manifesta nos tipos da criação popular, que resolvem suas dificuldades e impasses de maneira muito singular. Suas soluções próprias movem-se pela astúcia, sem no entanto perturbar a ordem estabelecida¹⁷”.

Continuando sua análise, Vassallo¹⁸ afirma que o arquétipo de arlequim precisa ser estudado dentro de sua figuração na sociedade nordestina. Em uma clara subversão da ordem estabelecida (os que mandam e os que são mandados, os que exploram e os que são explorados, os favorecidos e desfavorecidos, etc.), a personagem encarna em si uma possibilidade de “fuga” da injustiça social, revoltando-se, por exemplo, contra o mau patrão (como é o caso de João Grilo), ou obtendo favores deste através de suas peripécias, como

¹⁶ Esta peça baseia-se na *Aulularia*, de Plauto, assim como *O Santo e a Porca* de Ariano Suassuna, a ser estudada ainda neste trabalho.

¹⁷ Vassallo, Lígia. *O Sertão Medieval: Origens Europeias do Teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1993, p. 144.

¹⁸ Vassallo, Lígia. *Op. Cit.*, p. 145.

no caso de Cancão, Caroba e Gaspar. Não destroem a hierarquia social vigente, mas trazem, junto com o final feliz da peça, a desforra tão esperada na realidade. Tornam-se assim, heróis do povo.

A máscara que sobressai em muitas peças de Ariano é derivada do Arlequim, o criado picaresco, que, geralmente, atua em duplas, como no circo, exemplo já citado anteriormente: João Grilo e Chicó (*Auto da Compadecida*), Cancão e Gaspar (*O Casamento Suspeitoso*), Caroba e Pinhão (casal de *O Santo e a Porca*). É sabido ainda que tais personagens denotam a desigualdade social, pois são os desfavorecidos que através de suas artimanhas tentam ganhar o seu quinhão. Apesar de tomarem atitudes “condenáveis”, sempre acabam por levar ao desfecho esperado dentro da concepção de final feliz. Cancão e Gaspar, por exemplo, são os criados de Geraldo, que está prestes a cair nas garras de uma noiva interesseira. Tornam-se os heróis da peça ao desmascará-la, juntamente com a mãe e o amante.

Temos, assim, uma personagem que, apesar de certas características preponderantes (tipo), assume ações e outros aspectos secundários de acordo com seu contexto histórico e social.

É importante ainda ressaltar a ligação destes malandros com a teoria da carnavalização proposta por Bakhtin¹⁹ e utilizada por Vassallo em sua análise. Desde a Idade Média até os dias atuais, o Carnaval representa uma situação de escape ao cotidiano – seja à vida religiosa do Medievo, seja à lógica de trabalho capitalista. A inversão de valores também está presente nesse momento de liberdade, trazendo o grotesco, ridículo e o cômico à tona. Assim, tem-se a necessidade do uso de máscaras e fantasias, para o diferenciamento

¹⁹ Bakhtin, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec; Brasília, Ed. Da Universidade de Brasília, 1987.

daquele momento da vida comum. E é, antes de mais nada, uma festa de caráter popular, onde, *a priori*, não existem diferenciações sociais. O riso medieval é visto por Bakhtin como um riso de libertação.²⁰

De acordo com Bakhtin, o riso medieval servia para romper o medo presente naquele mundo – o medo do inferno, da condenação da alma, da morte, do poder e dos poderosos. Em dois mundos paralelos, porém coexistentes, há a seriedade e a verdade feudal, dos senhores e clérigos, e o riso praticado na praça e em momentos de festividade. Ainda que restrito a determinados momentos e ambientes, o riso medieval é coletivo, e assim, transgressor. Embora não seja conscientemente um ato subversivo, o ato de rir era uma maneira de desvendar a cultura oficial e provar que nem toda a verdade estava contida nela. O riso abria as portas para pensamentos e atitudes novas. O autor chega a afirmar que

“(…) o riso, menos que qualquer outra coisa, jamais poderia ser um instrumento de opressão e embrutecimento do povo. Ninguém conseguiu jamais torná-lo inteiramente oficial. Ele permaneceu sempre uma arma de libertação nas mãos do povo²¹”

Em comentário sobre um estudo do alemão Justus Moser,²² o autor russo nos expõe o mundo cômico e grotesco, do qual fazem parte a *Commedia Dell'Arte* e suas personagens como algo à parte da cultura clássica e oficial do século XVIII. Moser defende o grotesco pelo seu caráter natural e hipertrofiado, opondo-se à seriedade e aos ideais estéticos puros, sublimes e perfeitos do setecentismo. Arlequim aparece assim falando em primeira pessoa em defesa do riso. Contrário às regras do contexto, Moser, através de Arlequim, expõe a alegria como mais uma necessidade humana – neste caso, da alma.

²⁰ APUD Vassallo, Lígia, *Op. Cit.*, p. 51.

²¹ Bakhtin, *Op. Cit.*, p. 81.

²² *Arlequim ou a defesa do cômico grotesco*. Publicado em 1761. APUD Bakhtin, Mikhail M. *Op. Cit.*, p. 31.

A personagem é extremamente ligada aos impulsos vitais – a fome, o frio, o calor, o desejo sexual, o arlequim é movido por eles. Liga-se ao grotesco e ao baixo cômico pela escatologia e pelo lado primitivo da natureza humana, como as características fálicas pronunciadas de fauno. Tornam-se também violadores de tabus,²³ e, mais uma vez, os heróis.

Ligia Vassallo²⁴ elenca algumas características do arlequim. Primeiramente, o herói não tem estrutura familiar ou origem definida. Apesar de geralmente contar com um companheiro (João Grilo e Chicó, Cancão e Gaspar), ou mesmo um emprego fixo, como no caso da padaria (*Auto da Compadecida*), da casa de Eurico Engole-Cobra (*O Santo e a Porca*) ou da casa de Geraldo e Dona Guida (*O Casamento Suspeitoso*), buscam sempre a sobrevivência ou a oportunidade de obterem melhores recursos. Isso se acentua no contexto de fome e miséria do Nordeste, apontados por Ariano.

Outro aspecto levantado pela autora é a amoralidade, astúcia e sagacidade de tais personagens. A sabedoria popular aparece nos provérbios de Chicó, Gaspar, Benedito, Simão e Pinhão. O cinismo e as mentiras contadas por João Grilo e Gaspar para alcançarem seus objetivos, bem como as manobras de Caroba para noivar as patroas e si mesma fazem parte da esperteza desses “amarelos” em suas trajetórias. Não se pretende mudar a sociedade vigente, mas alcançar, através da peripécia e das relações de compadrio, maior estabilidade financeira e social.

O último aspecto apontado por Ligia é o caráter místico do arlequim. Segundo Dario Fo²⁵, o termo deriva de uma personagem medieval, Hellequin, Helleken, Harlek ou

²³ Vassallo, *Op. Cit.*, p. 52

²⁴ A autora refere-se aqui à análise feita a partir de textos populares e do estudo feito por Idelette dos Santos. Vassallo, Ligia. *Op. Cit.*, p. 37.

²⁵ Fo, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo, Senac, 2004, pp. 80-82.

Arlekin. Descrito como um diabrete “torpe e arrogante”, capaz de inúmeras façanhas. Obsceno e ágil, suas características ligadas ao baixo corpóreo, ao grotesco e à avidez por sexo o ligam a Dionísio.

Sendo uma mistura de diabrete, fauno, de anjo, ele adquire características sobrenaturais na obra de Suassuna, dentro de um contexto de catolicismo regional. A volta de João Grilo à vida, bem como as lorotas de Chicó e sua pseudo visita a Padre Cícero, promovida por uma falsa gaita mágica, são exemplos de tal aspecto das personagens.

No caso das mulheres (amas e criadas), essas características, por motivos óbvios, são menos evidentes: agem de maneira esperta, às vezes apaixonada, mas suave. Interessam-se mais por uma boa posição junto às patroas: um vestido em troca do cozimento de um doce favorito ou de um recado para o namorado, por exemplo. Tal relação denota assim uma solidariedade feminina entre classes sociais diferentes, visto que elas também subvertem o desejo dos homens de casá-las com quem bem entendem. Menos reprimidas que suas senhoras, não são tão afobadas quanto seus companheiros.

Portanto, enquanto agentes contra o que é pré-estabelecido e estruturado, arlequins e suas companheiras (a nível individual) ligam-se assim ao carnaval (quebra da ordem coletiva). Suassuna reconfigura a personagem dentro da realidade brasileira, a fim de compor seu projeto estético.

O paraibano tem como projeto o Movimento Armorial, que defende a cultura tradicional nordestina. Nela, podemos encontrar raízes ibéricas evidentes, como a literatura de cordel, que propaga os feitos de heróis do sertão, mas também eventos difundidos pelas canções de gesta, como a *Canção de Rolando* e *El cantar de Mío Cid*. O primeiro caso surge, por exemplo, nos folhetos sobre Carlos Magno e os Doze Pares de França e nas

festas das Cavalhadas.²⁶

Partindo das tradições folclóricas nordestinas, como o mamulengo, o bumba-meu-boi, os folhetos de cordel e as cavalhadas, Ariano cria peças ambientadas e em defesa de um Nordeste considerado por muitos, um arcaísmo²⁷. Mas não só. O escritor paraibano, em sua defesa estética – o Movimento Armorial – busca também as raízes ibéricas, mourescas, medievais e renascentistas dessa mesma cultura popular brasileira.

Se olharmos para a análise de Bakhtin²⁸, descobriremos aí uma semelhança entre a base da cultura popular defendida por Suassuna e o Medieval estudado pelo russo: a *vivência* de tais manifestações. Tanto o quanto o carnaval medieval (ou mesmo o carnaval contemporâneo, como é o caso de alguns lugares no Brasil), a festividade, o folguedo, as danças e os rituais do nordeste brasileiro (como as tradições artísticas acima citadas) diferenciam-se do teatro convencional pela participação coletiva de uma comunidade. Seu lugar por excelência é a praça.

De acordo com o autor, o carnaval (assim como os bufões e bobos-da-corte da Idade Média) situa-se num limite temporário e intermediário entre a arte e a vida, no qual a única regra é a liberdade. Mesmo que momentâneo, o Carnaval, bem como as demais festividades e ritos populares, não são feitos por atores interpretando personagens, não são observados por espectadores, mas sim por pessoas que vivem, interpretam e observam, todas ao mesmo tempo e coletivamente. É a própria vida representada.

²⁶ Ver Suassuna, Ariano. *A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972, 2009.

²⁷ Para maiores detalhes ver Santini, Alexandre. “Teatro e Cultura no século XX – Suassuna e o Movimento Armorial. In: Rabetti, Beti. *Teatro e Comedias: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2005, pp. 66-67.

²⁸ Bakhtin, *Op. Cit.*, pp.6-7

O teatro de Suassuna busca essa comunhão carnavalesca: o Movimento Armorial, baseado nas manifestações populares de sua terra, praticado no cotidiano de brasileiros e brasileiras.

Mas, afinal, o que seria Armorial? Definido pelo próprio Suassuna²⁹, Armorial seria um nome mágico, que remetesse a grandes feitos e heróis. Um nome ibérico e mediterrâneo, que diz mouro, ladino, cigano. Nome que diz “castanho” – Suassuna faz questão de que o rapaz do cavalo branco, de *A Pedra do Reino*, seja inteiramente “castanho” – como não o fazem os romanceros medievais propriamente ditos, de padrões estéticos eurocêntricos³⁰. Nome que diz dança, que diz festa, que diz música, e que, de qualquer maneira, diz cena. Diz cena porque apenas a cena concebe a combinação de tantas artes em conjunto, e diz cena porque justamente o movimento armorial possibilitou essa fusão – o folheto, a cantoria, a dança, entre outros. Mas também nome que remete a brasões e à heráldica, propositalmente, segundo o próprio autor³¹. É nome estético, sonoro, que inicia uma canção, mas também aquele que encerra histórias fabulosas, estandartes e toque de clarim.³² E Ariano não se contenta, é claro, com os brasões dos Doze Pares de França: para ele, as cores azuis e vermelhas das Cavalhadas são tão ou mais nobres quanto as primeiras; para ele, os Vinte e Quatro Pares dos cavaleiros d’*A Pedra do Reino*, cavaleiros

²⁹ Para maiores referências ver Santos, Idelette Muzart Fonseca. *Em Demanda da Poética Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas, Editora da Unicamp, 1999, pp. 25-26.

³⁰ Como é o caso do herói de *Perceval, ou o Romance do Graal*, de Chretien de Troyes, editado no Brasil por Martins Fontes, SP, 1992. Nele, Perceval é louro de olhos azuis, e Blancaflor, a amada do cavaleiro, alvíssima. Suassuna tenta adaptar a estética de tais romances ao tipo brasileiro – o do mestiço, o “castanho”.

³¹ Citado por Idelette Muzart Santos, “armorial” designa o coletivo de brasões, mas, para Suassuna, o termo se torna um neologismo. Não se refere à nobreza medieval propriamente dita, mas o termo é (...) “ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou (...). Foi aí, que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavalhada era *Armorial*, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos (...)”. Suassuna, Ariano V. APUD Santos, Idelette Muzart Fonseca, *Op. Cit.*, p. 25

³² *Idem Ibidem*.

do sertão nordestino, aos quais o povo se afeiçoa e torce por eles,³³ não só são mais valorosos como mais numerosos do que aqueles citados na gesta carolínea.

Assim, o caráter “subversivo”, festivo e hiperbólico das manifestações tradicionais da cultura popular nordestina aproximam-se da Idade Média não apenas pela sua temática (como as cavalhadas ou os temas da literatura de cordel que gravitam em torno de princesas perdidas, reis franceses e nobres cavaleiros) mas também pelas suas características e formas de existir: na rua, na praça, na vida. Esse fenômeno festivo e carnavalesco que existe em tais práticas aproxima armoriais e medievais.

Façamos aqui uma ressalva em relação à carnavalização e a relação entre o grotesco medieval estudado por Bakhtin e as peças de Ariano. Com relação ao riso e à moral, pode-se ainda fazer outra observação sobre a linguagem na dramaturgia de Suassuna. Mesmo a comicidade sendo em geral ligada ao grotesco (segundo Bergson³⁴, o riso é causado pela imperfeição), o moralismo do escritor paraibano não permite que em suas peças a linguagem verbal e corpórea desça ao escatológico ou ao sexual. Benona, tia solteirona de *O Santo e a Porca*, limita-se a dar um beliscão no ex-noivo. Ela e sua sobrinha, Margarida, mesmo trancadas com seus respectivos pretendentes em quartos da casa, permanecem virgens. O gato do *Auto da Compadecida* “descome” dinheiro. As duas vigaristas de *O Casamento Suspeitoso*, não são “mulheres sérias”, dado que mantêm relações sexuais com diversos parceiros. Isso ainda que o autor tenha influência da linguagem da praça, ou mesmo do teatro medieval estudado por Bakhtin. A exceção clara é a *Farsa da Boa*

³³ No romance, a personagem Quaderna é levada a conhecer as cavalhadas por Filipa, sua tia, que o incita a tomar parte na torcida do Cordão Azul, preferência da mesma.

³⁴ Bérqson, Henri. *O Riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2007, pp.16-17.

Preguiça, na qual não faltam palavrões e carícias, inclusive da diaba Andreza na pobre Nevinha.

A mistura proporcionada por Ariano não é apenas de diversas formas de manifestação artística, e de elementos históricos adaptados ao sertão. Segundo Elizabeth Marinheiro, *A Pedra do Reino* destaca-se por ser um romance culto, mas que perfaz a “intertextualidade das formas simples”³⁵. Essa afirmação pode ser estendida a suas peças. Por isso, entende-se que a autora quis dizer que formas de narrativas comuns, orais e de datas “um tanto imprecisas” como “a Lenda, a Gesta, o Mito, a Adivinhação, a Locução, o Caso, a Memória, o Conto e o Traço de Espírito formam aquilo que, por uma questão metodológica, convencionamos chamar de variante coletiva”³⁶.

As peças aqui analisadas são das décadas de 50 e 60. Assim, surge o Armorial. Formado por artistas de diversas atuações, como músicos, bailarinos, atores, poetas, cordelistas, entre outros, o Movimento Armorial foi oficialmente lançado em 18 de Novembro de 1970, em Recife, com a primeira apresentação da Orquestra Armorial de Câmara do Conservatório Pernambucano de Música. Regida por Cussy de Almeida, ela se apresentava na Igreja de São Pedro dos Clérigos, e contou com a fala do principal defensor do Armorial, Ariano Suassuna. Havia ainda uma exposição de artistas plásticos do movimento.

Baseando-se em escritores que defendiam a unidade nacional através não apenas de uma mestiçagem étnica, mas também cultural, como Sílvio Romero e Gilberto Freyre, Ariano Suassuna defende a região Nordeste como a verdadeira “guardiã” da cultura

³⁵ Marinheiro, Elizabeth. *A Intertextualidade das Formas Simples (Aplicada ao Romance D’A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna)*. Olímpica, Rio de Janeiro, 1977.

³⁶ Marinheiro, *Op. Cit.*, p. 35.

tradicional brasileira. Segundo Maria Thereza Didier³⁷, a obra de Freyre é retomada pelo dramaturgo e pelo movimento Armorial como uma continuação, afirmando novamente o “messianismo” do povo brasileiro. A obra de Suassuna não defende apenas a preservação da cultura brasileira, mas utiliza essa cultura na criação de personagens bastante originais e que transbordam brasilidade.

Sendo um dos maiores pesquisadores do teatro brasileiro, cuja obra literária e ensaística gira em torno de demonstrar a importância do resgate das tradições, Suassuna consegue fazer isso a partir de criações bastante singulares. Os tipos personificados em suas personagens não são meros estereótipos, são a “criação de uma realidade teatral mágica e festiva em que seu povo se reconheça transfigurado”³⁸, remetendo, ao mesmo tempo, a arquétipos clássicos.

Ainda dentro desta concepção da arte como transfiguração da realidade, que é impregnada pela cultura popular defendida por Suassuna dentro da concepção estética do Movimento Armorial, podemos acrescentar aqui a observação feita por Luís Alberto de Abreu em “A Personagem Contemporânea: Uma Hipótese” sobre as personagens dramáticas:

“Nesse sentido, uma personagem também poderia ser encarada como o olhar que determinada época ou determinada cultura projeta sobre si mesma. É um espelho que não só reflete, mas também complementa o ser humano. Um espelho a partir do qual o ser humano adquire uma consciência de si, mede-se e se estabelece

³⁷ Didier, Maria Thereza. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970-76*. Recife, Editora Universitária da UFPE, 2000, p. 151.

³⁸ Suassuna, Ariano. “Genealogia Nobiliárquica do Teatro Brasileiro”. In: *O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética*. Ano 8, no. 8, Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRIO, 2000, p. 103.

a partir de seus defeitos e virtudes.³⁹

A proposta de Suassuna é condizente com essa concepção de Abreu, de que a arte tem uma ligação intrínseca com a vida, através da consciência humana. Ligando-se ainda à idéia de Bakhtin, do riso, do carnaval e da encenação como presença na vida de determinadas comunidades, a obra de Suassuna vem trazer à tona a consciência que, enquanto nordestino, ele faz de si mesmo e acredita, enquanto projeto ideológico e artístico, ser melhor para os seus.

Ariano Suassuna defende em *A Onça Castanha e a Ilha do Brasil*⁴⁰ que os povos “acobreados”, ou seja, africanos, mediterrâneos, mestiços e latinos, seriam filhos de uma casa imperial fundada pela “Rainha do Meio Dia” (a Rainha de Sabá) e do rei Salomão. Nisto, não busca a razão, mas o caráter misterioso e sincrético que traria a unidade cultural e étnica do povo brasileiro, bem como o direito de não se submeter aos povos filhos da “Besta Loura Calibã” (caucasianos), sem, no entanto, massacrá-los ou subjugar-los num nazismo às avessas. Assim, Suassuna utiliza em sua produção artística os toques arcaicos, as violas, rabecas, xilogravuras, literatura de cordel, cavalhadas, o bumba-meu-boi, as escolas de samba, entre outras manifestações típicas brasileiras, que vão da cocada às personagens populares como o amarelinho João Grilo.

Assim, o riso medieval entra em acordo com o resgate da linguagem da praça proposto pelo paraibano. Ariano expõe em suas peças e em suas personagens esse riso advindo do Medievo tão presente no teatro e nas festividades nordestinas, sejam profanas ou religiosas. Suas personagens, vindas da tradição e do teatro cômico, subvertem a ordem existente dentro da aristocracia nordestina, a exemplo dos demais arlequins. Como

³⁹Abreu, Luís Alberto de. “A Personagem Contemporânea: Uma Hipótese”. Disponível em http://www.eca.usp.br/salapreta/pdf01/sp01_06_abreu.pdf.

⁴⁰ Apud Didier, *Op. Cit.*, p. 149.

exemplo, podemos citar o caso de João Grilo, que vive a ludibriar seus “superiores” para obter vantagens: o padre, o bispo, o padeiro, a mulher do padeiro, o major, etc. Suas artimanhas fazem dele um herói popular.

Seguindo tal linha de pensamento, temos duas peças a serem analisadas nesse trabalho: *O Santo e a Porca*, primeiramente, por seu caráter clássico, mas também por ser um clássico adaptado ao regional; e *O Auto da Compadecida*, onde há referências a autos, milagres e praças medievais. Farei ainda um capítulo onde constarão as considerações finais sobre o trabalho, bem como uma breve análise das outras comédias de Suassuna. A análise será feita com as duas obras escolhidas, mas tanto outros autores o quanto outras peças do próprio Ariano podem servir de comparação e auxílio. Iniciemos o estudo com *O Santo e a Porca*, componente da já citada tríade Plauto – Molière – Suassuna.

Capítulo II

Caroba e Pinhão, malandros apaixonados

O Santo e a Porca, peça de Ariano Villar Suassuna, foi escrita em 1957 e montada pela primeira vez em 1958, pelo Teatro Cacilda Becker, atriz que interpretou o papel de Margarida. É a peça de Suassuna que apresenta maior ligação com a dramaturgia clássica. Trata-se de uma transposição baseada na *Aulularia*, de Plauto (século III a.C.), e que também dialoga com *O Avarento*, de Molière (século XVII).

As personagens, nas respectivas peças, são: em Plauto: Deus Lar; Euclião e Megadoro (velhos); Eunômia, irmã de Megadoro; Estróbilo e Estáfila (escravos de Licônides e de Fedra/Euclião); Congrião e Ântrax (cozinheiros) Frigia e Elêusia (flautistas convocadas para o casamento); Pitódico (outro escravo); Licônides e Fedra (jovens enamorados). Em Molière: Harpagão e Anselmo (velhos); Cleanto e Elisa, filhos de Harpagão, apaixonados, respectivamente, por Mariana e Valério, filhos de Anselmo (enamorados); Simão, (corretor de negócios); Joaquim (cozinheiro e cocheiro de Harpagão); Brindavoine e Merluce (criados de Harpagão); Comissário e Escrevente; Frosina e La Fleche (criados de Harpagão, condutores das ações dramáticas). Em Suassuna: Euricão e Eudoro (velhos); Benona (irmã de Euricão); Margarida e Dodó (enamorados); Caroba e Pinhão (criados das famílias de Euricão e Eudoro).

Nas três peças há um personagem que se caracteriza pela avareza extrema e por possuir tesouros escondidos que não deseja partilhar com ninguém, sobre os quais guarda segredo. Velho sovina, é grosseiro (apesar da fortuna acumulada) e não tem boas maneiras, deseja desposar moças jovens e atrapalha o amor dos filhos. O avarento de cada peça ainda

maltrata os escravos e criados, e não lhes paga o necessário para viverem, fazendo-os passar necessidade. Assemelha-se, como vemos, à máscara do *Pantaleone*.

No caso de Euclião, na peça de Plauto, uma panela cheia de ouro permanecia oculta em sua casa há gerações. Aparece por obra do deus Lar, que escondia a fortuna do velho por sua falta de religiosidade. No entanto, a filha, Fedra, faz oferendas à divindade, que, decidindo dar um dote à jovem, revela a existência do tesouro. Quem o encontra, no entanto, é o pai sovina, que, ao invés de dar o dote à filha, esconde a riqueza e aceita entregá-la em casamento a Megadoro, um rico vizinho que a deseja como esposa. Ele é, no entanto, tio de Licônides, jovem que engravidou Fedra.

Harpagon, o avaro de Molière, tem dois filhos: Elisa e Cleanto, que formarão pares românticos com Valério e Mariana. Os dois últimos são irmãos, mas desconhecem o parentesco. Harpagon deseja que a filha se case com Anselmo, um velho nobre, enquanto ele mesmo quer desposar Mariana, dado que a jovem é pobre e não lhe exigirá muitos luxos. Sua avareza contrasta com a bela casa em que moram, e com um valioso anel que carrega no dedo. No entanto, priva os filhos da riqueza escondida num cofre, e até mesmo da herança que a mãe lhes deixara. Um dos principais argumentos que usa para convencer Elisa a obedecê-lo é que seu pretendente não pedira dote.

Euricão Árabe, Eurico Engole-Cobra, é um avaro nordestino na peça de Suassuna. Possui como cofre uma porca de madeira herdada do avô, onde guarda qualquer trocado que lhe caia às mãos. Ninguém na casa sabe que a velha porca, jogada em um canto, contém um tesouro. Euricão mantém a filha, Margarida, e a irmã, Benona, em situação financeira precária, e não paga salários à Caroba, sua criada. Sua devoção por Santo Antônio rende-lhe a ambígua situação de se dividir entre a materialidade e a espiritualidade, entre a sovínice e a fé. Deseja que a filha se case com Eudoro, um vizinho

rico, mas ela está apaixonada por Dodó, filho deste, que se disfarçou de criado coxo e manco na casa do velho árabe para ficar perto de sua amada.

Euricão caracteriza-se também pela fé em Santo Antônio, não apenas por sovinice e mau-humor. Dedicado ao santo, sua vida divide-se entre a religiosidade e o pecado terreno da avareza. Marca do catolicismo presente em toda a obra de Ariano Suassuna, a devoção do velho árabe contrasta com seu apego à matéria, sendo esse um dos temas principais da peça. Essa contradição afirma-se teatralmente no fato de que o santo é aquele a quem Eurico confia sua velha porca.

Ausente em Molière, a religiosidade é manifestada em Plauto principalmente pela jovem Fedra, cujas oferendas fizeram com que o Deus Lar revelasse o tesouro escondido há gerações. Dadas as condições da mulher na sociedade romana, Fedra e Eunômia, irmã de Megadoro, viúva e mãe de Licônides, pouco aparecem na peça de Plauto. Eunômia apenas aconselha o irmão que se case novamente, e ele a atende; ainda assim, ela mesma afirma, em seu discurso, que é apenas uma mulher, e que, portanto, não pode dar bons conselhos. Ela intervém em favor do filho, Licônides, ao fim da peça. A postura submissa vista na matrona é acentuada em Fedra, que apenas “grita” de fora da cena as dores do parto. Sabemos de sua devoção pelas informações fornecidas pelo próprio deus Lar.

O deus Lar escondera o tesouro do romano, por sua falta de fé. No entanto, a religiosidade aparece quando Euclião invoca, nos momentos de dificuldade, vários deuses do panteão romano: Júpiter, Apolo, por vezes todos ao mesmo tempo. O nordestino, por outro lado, tem a mais profunda certeza de que apenas seu santo predileto lhe é fiel. Ao fim, como castigo por sua sovinice, será abandonado até mesmo por ele, traço da moral católica presente nas obras do escritor paraibano. Essas características aproximam as personagens,

mas elas permanecem contextualizadas, uma no politeísmo romano, a outra no catolicismo sertanejo tão exaltado na obra de Suassuna.

Os protagonistas das três peças assemelham-se à máscara de Pantaleão. Evidencia-se a avareza exagerada que tipifica cada uma delas, o que causa efeitos cômicos. Ivo C Bender⁴¹, em *Comédia e Riso: uma poética do teatro cômico*, faz uma análise dos teóricos do riso Vladimir Propp e Henry Bergson, acentuando o fato de que o defeito de caráter é um dos artifícios propiciadores do riso, em especial quando se trata de tipos dos quais o espectador já conhece de antemão.

No caso de Euricão, o velho é chamado de “árabe”, numa alusão, segundo o autor⁴², aos povos do Oriente Médio migrados para o Brasil, e ao desterro que todos os brasileiros sofrem por pertencerem a diversas etnias, não tendo assim uma nacionalidade pré-definida. Ele dedica sua vida ao acúmulo de riquezas em sua adorada porca. O primeiro nome é uma clara alusão a Plauto. Ambientada em um mundo nordestino, sertanejo, a peça tem como cenário central a casa de Euricão Árabe, o Engole-Cobra. Apesar da simplicidade e de um ambiente rústico, o leitor (ou espectador) descobrirá que a frugalidade do cenário e das personagens pertencentes a esta família, bem como seus empregados, não advém de uma pobreza concreta, mas sim da sovínice do velho Pantaleão, que põe qualquer tostão que lhe chega às mãos num cofre, a velha porca de madeira herdada do avô. É sabido que as peças de Suassuna ambientam-se sempre em espaços sertanejos, rurais e rústicos, e costumam possuir cenografia e figurinos simples para que a encenação seja facilitada a grupos com poucos recursos e/ou para que a peça adapte-se melhor a diferentes espaços. No entanto, no caso da morada de Euricão, a intenção é realmente mostrar uma falsa pobreza.

⁴¹ Bender, Ivo C. *Comédia e Riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre, Ed. Universidade UFGSR, EDPUCRGS, 1996, p. 56.

⁴² Suassuna, Ariano. “Introdução”. In: *O Santo e a Porca*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2009, p. 24.

Recursos cômicos: pancadarias, enganos, peripécias

Nas três peças, o engano é um dos maiores elementos causadores de comicidade, principalmente em relação aos pantaleões avaros. Em todas elas, os namorados (Licônides, Valério, Dodó), ao pedirem a mão de suas amadas em casamento (Fedra, Elisa, Margarida), dizem aos respectivos pais que vieram lhes pedir seu “mais precioso tesouro”. Continuam seus argumentos afirmando que tal tesouro já fora roubado por eles (já eram namorados das moças, e Fedra inclusive estava em adiantada gestação). A avareza exagerada dos velhos faz os três pensarem que o tesouro ao qual os jovens se referem é o dinheiro e não suas filhas. No decorrer do diálogo Margarida pensa que o pai está lhe chamando de porca e ofende-se, quando, na verdade, Euricão refere-se ao cofre. Em todas elas, essa situação se dá quando efetivamente a fortuna havia desaparecido por mão de outrem (Estróbilo, Cleanto e La Fleche, Pinhão). Em Molière, o velho, ainda, ao ouvir o nome de Elisa, acha que a filha fora cúmplice no roubo de seu cofre, enterrado no jardim.

No caso de Suassuna, o quiproquó ocorre quando Dodó vem pedir a mão de Margarida em casamento, e Euricão tem certeza absoluta de que o rapaz se refere à porca quando lhe pede algo muito valioso. Engano semelhante ocorre quando Caroba se refere à porca que será assada para o jantar e, claro, o árabe acredita se tratar da porca de madeira.

Caroba e Pinhão são, ela, criada de Eurico, ele, criado de Eudoro. Correspondem a Estáfila e Estróbilo (Plauto), Frosina e La Flèche (Molière). Ao final da peça, os dois se casam. Eles protegem seus jovens patrões e conspiram para que os jovens enamorados fiquem juntos. Além de casados, os criados também conseguem subir na escala social, tornando-se pequenos proprietários. Nota-se, nas três peças, que, dos casais de criados, o homem está mais interessado no dinheiro dos velhos; suas proezas direcionam-se a

descobrir-lhes a fortuna escondida. Frosina e Caroba, sempre espertas, querem tirar algum proveito da situação, mas agem de maneira que tanto a própria felicidade como a dos jovens apaixonados se torne realidade. A exceção é Estáfila, que pouco pode fazer a não ser proteger a patroa.

Essas personagens assemelham-se às duplas de *zanni* da *Commedia dell'Arte*. Embora seja um casal, e não uma dupla de homens, as ações dramáticas são por eles conduzidas. São criados esfomeados, pobres, vivem tomando tapas e levando xingamentos dos patrões. Considera-se, por diversos autores, como Dario Fo e o próprio Suassuna que sua malandragem e esperteza tenha origem nos maus tratos, maus pagamentos e na marginalização social.

Estróbilo e Estáfila estão na condição de escravos, o que os torna ainda mais vulneráveis aos caprichos de Euclião, que os ameaça frequentemente ao açoite, mesmo o rapaz não sendo seu escravo; contam, no entanto, com a proteção de Licônides e Fedra. Alguns exemplos são destacados na introdução de Aída Costa⁴³ à peça *Aululária*. A autora nos lembra que os senhores em Roma tinham poder de vida e morte sobre seus escravos. Assim, ela cita algumas passagens da comédia, como o caso em que o patrão ameaça a velha escrava de morte: “Por Hércules, se saíres deste lugar um dedo, uma unha, ou se olhares para trás, antes que eu te dê ordem, eu te mandarei, na mesma hora, crucificar, para aprenderes a obedecer.” (V. 58-59)⁴⁴

⁴³ Plauto. *Auluraria*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1967.

⁴⁴ Idem, *Ibdem*, p. 37.

Estróbilo ressentido-se de ter apanhado de alguém que não era seu senhor: “Que fúria te atormenta? Que tenho eu a ver contigo, ó velho? Por que me maltratas? Por que me puxas? Por que me bates?” (V.631-632)⁴⁵

Em Molière também são comuns as ameaças e as agressões aos empregados em momentos em que Harpagão sente que sua fortuna pode correr perigo. Logo no começo da peça, na cena III, encontramos este diálogo:

La Fleche - O senhor tem dinheiro escondido aqui?

Harpagão - Não, idiota... Eu não estou dizendo que tenho... (*à parte*) Maldição! (*alto*) Pergunto se, maliciosamente, não andas espalhando o boato de que tenho dinheiro oculto...

L.F. – Que importa que o senhor tenha ou não tenha, se para nós dá no mesmo?

H – Respondes disfarçando e eu não sei onde estou que não te bato!... (*erguendo a mão contra ele*) Vai-te embora duma vez!...⁴⁶

Estes exemplos nos servem para analisar a agressividade dos patrões ligada a sua avareza e, conseqüentemente, a reação dos criados e dos filhos. Segundo Bergson⁴⁷, a exacerbação de determinada característica torna a personagem um tipo cômico e grotesco. A repetição de gestos e palavras, de maneira mecânica e exagerada, ressalta uma ou outra característica da personagem⁴⁸. No caso, a agressividade dos patrões provém de sua avareza, o que causa o medo de perderem suas fortunas.

Euricão, personagem um tanto mais “suave”, até por viver em meados do século XX, xinga em demasia os criados. O máximo que faz é pedir a Caroba que levante a saia para ver se não há nada embaixo dela, o que ofende a moça, e dar alguns sopapos em Pinhão. Eudoro pega o próprio filho pelo pescoço, no escuro, pensando ser um ladrão. As

⁴⁵ Idem, *Ibidem*, p.37.

⁴⁶ Molière. *O Avaro & As Sabichonas*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1987, p.81.

⁴⁷ Bergson, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2007, pp. 12-15.

⁴⁸ Idem, *Ibidem*, pp. 23-27.

agressões em Suassuna não são muito violentas. Apesar da peça ser inspirada em Plauto e realizar um diálogo com a comédia clássica, Ariano atenua o caráter violento delas, exaltando a comicidade e a avareza de Euricão, bem como sua relação com os criados, através de outros recursos, como as reclamações repetidas do velho árabe “Ai, a crise, ai, a carestia!”, ou o tratamento dado a Caroba, “assassina.”⁴⁹.

Não sendo tão mau patrão como o casal de padeiros de *O Auto da Compadecida*, a pobreza e a solidão de Eurico surgem para lhe redimir do pecado da avareza, sendo também uma marca do catolicismo presente na obra de Ariano Suassuna. Outro exemplo do catolicismo de Suassuna aparece na cena final da peça *O Casamento Suspeitoso*, onde as personagens desfilam seus pecados, arrependidos por eles, encerrando a peça com uma oração.

Em Plauto, os acontecimentos parecem suceder-se sozinhos, numa trapalhada atrás da outra, até mesmo parecendo ser castigo do deus Lar, desprezado pela sovínice de Euclião. Em Molière, bem como em Suassuna, as ações são conduzidas pelas personagens. No primeiro caso, pelos namorados e criados, sobretudo Frosina e La Flèche. Em Suassuna, Pinhão, mas, sobretudo, Caroba, controlam as peripécias e artimanhas que levam ao desenrolar da peça. Assim, não temos uma dupla de palhaços propriamente dita, mas sim personagens de sexos opostos, o que muda a peça, não em relação a suas matrizes, mas em comparação ao que era visto comumente nos espetáculos da *Commedia dell'Arte* e em peças derivadas desta.

Uma diferença importante que aparece em Molière e Suassuna consiste no fato de que o final feliz amoroso para os jovens, bem como o fio que desenrola a história, tem

origem nas ações das mulheres. Pode-se notar a partir daí que o enlace amoroso dos jovens patrões é o principal objetivo dessas personagens, ainda que em troca de algum benefício para si mesmas, como os vinte contos exigidos por Caroba e Pinhão. Na peça de Molière, Frosina, a princípio, deseja qualquer benefício, mas muda de ideia e decide apoiar os irmãos Cleanto e Elisa em seus desejos contra o pai avarento; até mesmo o roubo do cofre é feito numa “parceria” entre La Fleche e Cleanto, dupla vingança de criado mal pago e rivalidade filial. A revelação de que Anselmo é um nobre e verdadeiro pai de Valério e Mariana fará com que Harpagão mude de ideia e aceite o casamento desejado pelos jovens.

Caroba e Pinhão são criados, respectivamente, de Eurico e Eudoro. São “amarelos” do sertão nordestino. Nenhum deles é pago pelo patrão; a avareza do primeiro explica a situação da moça, mas apenas no terceiro ato o rapaz revela que também não recebe dinheiro algum. Vivem esfomeados. Dodó, recebendo a mesada que o pai manda à capital através de um amigo, pode ajudar Caroba também, dado que ela está disposta a fazer o velho aceitá-lo como genro. Reclama que uma única vez, desde que se disfarçou de criado, teve mais de uma refeição por dia na casa do árabe. A desculpa de que lhe devem um jantar serve para o patrão não pagar os salários atrasados. Tanto a fome quanto a pobreza caracterizam aqui a máscara de *zanni* na dupla de criados. O jovem apaixonado está nesta condição por seu plano amoroso, constituindo assim uma exceção, caso semelhante ao de Valério⁵⁰, que se fez intendente de Harpagão para se aproximar de Elisa.

Ao contrário de La Fleche e Estróbilo (esfomeados, porém um tanto abobados), Pinhão possui a esperteza aguda, a fome e a pobreza de outros “arlequins”, como o da peça

⁵⁰ Aqui, a situação entre os casais utilizada por Suassuna remete a outros clássicos da dramaturgia. Não é a primeira vez que um rapaz fica escondido na casa da namorada, em especial quando tem a ajuda da criada da moça. Em *O Doente Imaginário*, de Molière, Cleanto entra na casa de Argan para ver Angélica sob o pretexto de ser seu professor de música. Com a ajuda de Toninha e Frosina, é claro. Já no caso de Shakespeare, a caçula Bianca de *A Megera Domada* também possui um professor, Edmundo, infiltrado em sua casa a lhe dizer doces palavras enquanto o impasse do casamento de sua irmã mais velha, Catarina, não se resolve.

de Goldoni (*Arlequim, servidor de dois amos*), Sganarello (*Dom Juan*), mas sobretudo, a malandragem brasileira presentes em João Grilo (*Auto da Compadecida*) e Cancão (*O Casamento Suspeitoso*), o que o leva a ter ambições maiores que os dois primeiros *zanni*. Disfarça a inteligência e a sagacidade sob servilidade aos patrões, como nas cenas em que não reage aos tabefes de Eurico⁵¹. Mesmo sendo amigo de Dodó, não revela ao rapaz o segredo que descobrira ao se apropriar da porca. Comum nas peças de Ariano Suassuna, a dupla “o palhaço e a besta” não se forma aqui⁵². A dupla de *Zanni* passa a ser composta não por “Arlequim e Briguella” ou “Arlequim e Pierrô”, mas sim por “Arlequim e Colombina”.

Na peça de Goldoni, *Arlequim, servidor de dois amos*, além da destreza da personagem-título em servir dois patrões ao mesmo tempo, há a presença da namorada Esmeraldina. No caso, as ações dramáticas são conduzidas pelo rapaz. Ela não possui a mesma esperteza de Caroba, sendo apenas cúmplice da ama, Clarisse, e um par amoroso para que o herói cômico também tenha seu final feliz. Há outras peças conduzidas por personagens femininas de tal condição social, como *Noite de Reis*, de Shakespeare, na qual Maria assume as rédeas da situação. É comum que a “arlequina” aja sozinha ou seja mera coadjuvante do amado, como a citada Esmeraldina. No entanto, em *O Santo e a Porca* o destaque recai sobre a personagem feminina: Caroba age muito mais que Pinhão, tendo o jovem que apoiá-la ou tomar atitudes isoladas, como roubar a porca. Frosina e La Fleche também agem ora em conjunto, ora separados, mesmo sem a relação amorosa, existente entre os criados brasileiros.

⁵¹ Ressalva no segundo ato, em que puxa uma faca para defender-se. Dodó resolve a situação, pedindo que o rapaz guarde a faca. Pinhão justifica-se, sob os protestos do patrão e do amigo, dizendo que “aqui todo mundo anda!” (com facas, característica do ambiente sertanejo) e que só o fez porque Eurico estava lhe batendo.

Caroba é uma moça ladina que quer recompensas por seus serviços. Saciar a fome, no entanto, não basta: no primeiro ato, Euricão oferece a ela um pedaço de jerimum que ganhou de um cego, e ela responde que aquilo “não resolve⁵³”, pois o que quer é dinheiro para poder se casar. Menos interesseira e mais amorosa que o noivo, em especial em relação aos patrões, torna-se menos egoísta, mas nem um pouco abnegada ou submissa a eles⁵⁴.

A fome e a pobreza, juntamente com a sagacidade, marca a dupla de palhaços dessa peça. Pinhão parece um típico malandro brasileiro. Esconde o tesouro roubado de todos. Tem a intenção de revelá-lo apenas à noiva, parceira nas artimanhas. Mesmo apaixonado pela criada do velho árabe, não se furta a tentar seduzir a irmã deste no terceiro ato em um momento de engano, pois, na verdade, era a própria Caroba vestida como Benona que estava diante de seus olhos.

Caroba, apesar da malandragem, demonstra carinho pelos patrões. Percebe-se que ela quer algo em troca do final feliz para Benona e Margarida, mas não exige nada destas além de amizade e confiança. Cobra os vinte contos de Eurico (que, na verdade, serão dados por Eudoro) e o pedaço de terra que Dodó ganhara do padrinho. Com isto, poderá ela também ser feliz ao lado de Pinhão⁵⁵.

⁵³ Suassuna, Ariano Villar. *O Santo e a Porca*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2009, p. 52

⁵⁴ Isso não acontece, por exemplo, nas outras peças a serem aqui analisadas, como em *O Auto da Compadecida*, em que a dupla João Grilo e Chicó é movida pela fome e acaba envolvida em uma trama mística, nem em *O Casamento Suspeitoso*, no qual o objetivo de Cancão e Gaspar é justamente o oposto: mostrar ao patrão que sua noiva é falsa e interesseira, enquanto eles, os verdadeiros amigos, lhe são criados fiéis e merecem ser recompensados por isso.

⁵⁵ Percebe-se aqui certa cumplicidade de gênero dentro do contexto rural nordestino. Mesmo que sinta afeição pelas patroas e deseje satisfazer os desejos matrimoniais de ambas, assim como o seu próprio, Caroba sabe que nada pode exigir delas, pois, sendo mulheres e estando sob o julgo de um homem (principalmente um sovina como Eurico) nada poderia pedir-lhes. Resta-lhe fazer com que os noivos (Eudoro indiretamente, Dodó de forma direta) lhe paguem por seus serviços de casamenteira.

Na crítica de Bárbara Heliadora, publicada na época da primeira encenação da peça, há comentários sobre atuação de Walmor Chagas (Pinhão) e Cleyde Yáconis (Caroba), parte do elenco que formou a primeira montagem do espetáculo, em 1958. Apesar da afirmação de que o que Suassuna fez foi “pouco mais que traduzir Plauto⁵⁶”, ela elogia os dois atores, afirmando que Chagas conseguiu criar um “tipo verdadeiro de caipira brasileiro, com aquela enganadora inércia a esconder um raciocínio bastante ativo, e os repentes de insuspeitada agilidade física.⁵⁷” Sobre Yáconis, Heliadora nos diz que ela é uma “Caroba excelente”, de uma “vitalidade incrível, jogando com movimentos de corpo que tem tudo da desinibição natural da decantada mulata brasileira...”; “... com uma máscara mobilíssima que muitas vezes mostra a facilidade de ficar ‘emburrada’ que caracteriza o primarismo emocional daquela mulatinha esperta que se diverte com a própria esperteza.⁵⁸” Como se vê, Heliadora, ao elogiar o trabalho dos atores, contradiz sua afirmação inicial, haja vista que o casal, ao interpretar os criados, revelou toda a brasilidade e, portanto, originalidade, da peça, ambientando os *zanni* dentro do contexto rural do Nordeste.

Malandros, arlequim e colombina de Suassuna ganham aspectos originais, a partir da recriação do dramaturgo para a esfera brasileira. Pinhão não é um simples arlequim em busca de comida, e Caroba não é apenas a fiel criada de uma mocinha nobre, a suspirar ideais românticos juntos com ela. Ambos agem dentro de uma lógica social na qual estão inseridos. Ludibriar, ou ajudar os patrões não significa apenas conseguir um prato de comida ou algumas moedas, implica também alcançar o sonho de serem proprietários de

⁵⁶ Heliadora, Bárbara. “A Aulularia de Suassuna” In: *O Percevejo: revista de teatro, crítica e estética*. Ano 8, no. 8, 2000, Rio de Janeiro, Unirio, p. 115. Publicada originalmente em *Jornal do Brasil*, 13 de março de 1958. Suplemento Dominical, p. 7 (Arquivo FBN)

⁵⁷ Idem, *Ibidem*, p. 118.

⁵⁸ Idem, *Ibidem*, p. 118.

um pequeno lote de terra e felizes no casamento, ou seja, um pouco da estabilidade que os anos possuem.

Duplicações

As duplicações, muito utilizadas no teatro cômico, estão presentes tanto em Plauto quanto em Molière e Suassuna. Segundo Bender⁵⁹, o herói trágico age geralmente sozinho. Na comédia, sempre há “o outro”: outro velho, dois criados, dois casais, etc.

No caso de *Aulularia*, as duplas aparecem no casal de criados (Estáfila e Estróbilo), de velhos (Euclião e Megadoro) e nos enamorados. Esse é um esquema bem simples, se compararmos à peça de Molière e à de Suassuna. No primeiro caso, os enamorados são dois casais, e não um; em Suassuna, temos três casais, sendo os criados um deles.

Os quiproquós gerados pela duplicação e pelo engano colocam a sequência de ações dramáticas em um encadeamento de acontecimentos que geram comicidade. Segundo Bergson, isso ocorre porque cada personagem ou pequeno grupo delas conhece apenas parte da realidade, enquanto o espectador a conhece em seu todo. Assim, a combinação de duas ou mais séries independentes gera o engano, e desse engano vem a comicidade⁶⁰.

Podemos exemplificar com as peripécias desencadeadas por Caroba no terceiro ato, em que ela se disfarça de Margarida e Benona, chegando ao ponto de ouvir e ver o próprio namorado tentar seduzi-la pensando ser a velha patroa. Vestida novamente de si mesma, dá uma sova no assanhado rapaz. Acabam se entendendo. Nesse ínterim, (que explicaremos mais detalhadamente adiante), Caroba tranca Benona e Eudoro em um quarto, Margarida e Dodó em outro. Destrancando as portas e se escondendo com Pinhão em um

⁵⁹ Bender, Ivo C. *Comédia e Riso: Uma Poética do Teatro Cômico*. Porto Alegre, Editora da UFRGS/EDIPUCRGS, 1996, pp37-39.

⁶⁰ Bérqson, Henri. *O Riso: ensaio sobre significação da comicidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2007, pp. 72-73.

terceiro quarto, Caroba consegue o que deseja: os dois casais se entenderam, e os dois casamentos serão feitos.

Assim, temos uma peça que se utiliza de matrizes teatrais da tradição – a Comédia Nova Romana, Molière, *Commedia dell'Arte* – tanto na caracterização das personagens-tipo e no desenrolar e das ações dramáticas, como pela presença de Santo Antônio, que pode fazer referência ao deus Lar romano e à religiosidade do Medievo, incluída em determinadas características já tornadas tradicionais no teatro cômico.

Enredo e ações dramáticas

A peça é dividida em três atos. Seus temas principais são: a dualidade da personagem de Eurico entre a avareza e a devoção a Santo Antônio (os bens materiais e os bens espirituais); a preocupação deste em casar a filha Margarida com Eudoro (o outro Pantaleão), velho, porém de posses; o amor secreto de Margarida e Dodó, que, sendo filho de Eudoro, também é rico, mas não teria acesso aos bens do pai se não estudasse; o antigo noivado do fazendeiro com Benona, a tia solteira; e, é claro, as peripécias de Caroba e Pinhão para juntar os noivos, descobrir de onde vem as manias estranhas do velho árabe e ganhar algo em troca para si próprios.

No primeiro ato, Euricão desespera-se com uma carta de Eudoro, enviada por Pinhão, pensando tratar-se de um pedido de dinheiro emprestado. Entre gritos de “ai, a crise! Ai, a carestia!”, o árabe recusa-se a lê-la, mas acaba convencido por Margarida de que deve fazê-lo. A cada linha, o velho convence-se cada vez mais que se trata de um pedido de empréstimo. Chega ao ponto de argumentar que apenas os ricos o fazem, e desconfia até mesmo dos votos de “prosperidade” que lhe faz o vizinho⁶¹. Ao terminar a

⁶¹ Suassuna, *Op. Cit.*, p. 38.

carta, na qual o vizinho diz querer o seu “mais precioso tesouro⁶²”, a aflição aumenta, pois agora ele tem certeza de que só pode tratar-se da porca na qual junta dinheiro.

Enquanto isso, Dodó, o filho de Eudoro, não está mais estudando na capital como queria o pai. Um amigo recebe a mesada que o pai lhe manda e a remete para Dodó. Com este dinheiro, o rapaz sobrevive ajudando Caroba, visto que a avareza de Eurico não poupa nem os salários dos empregados. Disfarçado de empregado, manco, coxo e sempre vestido de preto, Dodó aproxima-se da amada Margarida⁶³. Ajudados por Caroba, a confusão começa.

A criada alerta os jovens sobre os planos de Eudoro, mas os tranqüiliza dizendo que sabe o que fazer. E consegue convencer o patrão de que o vizinho virá cheio de delicadezas para lhe dar uma “facada” de vinte contos emprestados, bem como lhe pedir a irmã, que fora sua noiva na juventude, e não a filha, em casamento, para que ele consinta logo. Faz com que Euricão arme um “contra-golpe” e peça o dinheiro para si. De tal maneira, Caroba adquire uma comissão do velho e um pequeno pedaço de terra de Dodó, prometidos como pagamento por suas artimanhas.

Diante da situação do patrão e do jovem casal, Caroba convence o velho árabe a dar um jantar de noivado por “vinte contos”. Eudoro acaba dando-lhe o dinheiro. Caroba começa a confusão iludindo Benona, que pensa que o ex-noivo veio reatar o compromisso; ele, por sua vez, pensa que a noiva que lhe está sendo prometida é a sobrinha, não a tia. Eurico acredita que o vizinho o quer como cunhado, sendo que o quer como sogro. Uma passagem que exemplifica a armadilha que Caroba preparou para os velhos é este diálogo, ao fim do primeiro ato:

⁶² Idem, *Ibidem*, p. 40.

⁶³ Ver nota 50.

“Eudoro: - Que tal lhe parece minha família?
Eurico: - Boa.
Eudoro.: - E meu caráter?
Eurico.: - Bom
Eudoro.: - E meus atos?
Eurico.: Nem maus nem desonestos.
Eudoro.: - Qual a opinião que você tem de mim?
Eurico.: - Sempre o considerarei um cidadão honrado.
Eudoro.: - Pois eu também acho você um cidadão sem defeitos
Eurico: - Se não for dinheiro emprestado, eu que me dane! O que é que você quer⁶⁴?

De acordo com Lígia Vassallo, o diálogo em *Aulularia* é este:

Euclião (à parte): - Isto parece promessa, mas é pedido. Está ardendo por me devorar o dinheiro.
Megadoro: - Dize-me lá, que tal parece minha família?
Euclião: - Boa
Megadoro: - E meus caráter?
Euclião: - Bom
Megadoro: - E os meus atos?
Euclião: - Nem maus, nem desonestos
Megadoro: - Sabes a minha idade?
Euclião: - Sei que é bastante grande, como a fortuna
Megadoro: - Pois eu realmente, por Pólux, sempre achei e ainda acho que tu és um cidadão sem malícia nenhuma
Euclião (à parte): - Já cheirou o dinheiro. (Alto) Que me queres agora?⁶⁵

Até este ponto, anterior a intervenção de Caroba, o diálogo de Eurico e Eudoro é deveras semelhante ao que existe entre Euclião e Megadoro em *Aulularia*, também no ponto em que este vem pedir a mão de Fedra em casamento. No entanto, a moça direciona o diálogo para seus objetivos:

Caroba: - Seu Euricão, o senhor sabe perfeitamente que seu Eudoro gostou muito de uma pessoa de sua família.
Eurico.: - Sei, mas pensei que isso já tivesse passado.

⁶⁴ Segundo Lígia Vassallo, a apropriação de Plauto por Suassuna é, praticamente, *ipsis literis*. Ver Vassallo, Lígia. *O Sertão Medieval: Origens Europeias do Teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1993, PP. 100-101

⁶⁵ Plauto, *Aulularia*, APUD Vassallo, Lígia, *Op. Cit.*, pp. 100-101

Caroba: - 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.

Eurico.: - Está dada, pode se considerar noivo. Mas eu preciso de vinte contos emprestados para fazer a festa de casamento.

Eudoro.: - Mas eu ainda não sei se ela aceita!

Eurico.: - A responsabilidade é minha, pode se considerar noivo! Não está vendo que eu não vou perder uma oportunidade dessa? Você está noivo, Eudoro, e eu preciso de vinte contos, esse é que é o fato.

Eudoro.: - Então mande chamar Margarida

Eurico.: - Margarida? Para quê?

Caroba: - Seu Eudoro quer vê-la depois de tanto tempo, é perfeitamente natural, seu Euricão. Ele já viu dona Benona, agora quer ver dona Margarida⁶⁶.

O diálogo entre os dois homens mostram o engodo em que se encontram. As intervenções de Caroba servem para que Eudoro continue a pensar em Margarida como futura esposa, Eurico no noivado da irmã e nos vinte contos. Assim, apenas Caroba, Pinhão, Dodó e Margarida (aos prantos) sabem da verdade, mas a criada garante aos jovens que, com sua esperteza, planejou tudo cuidadosamente para que todos saiam satisfeitos. Entre outras confusões do primeiro ato, Eudoro quer comprar a velha porca de madeira, pensando que esta tem apenas valor como antiguidade, deixando Eurico desesperado, o que o faz esconder a porca no porão. Com vinte contos embolsados, dois noivos, duas noivas, um patrão neurótico e um namorado atrevido, Caroba parte em sua atrapalhada empreitada segundo ato adentro.

Uma das diferenças de Ariano em relação aos pares amorosos (opondo-se claramente ao mundo romano e erótico em que vivia Plauto e dos beijos e suspiros dos cortejos da aristocracia francesa do século XVII) é a permanência da virgindade de Margarida e Benona, bem como o raro contato físico entre os apaixonados. Benona dá beliscões em Eudoro lembrando os tempos de juventude, olha-o de maneira sedutora e faz

⁶⁶ Suassuna, *Op. Cit.*, PP. 61-62.

gracejos. Dodó e Margarida se abraçam algumas vezes, e, no fim do terceiro ato, já de posse da porca, Pinhão consegue safar-se dos tapas de Caroba e lhe roubar um beijo.

Dentro da ideologia católica e sertaneja seguida pelo autor, não há espaço para jovens grávidas, muito menos com o desconhecimento sobre a paternidade da criança, como ocorre entre Fedra e Licônides. Em relação a Molière, a mudança se dá principalmente através da linguagem: os cortejos entre Mariana/Cleanto, Elisa/Valério, são demarcados por linguagem rebuscada e lírica, ressaltando o caráter sublime dos *enamorados*, contrastando com a comicidade das demais personagens. Embora os diálogos entre Margarida e Dodó sejam românticos e seja notória a condição de patrões em suas falas, elas têm simplicidade; entre Benona e Eudoro, os tipos de tia solteirona e velho apaixonado pela mocinha (mais uma característica da máscara do *Pantaleone*), bem como o engano, trazem o riso e a confusão.

Caroba e Pinhão vivem às turras, caracterizando a condição de criados bufões e espertos advindos da *Commedia dell'arte*. Cúmplices em suas artimanhas, precisam também agir de maneira independente por seus objetivos individuais, e não apenas pelo “final feliz” consumado com sua união, o que causa as desavenças e brigas. Não apresentam, assim, a preocupação única do casamento que consome os jovens patrões: sua condição social exige outras atitudes.

Com uma entrevista marcada com Eudoro, Margarida envia Caroba em seu lugar, que por sua vez envia Benona com o vestido de Margarida. Enciumados com as namoradas, Dodó e Pinhão não gostam muito dessa história. Mas, enfim, Eudoro veio pedir Margarida em casamento, e o jantar tem de acontecer. Não sem confusões. Com a porca escondida sob a roupa, Eurico afirma que aquele volume é apenas uma cerveja que não quer mostrar para

ninguém⁶⁷. O ato termina com o velho escondendo a porca mais uma vez, só que agora Pinhão, na espreita, fica sabendo onde ela está.

O segundo ato consiste no jantar. Enquanto planeja as entrevistas de Benona com Eudoro, Caroba briga com Pinhão, que fica com ciúmes de sua noiva assumir o lugar da patroa, pois a moça quer enganar Eudoro usando um vestido de Margarida, indo à entrevista no lugar dela. Por este motivo, o casal se desentende. Nele também ocorre a cena de briga entre Eurico e Pinhão, a única em que este reage às agressões do avarento, apartada por Dodó, bem como a tentativa de Dodó mostrar-se ao pai sem disfarces. Para evitar as consequências da incauta atitude do rapaz, que fariam com que o pai o reconhecesse e percebesse todas as mentiras do filho (de que ele não estava estudando na capital, recebia a mesada do pai através de um amigo e ainda por cima estava noivo daquela a quem o velho Eudoro pretendia a mão) Caroba e Pinhão começam a gritar “pega ladrão”, o que gera mais confusão e gritaria ainda, principalmente pela sovinice do árabe. Mais uma vez Benona graceja com Eudoro, chegando a se abraçar a ele nesse entremeio, supostamente assustada pela presença de um ladrão em sua casa.

Assustado, Eurico esconde a porca sob a capa, com a desculpa de que é uma caixa de cerveja para o jantar. Pede desesperadamente os vinte contos a Eudoro, que lhe faz um vale. Desconfiado das estranhas manias do patrão, Pinhão mostra que não é tão bobo quanto se pensa e que também vai tirar algum proveito dessa situação esdrúxula. Com a desculpa de rezar para Santo Antônio, o rapaz começa a observar Euricão. O velho, desconfiado, pede que lhe devolva o que escondeu, em um diálogo hilário:

Eurico:- Bote 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 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: - Mostrou a segunda?
Pinhão: - Mostrei.
Euricão: - Mostre a terceira.
Pinhão: - O senhor está é doido!⁶⁸

O diálogo cômico denota aqui, mais uma vez, a avareza doentia de Eurico, contrastando com a esperteza e a realidade dura em que vive Pinhão.

Na próxima cena acontece um diálogo entre Caroba e o patrão. A moça lhe dá tapinhas na barriga (onde a porca está escondida) apenas por brincadeira e afeto. O velho se desespera, por ela está batendo na porca, a moça não entende nada, vai embora e se depara mais uma vez com Pinhão, furioso como um “cabra macho enciumado” Os ciúmes excessivos de Dodó e, principalmente, Pinhão em relação às noivas também pode ser considerado marca do regionalismo nordestino da obra de Suassuna, e ainda uma característica presente na *Commedia Dell’Arte*: a mistura entre o grotesco (cômico) e o amor sublime dos casais jovens.

Caroba justifica a atitude dizendo que, apesar da sovinice, sente simpatia e certa compaixão pelo velho, posto que ele foi abandonado pela esposa, é pobre, avarento, e está prestes a ficar sem filha nem irmã por perto. Novamente, nota-se a humanidade de Caroba e Eurico. Apesar da sagacidade, esperteza e de sempre estar tentando levar vantagem, a moça se apieda do patrão. O mesmo vale para o árabe: embora sovina, pão-duro e mal-humorado, consegue despertar a empatia dos que lhe rodeiam. Tal situação é notória em outras peças advindas da *Commedia Dell’Arte*, em especial entre patroas e empregadas,

⁶⁸ Suassuna, *Op. Cit.*, p. 104.

como Esmeraldina e Clarisse na peça de Goldoni, ou Frosina e Elisa em Molière. Em *O Doente Imaginário* há também a amizade entre Toninha e Angélica. A empatia entre personagens masculinas na peça de Suassuna se dá em especial entre Pinhão e Dodó.

Caroba sai de cena; Pinhão e Eurico discutem mais uma vez. Enxotado, o rapaz também sai de cena, mas retorna sorrateiramente e fica escondido. Assim, ouve o velho dizer que a porca estará mais segura entre os mortos que entre os vivos. Eurico vai ao cemitério para esconder a porca. O rapaz, decidido a descobrir o segredo do velho, segue-o.

Os quiproquós do segundo ato mostram, de maneira ágil e cômica, que quem toma as rédeas da situação e conduz as ações cênicas é o casal de criados. Caroba arma o engodo entre os noivados (Eudoro pensando ser Margarida a noiva, Benona pensando ser ela mesma, e o irmão consentindo com isto) e Pinhão quer descobrir qual é, afinal, o segredo por trás da esquisitice do velho patrão. Ambos sabem que com isso lhes virá algum lucro (Caroba, com os vinte contos, a terra que Dodó ganhou do padrinho e a proteção das patroas como agradecimento; Pinhão supõe que aquela maluquice aparente do velho só pode advir de alguma causa financeira, ou algo semelhante). Cada um rege a trama a seu modo; o entrecruzamento de suas ações neste e no próximo ato traz o desfecho que os tornará os heróis da peça, ainda que Pinhão o seja *a priori* um tanto torpe, pois rouba o árabe.

Aqui, deve-se considerar a natureza de Pinhão como a de um Arlequim ou *trickster*: suas ações justificam-se pelo fato de que constituem uma desforra moral e social. Ao final da peça, reclama a porca, ou ao menos os tais vinte contos, para si e Caroba, dado que a avareza de Euricão não poupou nem os salários nem as refeições dos empregados (Dodó afirma por diversas vezes que o jantar de noivado a ser dado será sua segunda refeição noturna em meses naquela casa). Renato Consorti, em seu artigo “*Trickster*: uma figura

mitológica inserida na narrativa popular⁶⁹”, lembra que o caráter ambíguo do herói popular (astuto e tolo, corrupto e justo, etc.) faz parte da personalidade da personagem, o que a leva a agir por necessidade ou justiça (no caso de Pinhão, ambos), violando a ordem social estabelecida. No entanto, a personagem também mantém certa “ordem”, pois faz o que todos gostariam, mas não têm coragem de fazer. Assim, cativa o público, pois graças a ele o desfecho esperado acontece.

No terceiro e último ato, Eudoro e Eurico se despedem após o jantar. Margarida preocupa-se com a possibilidade do plano de Caroba não dar certo, e é trancada em um quarto. Dodó e Pinhão encontram-se e conversam. Pinhão diz que não quer nem saber do que “andam fazendo essas mulheres” (Margarida e Caroba). Dodó não entende as atitudes estranhas do amigo. Pergunta se ele bebeu e ele responde que não, mas “comeu porca⁷⁰”, referindo-se ao furto praticado.

Caroba aparece vestida de Margarida. Pinhão sai de cena; Dodó discute com Caroba, pensando ser Margarida, e acaba trancado no quarto junto com esta. Um casal já está comprometido. Caroba pede um vestido a Benona e continua sua artimanha, trancando a velha tia em outro quarto. Passando-se assim pela patroa, convence Eudoro que o melhor é reatarem o noivado, dado que seria ridículo um velho como ele desposar uma mocinha. O velho acaba trancado no quarto da antiga namorada.

Plano concluído, basta chamar o patrão e obrigá-lo a fazer os casamentos, assim pensa Caroba. Pinhão aparece e quase põe tudo a perder. Gracejando com Caroba (pensando ser Benona), toma duas sovas: uma da noiva disfarçada, e outra dela como ela

⁶⁹ Idem, “Ibdem”. In: Rabetti, Beti (org.) *Teatro e Comedias: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2005, PP. 70-75.

⁷⁰ Suassuna, *Op. Cit.*, ambas citações do parágrafo da página 122. O jovem patrão ainda se ocupa de questões amorosas; o criado, no entanto, quer mais é desfrutar a fortuna recém-descoberta. Retoma apenas sua postura carinhosa em relação a Caroba quando pensa em casar com ela e juntos, ascenderem socialmente.

mesma. Na segunda vez, promete que ela será a mulher mais rica da região, pois tem o tesouro do velho consigo.

É notória a diferença da participação de Caroba e Pinhão no desfecho, denotando o caráter que tiveram durante toda a peça. Ele, assim como Estróbilo, La Flèche, Arlequim e os “amarelos” João Grilo e Cancão, de *Fogo dos cordéis*⁷¹, que também servem de matriz a Suassuna, foi malandro o suficiente para “passar a perna” no patrão. Ela, apesar da esperteza evidente, assumiu o papel de casamenteira e protetora de suas amas, como em outros clássicos da comédia. Destaca-se por sua malandragem e suas peripécias em conduzir as ações dramáticas. Também chama atenção pelo fato de que, mesmo sendo um tanto romântica (por si mesma ou em prol de Margarida e Benona) e “moça direita” (trabalhadora, injustiçada, pobre, sonha com o casamento, é fiel ao noivo e é casta, como convém em uma peça de Suassuna e a uma moça no Nordeste rural) não tem ingenuidade nem tolice estereotipada. Não é, como já afirmado acima, mera coadjuvante do namorado malandro ou das mocinhas casadoiras, pois, como já afirmamos, pensa em conseguir vantagens materiais com seu plano.

Abertas as portas, desfeitas as confusões, os dois casais juram “não ter havido nada entre eles”, e Euricão, aceita os casamentos. Eudoro, no entanto, insiste para que o filho continue a estudar e adie o enlace. O rapaz argumenta que a noiva ficará com a reputação comprometida, ao que o pai responde que todos manterão segredo sobre o episódio. Mas muda de ideia porque Caroba ameaça espalhar aos quatro ventos que “viu, sim” os namorados em situação comprometedor, isto é, sozinhos trancados nos quartos. Pelo medo

⁷¹ Folheto popular do cordel nordestino. Cancão, ou Cancão de Fogo, assim como João Grilo, são personagens comuns a vários folhetos de cordel. Suassuna aproveitou-se dos nomes e das características dessas personagens e as transpôs para sua dramaturgia.

da desmoralização, o Árabe casa a irmã com o velho fazendeiro e o filho deste com a própria filha.

A declaração de amor de Dodó a Margarida remete ainda à confusão criada também em Plauto e Molière, nos quais Licônides, apaixonado por Fedra, e Valério, apaixonado por Elisa, são confundidos com os verdadeiros ladrões dos tesouros dos avaros. Em Suassuna, a sequência é esta:

Dodó:- A culpa foi minha, fui eu que causei sua desgraça e vim confessar tudo!

(...)

Eurico: - Como é que você teve coragem de tocar naquilo que não lhe pertencia?

(...)

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?

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

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

(...)

Eurico: - O que quero é minha porca que você confessou ter roubado!

Margarida: - Ai, meu Deus, porque o senhor me insulta?

(...)

Eurico: - Olhe a inocência do ladrão! O que quero é minha porca, cheia de dinheiro, que você confessou ter roubado!

Dodó: - Uma porca?

Margarida: - A porca?⁷²

Em Plauto, Licônides engravidou Fedra na festa de Ceres. A jovem acaba de dar à luz, e apenas Estáfila sabia quem era o pai. Ao pedir Fedra em casamento a Euclião, o diálogo que segue é este:

“Licônides: - O mal que tanto te fez sofrer fui eu que cometi; eu o confesso!

(...)

Euclião: - Como ousastes fazer isto, apoderar-te do que não é teu?

⁷² Suassuna, *Op.Cit.*, PP. 136-140

Licônides:- Que queres que eu faça? O que está feito está feito. Impossível voltar atrás. Foi a vontade dos deuses, eu acho; se eles não quisessem eu sei que isso não teria acontecido⁷³.

Euclião – Mas os deuses quiseram também, creio, que eu te enforque em minha casa!

(...)

Licônides: - Pois bem, já que ousei tocá-la, não me recuso a ficar com ela para mim em vez de qualquer outra.

Euclião: - Mas então, tu ficares com ela, que é minha?

Licônides: - Não a quero contra tua vontade, mas acho que preciso que ela seja minha. Ademais, tu mesmo hás de reconhecer, agora, eu o digo Euclião, que é preciso que ela seja minha.

Euclião: - Por Hércules, vou já agarrar-te e levar-te ao pretor e mover contra ti um processo, se tu não ma devolveres.

Licônides: - Devolver-te o quê?

Euclião: - Aquilo que me roubaste.

Licônides: - Eu roubei algo teu? De onde? Que queres dizer com isso?

(...)

Euclião: - A minha panela de ouro, estou dizendo, é o que reclamo de ti, a que tu me roubaste, como tu mesmo confessaste.

Licônides: - Por Pólux, eu não disse nem fiz nada disso.⁷⁴

Em Molière, a sequência é:

“Harpagon: - Aproxima-te, Valério!... vem confessar a ação mais negra e o mais horrível atentado que jamais foi cometido!

Valério: - Que deseja, senhor?

Harpagon: - Como assim, hipócrita?... Não ficas envergonhado de teu crime?

Valério: - De que crime, senhor?

Harpagon: - De que crime?!... Como se não soubesses o que quero dizer!...

(...)

Valério: - Visto que descobriram tudo, senhor, não quero procurar desculpas ou negar meu ato.

(...)

Harpagon: - As tuas razões? E que razões poderá encontrar um ladrão como tu?

(...)

Valério: - Peço-lhe que tenha calma!... Não se exaspere!... Quando tiver ouvido tudo, verá que o mal não é tão grande o quanto parece...

Harpagon: - Ainda bem!... Mas quero que me restituas o que me roubaste...

(...)

Harpagon: - (...) Porque fizeste isso?

⁷³ Nota-se aqui, mais uma vez o “acaso”, ou antes, o Destino manipulado pelos deuses agindo sobre a vontade dos homens. Plauto, *Op. Cit.*, p. 117

⁷⁴ Idem, *Ibidem*, pp. 117-121.

Valério: - Por causa de um deus que explica tudo o que fazemos em seu nome: o amor.

(...)

Harpagon: - Se eu chamo um roubo?!... E há outro nome para classificar o delito?... Um tesouro como esse!...

(...)

Valério: - Nós nos prometemos eternamente pertencer um ao outro!

(...)

Harpagon: (...) – Mas eu sei como porceder, velhaco sem escrúpulos, e a justiça está do meu lado.

Valério: Use-a como entender! Estou pronto a suportar todas as violências do mundo... mas peço-lhe a acreditar que sou o único culpado de tudo e que sua filha está inocente!

(...)

Harpagon: - O adorável pudor de quem?

Valério: - De sua filha... E foi apenas ontem que ela se resolveu a ficar comprometida comigo para o nosso casamento...

Harpagon: - Minha filha está comprometida contigo, em casamento?

Valério: - E eu estou comprometido com ela

Harpagon: - Maldição! Maldição... Maldição!... É outra desgraça!⁷⁵

Como se vê, a semelhança é grande. A maestria de Suassuna está em traspor a situação para a esfera nordestina. Além de, é claro, aumentar bastante a quantidade de peripécias que envolvem o enredo.

Desfeito o engano, Eurico ainda terá mais um problema, o mais grave até aqui, para enfrentar. Pinhão confessa ser o ladrão, sob a ameaça de que Eurico vai fazer sua alma “sair pelo fiofó” caso não o faça⁷⁶. O criado reclama para si o dinheiro contido na porca, para os pagamentos atrasados dele e Caroba. A cena estende-se ao entendimento entre Benona e Eudoro e a revelação de que Dodó não é manco e corcunda, mas sim um rapaz belo e herdeiro de uma fortuna, posto que é o filho de Eudoro. Acertados assim os noivados, resta a Euricão casar-se com a porca. Ou Santo Antônio.

⁷⁵ Molière. *Op. Cit.*, pp. 118-120.

⁷⁶ Suassuna, *Op. Cit.*, p. 147. Note-se aqui o baixo grotesco, característica do teatro cômico, apontados por Bakhtin e Lúcia Vassallo.

O desfecho da peça dá-se com os três casamentos (Eudoro e Benona, Pinhão e Caroba, Dodó e Margarida) e com o velho Eurico descobrindo que o dinheiro todo guardado na porca não estava mais em circulação, portanto, não valia mais nada. Abandonado pela própria avareza, o pantaleão árabe nega-se a morar com a filha e com a irmã. Entrega-se ao abandono e à solidão, implorando a Santo Antônio que lhe dê uma explicação sobre tudo aquilo.

Em Plauto, o quinto ato perdeu-se. No século XVI, seus fragmentos deram origem a um final onde Euclião entrega o tesouro a Licônides como dote de Fedra, provavelmente pela verossimilhança de que esse seria o desejo do deus Lar e seu propósito ao expor o tesouro escondido. Em Molière, Anselmo pode prover tudo aos jovens noivos, como pai e sogro, e Harpagão termina feliz com seu cofre e seus filhos bem desposados. Em Suassuna, apesar do final feliz romântico causado pelas peripécias do casal de *zannis*, a moral católica do escritor paraibano, bem como a ideologia do mesmo, nos reserva a solidão e a reflexão sobre o pagamento dos pecados e a incerteza da vida, segundo o próprio autor⁷⁷.

⁷⁷ Suassuna, Ariano. In: "Introdução". *O Santo e a Porca*. Rio de Janeiro, José Olympio, pp. 25-28.

Capítulo III

João Grilo e Chicó, os “amarelos”

O Auto da Compadecida, peça de 1955, teve suas primeiras encenações em 1956 e 1957, sendo a obra de Suassuna mais popular e aclamada por espectadores e críticos teatrais. Para escrevê-la, o autor utilizou-se de diversas fontes, que vão da forma dramaturgica – o auto vicentino e os “milagres” medievais (peças nas quais os homens já mortos rogam a interferência e a proteção da Virgem Maria por sua salvação) –, até as personagens populares – arlequins da *Commedia Dell’Arte* transfigurados em tipos nordestinos, como os pícaros Chicó e João Grilo, ou os anjos vingadores de Deus que assumem o chapéu e o rifle do cangaceiro. A peça traz ainda a pantomima e o circo em sua forma espetacular, como a cantoria e a presença do Palhaço enquanto narrador, bem como a estrutura cenográfica adaptável a diversos tipos de espaços, como o palco italiano, o teatro de rua ou a arena. Não sendo propriamente subdividida em atos, a peça pode ser dividida a partir das matrizes de textos de cordel em 3 atos, conforme proposto pelo próprio autor aos possíveis encenadores do texto.

No caso específico desta peça, em cada um dos 3 atos (e respectivas situações em torno das quais as ações da peça se desenrolam), Suassuna se utilizou de um folheto de cordel. O primeiro ato relaciona-se a trechos do folheto *Dinheiro*, de Leandro Barros Gomes (1865-1918), no qual uma quantia monetária será entregue à Igreja para que se realize o enterro de um cachorro⁷⁸. Na peça, o animal pertence à mulher do padeiro, patroa de João Grilo e Chicó. Os dois malandros arrumam grande confusão ao oferecer um dinheiro, que não tinham, ao padre, para que o cachorro da mulher do padeiro fosse

⁷⁸ Para referências sobre os folhetos, ver Santos, Idelette Muzart Foseca. *Em Demanda da Poética Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas, Editora da Unicamp, 1999, pp. 222-226.

enterrado. João Grilo inventa que o cachorro havia deixado um testamento para a Igreja e convence o padeiro a pagar a soma. Para convencer o padre, que tinha resistência em benzer (quanto mais enterrar) animais, ele inventa que não se trata do bicho de estimação de um simples padeiro, mas sim de um major.

O segundo ato é baseado num romance popular, anônimo, *A História do Cavalo que Defecava Dinheiro*. Convencido de que não receberá o que merece por seu trabalho, decidido a não ser mais pobre e disposto a se vingar dos patrões, João Grilo percebe que o ponto fraco do padeiro é o amor por sua infiel esposa, e, o desta, “dinheiro e bicho”. Com a ajuda do amigo Chicó, logra a patroa com um gato que “descome” dinheiro, cobrando, é claro, um preço por isso. A confusão novamente se instala quando a mentira é descoberta. O que não dura muito, pois Severino, o cangaceiro, chega à cidade e mata todas as personagens, com exceção de Chicó, do Frade e do Palhaço, que, na verdade, é o narrador da peça.

O terceiro ato é inspirado tanto nos já mencionados “milagres” medievais, como no folheto *O Castigo da Soberba*, um auto anônimo, também cantado pelos sertões. Aqui, o cenário muda: tudo se passa num plano espiritual, com as personagens mortas. Segue-se o julgamento final: as personagens mortas são os réus, Manuel, o próprio Cristo, será o Juiz, e o Encourado – representação nordestina do diabo como um vaqueiro – o promotor. Realizadas as acusações contra os pecadores – simonia no padre e no bispo, avareza do padeiro, adultério da mulher, assassinatos por parte de Severino e seu “cabra”, os inúmeros pecados de João Grilo e suas tramóias que geraram o pecado alheio (como fazer o padre enterrar o cachorro em latim, ou Chicó participar, ainda que sem saber, do plano de vingança contra a Mulher do Padeiro) – Grilo apela à Compadecida – Virgem Maria – como advogada da Misericórdia, que intercederá por eles. E o faz através de um verso

popular, de um cantador conhecido como Canário Pardo. As personagens vão para o Purgatório, e João Grilo volta à vida, reencarnando quando estava quase sendo enterrado por Chicó e pelo Palhaço.

João Grilo é um dos *zanni*. Malandro e esperto, é chamado de “amarelo”, numa referência à mestiçagem ocorrida no Nordeste. Pobre, trabalha em uma padaria. É amigo inseparável de Chicó, seu colega de trabalho, também explorado pelos patrões. Segundo Décio de Almeida Prado, os heróis de Suassuna são esses tipos populares do Nordeste, os “amarelos” e “quengos”, “arlequins nordestinos, astutos, maliciosos, inventivos”, fracos que vencem os fortes através da inteligência e da esperteza⁷⁹.

Sua origem está em diversos folhetos de cordel nordestinos, nos quais é personagem recorrente, assim como outras personagens de Suassuna, como Cancão de *O Casamento Suspeitoso*. Alguns dos folhetos são *As palhaçadas de João Grilo*, de João Ferreira de Lima, publicado na década de 1920, e *As proezas de João Grilo*, de Delarmé Monteiro (sob supervisão de João Martins de Athayde). Sua cor “amarela” refere-se ao seu estado doentio causado por fome e maus-tratos. Segundo Lígia Vassallo, este aspecto assemelha-o a outros tipos populares brasileiros, como o Jeca Tatu de Monteiro Lobato, interpretado algumas vezes no cinema pelo comediante Mazzaropi. Na peça, é o condutor das artimanhas, nas quais sempre envolve seu fiel e atrapalhado companheiro: Chicó.

Chicó é o outro *zanni*. Trabalha e mora com João Grilo na padaria. É “frouxo”, covarde, tolo e mulherengo. Sua parvoíce esconde um coração puro. Conhecido também por suas lorotas, sempre conta histórias mirabolantes e inverossímeis, como quando foi “pescado” por um pirarucu e passou três dias e três noites sendo arrastado rio abaixo pelo peixe. Ao ser questionado pela veracidade dos eventos, repete o bordão: “não sei como é

⁷⁹ Prado, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1996, pp. 79-82.

que foi, só sei que foi assim.” Segundo Suassuna, Chicó é inspirado em uma pessoa real que teria conhecido durante a juventude em Taperoá. A menção do autor ao fato se dá em diversos textos, e também em suas aulas-espetáculo⁸⁰. Junto com o Frade, sobrevive ao massacre dos cangaceiros e, sozinho, chora a morte e enterro dos demais, em especial a de seu amigo João Grilo.

Idelette dos Santos nos mostra que as alusões aos animais, presentes nas fábulas, também ocorrem nos cordéis que inspiraram Suassuna. A autora menciona vários textos, entre eles um em particular, de 1822, sobre o testamento de um asno, encontrado em Córdoba, assim como outros testamentos encontrados nos cordéis portugueses⁸¹.

Afora isso, temos referências a inúmeras fábulas, recorrentes nas lorotas de Chicó, como o peixe que o arrastou por três dias e três noites rio abaixo, sem que nada pudesse detê-lo. Conforme mencionamos, segundo o próprio Suassuna (ele nos informa constantemente em textos e aulas-espetáculos, entre outros) e Bráulio Tavares⁸², Chicó teria sido inspirado em uma personagem real que conheceu na infância e na juventude em Taperoá. Conhecido contador de “causos” da região, o Chicó real inspirou o autor a criar um companheiro para o já conhecido João Grilo da literatura de cordel, formando assim a dupla de circo composta pelo Palhaço (João, esperto e malandro) e a Besta (Chicó, frouxo, mulherengo e abobado). Histórias como a do Pirarucu que o pescou, ou do cavalo bento com o qual perseguiu um boi e uma garrota por três dias, fazem parte do imaginário popular nordestino e apresentam diversas variantes por todo o Brasil⁸³.

⁸⁰ Mencionado também por Bráulio Tavares em “Tradição popular e recriação no *Auto da Compadecida*”. Pós-fácio ao *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro, Pocket Ouro, 2008, p.185.

⁸¹ Santos, *Op. Cit.*, pp. 226-227.

⁸² Tavares, Bráulio. “Tradição Popular e recriação no *Auto da Compadecida*. Pós-fácio ao *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro, Pocket Ouro, 2008, p. 185.

⁸³ Exemplos de variantes de contos populares do Vale do Paraíba do Sul podem ser encontrados em *Mistérios do Vale: Histórias que o Povo Conta no Vale do Paraíba, Serra da Mantiqueira e Litoral Norte Paulista*. São

Podemos assemelhar ainda a figura de Chicó aos contadores populares de histórias fabulosas, como os famosos pescadores que juram ter pescado “um peixão desse tamanho aqui, ó” e o contam fazendo gestos amplos e largos para mostrar o tamanho do peixe. Sua mania de contar histórias faz dele uma síntese dos cantadores e contadores populares, seja pela tradição oral ou pela literatura e teatro popular, como o cordel e o mamulengo.

As histórias narradas no *Auto da Compadecida* têm raízes múltiplas, principalmente os “causos” do Nordeste e do interior do Brasil, que remetem a lendas europeias, africanas e indígenas, como o saci-pererê, o boitatá, a iara e as assombrações de almas de escravos que arrastam correntes. Os eventos mágicos que envolvem Chicó e os animais de suas lorotas são apontados por Ligia Vassallo ainda como elemento pertencente à literatura de cordel, que tem, sob este aspecto, influência direta das fábulas ibéricas, como é o caso de *O boi Espácio*, *A vaca do Burel*, *O boi Liso*.⁸⁴

O Auto da Compadecida recebeu inúmeras adaptações desde a década de 70 para a televisão e para o cinema. Algumas delas são *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (filme), *O Auto da Compadecida*, minissérie da TV Globo de 1998 tendo João Grilo e Chicó interpretados por Matheus Natchergaele e Selton Mello, e com outros grandes atores da mídia brasileira, como Fernanda Montenegro (*Compadecida*), Maurício Gonçalves (Manuel) e Marco Nanini (Severino). Posteriormente, em 2000, a série se tornou um filme de grande sucesso nacional, no cinema e em sucessivas reprises na televisão aberta. Tal

José dos Campos, Jac Editora, 2011. Organizado a partir de narrativas orais recolhidas, transcritas e analisadas pela historiadora Sônia Gabriel, o livro traz causos religiosos sobre pessoas sem fé, assombrações de pessoas más, de belas mulheres que morreram jovens e desgostosas, bem como narrativas populares sobre criaturas mágicas como sacis, mulas-sem-cabeça, príncipes e princesas encantados que um dia viveram no Brasil, entre outras. Outro exemplo ainda a ser citado são as narrativas recolhidas na região Norte do país, como a crença no boto que seduz mulheres – no caso, o pirarucu “sequestrou” Chicó rio abaixo. Tais narrativas podem ser encontradas ainda em outras obras de Suassuna, em especial no *Romance da Pedra do Reino*.

⁸⁴ Vassallo, *Op. Cit.*, p. 38.

montagem incluiu trechos de outras peças de Suassuna em sua composição, como *A Pena e a Lei*.

A abertura da peça se dá com o Palhaço apresentando as demais personagens. Aqui, a relação entre diversos elementos da cultura popular presentes na obra de Suassuna é bem nítida. Há a referência ao circo, através do Palhaço, e da sugestão do autor que, caso algum ator saiba andar caminhando, sobre as mãos, deve fazê-lo durante essa cena, lembrando ainda que, nela, os atores devem vir de maneira festiva, como um bando de saltimbancos⁸⁵.

Esse esquema narrativo adotado por Suassuna visa preservar quase a totalidade da narrativa original do cordel, transpondo-o para outro gênero de discurso – passa da poesia, do circo e do mamulengo ao texto dramaturgico, incluindo aí uma personagem circense – o Palhaço, que é narrador da peça. Tal estrutura também torna a peça bastante épica, dada a relação do palhaço com o público e suas interferências entre os atos. A indicação de que o Palhaço representa o autor está na fala:

Palhaço: Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua Igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre e tem direito a certas intimidades (*Toque de Clarim*)⁸⁶

Deixando clara sua marca autoral na narração do Palhaço, bem como a intervenção deste nas mudanças de cena, e na relação direta que estabelece com o público, ignorando a quarta parede, Suassuna construiu também uma peça em que há a presença do circo, dada por esta personagem e pelo cortejo de abertura que faz parte das chegadas e partidas das companhias circenses e do teatro mambembe ainda presentes em cidades do interior do

⁸⁵ Suassuna, Ariano. *O Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro, Pocket Ouro, 2008, p. 15.

⁸⁶ Suassuna, Ariano. *O Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro, Pocket Ouro, 2005, p. 16.

Brasil, sobretudo do Nordeste.

Bráulio Tavares de Souza realça este aspecto analisando a infância e a juventude do autor em Taperoá, na Paraíba. Lembra-nos que o circo, nos anos 30, não trazia apenas os aspectos e representações que temos hoje, como os truques de malabares, mágica ou acrobacias, mas também pequenas esquetes teatrais e mesmo o cinema precário em 16mm, novidade que deslumbrava os espectadores da época. Afirma ainda que a dramaturgia, mesclada a esse grande espetáculo, marcaram profundamente a obra de Ariano Suassuna⁸⁷

Nessa entrada dos atores “como eles mesmos”, a atriz que representará Nossa Senhora diz não ser digna de tão grande papel. Apenas o ator que representará Manuel não aparece nesse momento, dado que sua presença no último ato causará surpresa em todos. Essa e demais informações são apresentadas pelo Palhaço, que conduz o cortejo dos artistas e diz:

Palhaço: Auto da Compadecida! O ator que vai representar Manuel, isto é, Nosso Senhor Jesus Cristo, declara-se também indigno de tão alto papel, mas não vem agora, porque sua aparição constituirá um grande efeito teatral e o público seria privado desse elemento de surpresa. (*Toque de Clarim*)

Palhaço: Auto da Compadecida! Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia

João Grilo: Ele diz “à misericórdia”, porque sabe que, se fôssemos julgados pela justiça, toda a nação seria condenada.⁸⁸

Aqui, podemos observar a “surpresa” de que Jesus aparecerá negro, numa notória proposta anti-racista do autor, presente em diversas de suas obras dramatúrgicas (Gaspar é negro, Benedito é negro), defendida ainda por Suassuna em diversos de seus ensaios e discursos, como *A Onça Castanha*, ou em romances como *a Pedra do Reino*. Notável é ainda a descrença de João Grilo na justiça terrena: sendo constantemente desfavorecido por ela, o

⁸⁷ Tavares, Bráulio. *O ABC de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro, Jose Olympio, 2007, pp. 31-32.

⁸⁸ Suassuna, *Op.Cit.*, pp. 16-17.

“amarelinho” prefere fiar-se na misericórdia divina. A fala de João Grilo mostra, também, que mesmo nessa cena em que os artistas se apresentam, a personagem também está em cena, em uma mistura típica do teatro épico em que atores são, ao mesmo tempo, “eles mesmos” e suas personagens, sem nunca deixarem de estar atuando.

Após a cantoria e as danças advindas do circo e da tradição popular, como o mamulengo e o bumba-meu-boi, apresentadas pelos atores, João Grilo e Chicó ficam a sós. Chicó conta a João que o patrão deles quer benzer o moribundo cachorro de estimação da esposa a qualquer custo. Nesse entremeio, Chicó conta algumas de suas lorotas a João, como a história de que teve um cavalo “bento”. Quando o padre aparece, não quer benzer o animal de maneira nenhuma, mas João Grilo, em sua primeira artimanha, que conduzirá às peripécias iniciais do texto, convence-o de que o bichinho pertence ao poderoso major Antônio Moraes, fazendo o padre mudar de ideia.

A sequência é esta:

João: - É Chicó, o padre tem razão, quem vai ficar engraçado é ele, e uma coisa é benzer o motor do major Antônio Moraes e outra é benzer o cachorro do major Antônio Moraes

Padre (*mão em concha no ouvido*): - Como?

João: - Eu disse que uma coisa era o motor e a outra o cachorro do major Antônio Moraes.

(...)

Chicó: - Eu não acho nada de mais.

Padre: - Nem eu. Não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus!⁸⁹”

Antônio Moraes é o rico fazendeiro da região. Representa a elite oligárquica. Todos o temem, bajulam e respeitam, exceto João Grilo, que, com seus planos, acaba provocando-lhe a ira.

O Padre, que já havia benzido um motor pertencente ao major, torna-se presa fácil

⁸⁹ Suassuna, *Op. Cit.* pp. 23-24.

da artimanha de João Grilo. Conhecendo o “lado fraco” dos clérigos de sua cidade, com os quais convive (Bispo, Padre e Sacristão), que são a ganância, a avareza e a subserviência à alta sociedade (fraquezas terrenas que serão apontadas como pecados divinos no terceiro ato), o rapaz faz o Padre cair no engodo sem maiores esforços: a menção ao nome do major atemoriza o Padre e ao mesmo tempo lhe dá a esperança de receber uma recompensa pela benção ao animal de estimação. Aqui, notamos novamente a crítica feita na fala do Palhaço pelo autor: a desconfiança que alguns membros da Igreja causam na população. Corruptos, esses clérigos estão mais preocupados com seus bolsos do que com a alma de seus fiéis e com os princípios fundamentais da religião cristã. Representam o poderio do clero no contexto nordestino. Eles são bajuladores da aristocracia rural e buscam angariar donativos para a Igreja, seja através das grandes doações feitas pelos coronéis, seja através de contribuições menores da pequena burguesia e até mesmo dos fiéis mais pobres, como João Grilo e Chicó. Sua sede por riquezas e servilidade para com os poderosos, bem como o desprezo pela população mais humilde, é ridiculamente exposta no episódio do enterro do cachorro.

O contraponto aos três homens da Igreja se dá na figura do Frade, que representa o baixo clero. De vida humilde e fé verdadeira, é sempre mal-tratado pelos colegas de batina. Sobrevive ao massacre dos cangaceiros, por Severino acreditar que matar frade dá azar. Sua figura denota a santidade que tais figuras religiosas inspiram no imaginário popular nordestino. Representa também as ordens mendicantes e tidas como próximas ao povo, como a ordem de São Francisco e Santa Clara, sendo o único membro da Igreja bem-quisto por João Grilo e Chicó. Vivo ainda, é mencionado na cena do julgamento como pessoa que será canonizada ao morrer. Suassuna, portanto, não está criticando a Igreja Católica em si, sendo o próprio autor um católico fervoroso, mas sim um tipo de figura religiosa específica,

que vive exatamente o contrário do que a Igreja deveria pregar.

Enquanto o padre sai para fazer os preparativos para o ritual da benção do cachorro, João tenta fazer com que Chicó o acompanhe em seus planos de vingança contra os patrões avarentos, lembrando-o de que, quando o amigo fora amante da patroa, esta o abandonara por ele ser pobre.

A confusão se instala quando Antônio Moraes aparece na igreja. João Grilo, como sagaz arlequim, encontra rapidamente uma alternativa para que seu plano não seja descoberto. Ele diz ao major que o padre ficou louco e está com mania de chamar gente de bicho. Dado o engano entre o clérigo (que insiste em falar em cachorros) e o fazendeiro (que se refere ao filho, à esposa e a sua ascendência nobiliárquica), este vai queixar-se ao bispo. Na confusão do primeiro ato, o padre (sem saber do que se tratava) chamara a esposa e o filho do major de cachorros (pensando se tratar do animal a ser benzido e a mãe deste). Temos aqui o que se define como quiproquó: cada personagem conhece apenas uma versão dos fatos, gerando o engano. O público, conhecendo a totalidade dos eventos, percebe o que está acontecendo, dando origem ao riso⁹⁰. O padre, ludibriado por João Grilo, pensa que o major veio lhe pedir a benção para um cachorro; o major veio, na verdade, pedir a benção para o seu filho doente – quando o padre se refere a bichos, o major acredita que o padre está realmente louco, caindo em outra mentira contada por João.

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

⁹⁰ Bérignon, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2007, pp. 71-73.

público conhecem a artimanha do “amarelo”, causando grande comicidade. Diante dessa confusão toda, o poderoso Major decide ir queixar-se ao bispo.

Nesse ínterim, o padeiro e sua mulher aparecem e pedem ao padre que lhes benza o animalzinho, sob o argumento de que se o cachorro do major podia ser benzido, o deles também pode. Durante a discussão, que João Grilo faz questão de acirrar com suas intromissões cômicas, o cachorro morre fora da igreja, e agora é necessário um enterro, e não mais uma benção. Nesta cena, é notória a submissão do marido, que repete insistentemente os pedidos da esposa, cometendo equívocos também geradores de comicidade, como:

Mulher: - Enterra, e tem que ser em latim. De outro jeito, não serve, não é?
Padeiro: - É, em latim não serve!
Mulher: - Em latim é que serve!
Padeiro: - É, em latim é que serve!
Padre: - Vocês estão loucos! Não enterro de jeito nenhum!⁹¹

Segundo Bérqson, é justamente essa repetição mecânica que causa a comicidade. A vida em si não deve repetir-se; a repetição exagerada é que é a causadora do riso. A repetição automática, não sendo natural, faz com que o espectador ria involuntariamente, dado que não é cotidiana, não é real, mas sim uma paródia da realidade.⁹² É esse mesmo processo que provoca a comicidade nas eternas mentiras de Chicó e em seu bordão, sempre repetido: “não sei, só sei que foi assim”.

O Padeiro é um comerciante local, patrão de João Grilo e Chicó. Contribui para a irmandade da Igreja. Covarde, é traído pela mulher. Despreza os mais pobres e é submisso aos que lhe são socialmente superiores, como o bispo e o major, e também à sua amada e

⁹¹ Suassuna, Ariano. *O Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro, Pocket Ouro, 2005, pp. 47-48.

⁹² Bérqson, Henri. *O Riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2007, pp. 24-25.

adúltera esposa.

A Mulher do Padeiro é promíscua, avarenta, ambiciosa, oferece carinho apenas aos animais. Possui os mesmos defeitos do marido e o trai, tendo até mesmo um caso amoroso com Chicó, a quem despreza por sua condição social. É o grande desafeto de João Grilo, que, depois de anos de maus tratos cogita um mirabolante plano para que ela morra. João vive a repetir para todos o episódio em que passara três dias com febre na cama sem cuidados, enquanto o cachorro de estimação da patroa comia bife passado na manteiga – reclama tanto dessa história que até mesmo Jesus diz que já ouvira demais sobre o ocorrido (novamente a repetição). Segundo Lígia Vassallo, padeiro e esposa substituem o inglês do folheto original, representando também o Doutor (ou Francisco) e a Catarina, personagens do *bumba-meu-boi*⁹³.

Sob os protestos e ameaças da Mulher (repetidos pelo Padeiro) de que, caso o enterro não se faça, eles retirarão todos os bens doados à Igreja, o padre se apavora. Para dobrar o Padre, João Grilo inventa a história de um testamento que o cachorro teria deixado ao bispo, ao sacristão e ao padre. Segundo ele, o cachorro olhava sempre para os sinos da igreja, até fazer sua dona entender o desejo de ter um testamento; Chicó acompanha a mentira e ainda a aumenta, dizendo que sem enterro em latim, não só não haverá testamento, como o cachorro vai virar assombração. Obviamente, tais custos saem do bolso dos patrões, deixando-os desesperados, porém satisfeitos. Enterro feito em latim, termina o primeiro ato.

⁹³ Vassallo Lígia. *O Sertão Medieval: Origens Europeias do Teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1993, p. 134.

Idelette dos Santos⁹⁴ aponta a semelhança aqui com *O enterro do cachorro*, folheto de cordel de Leandro Gomes Barros. No enredo do romanceiro, um inglês quer enterrar seu cachorro, mas o padre se recusa a fazê-lo, então o inglês argumenta que seu cachorro deixou-lhe dinheiro. O padre aceita, mas o bispo recusa. O inglês informa a esse que o animal lhe deixara uma quantia também, e então, o enterro é feito.

No *Auto da Compadecida*, a cena estende-se de maneira cômica. Há o engano entre o major e o padre; os protestos do padeiro e da esposa de retirar posses que deram à Irmandade das Almas (Igreja), como uma vaca leiteira; finalmente, a solução artilosa de João Grilo em pedir dinheiro aos patrões e ofertá-lo aos clérigos em troca do enterro do animal.

Segue-se um episódio em que o Bispo tirará satisfações com o padre sobre sua conduta para com Antônio Moraes . Ao ser esclarecido por João e saber do testamento do cachorro, o Bispo diz “amar todas as criaturas de Deus” e o caso se dá por encerrado.

O segundo ato se inicia com João Grilo, que tirara às escondidas a bexiga do cachorro para um plano posterior. Chicó se preocupa com as encrencas que o companheiro arma e nas quais quer envolvê-lo, podendo comprometer seriamente a ambos, e tenta alertá-lo sobre os perigos que esses planos mirabolantes podem oferecer. No entanto, o rapaz tem uma ideia a ser posta em prática, e precisa da ajuda do amigo medroso para tal. Ele quer se vingar da sovinice da patroa.

Sabendo que a fraqueza de sua patroa são animais e dinheiro, João Grilo traça um engodo que fará com que ela caia de amores pelo que ele tem a lhe oferecer: um gatinho que “descome”, ou seja, defeca moedas. Fragilizada pela morte recente do outro mascote,

⁹⁴ Santos, Idelette Muzart Fonseca. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas, Editora da Unicamp, 2009, p. 222.

que, ainda por cima, lhe rendera gastos, a dona da padaria fica felicíssima com um novo animal que será objeto de seus afetos, e, ao invés de prejuízos, dará lucros.

João instruíra Chicó a introduzir pequenas moedas no ânus do bichano. Assim, passando a mão pelas nádegas do gato, as moedas saíam. Mas acabariam logo. E acabaram. Chicó, apavorado, diz a João que se eles safarem dessa encrenca, “sobe a Serra do Pico de joelhos!”⁹⁵ João garante ao amigo que se a bexiga estiver cheia de sangue, tudo sairá conforme o planejado. João está na igreja entregando o testamento do cachorro ao padre, ao sacristão e ao bispo, que discutem de forma prolixa o devido procedimento do código canônico para o enterro do cachorro. Segundo João Grilo, “E fica mais uma vez tudo em paz, na santa paz do senhor, com o cachorro enterrado em latim e todo mundo satisfeito”⁹⁶.

Porém, as moedas no “traseiro” do gato acabam, e o bichinho passa a “descomer o que todo gato descome.” Ludibriada, a mulher do padeiro fica furiosa e o marido decide se vingar de João Grilo, que havia vendido apenas um gato comum.

Enquanto isso, Chicó encheu a bexiga do cachorro de sangue, como João pedira e a colocara embaixo da camisa. O frouxo *zanni* até agora não sabe dos nefastos planos do amigo. Apesar de medroso e menos inconsequente que João, Chicó, por ser fraco, nunca consegue convencer o amigo a parar com suas estratégias e, além disso, mesmo hesitando, faz tudo que João lhe pede para fazer. Chicó vai também à igreja. O padeiro aparece disposto a brigar com João Grilo. Furiosos um com o outro, o padeiro chama João de ladrão; e este acaba se demitindo da padaria.

⁹⁵ Suassuna, *Op. Cit.*, p. 84.

⁹⁶ *Idem, Ibidem*, p. 85.

Aqui, as situações baseiam-se nos dois folhetos de cordel citados. O folheto correspondente ao segundo ato, *História do animal que defecava dinheiro*, conta a história de um homem que enfia moedas no ânus de seu velho cavalo e o vende a um duque, um invejoso vizinho. Quando o duque descobre a mentira, o vizinho prepara uma bexiga cheia de sangue, e finge matar a esposa com uma facada e ressuscitá-la com uma rabeça mágica. Descobrendo o novo engodo, o duque prende o vizinho pobre em um saco e o joga em um abismo. Escapando do saco e tendo a sorte de apropriar-se de um rebanho e vendê-lo, o pobre diz ao duque que encontrara ouro no fundo do precipício. O duque pede para ser jogado dentro de um saco no mesmo lugar e morre.⁹⁷

Enquanto Padeiro, Bispo, Sacristão, João, Frade e Chicó discutem sobre bichos que deixam testamentos e comem ou descomem dinheiro, João aproveita para pôr em prática seu maligno plano de fingir que mata Chicó (ou seja, atingir a bexiga cheia de sangue sob sua camisa, fazê-lo passar-se por morto e “ressuscitá-lo” com uma gaita que é tão mágica o quanto o gato que vendeu à patroa). No entanto, nesse interim, ouvem-se tiros do lado de fora da igreja e a Mulher do Padeiro entra apavorada, dizendo que os cangaceiros invadiram a cidade e a polícia, simplesmente, fugiu.

Os cangaceiros saqueiam a cidade: cofres, igreja, e até mesmo a padaria onde João e Chicó trabalham. Atacados pelos cangaceiros, nada sobra às demais personagens a não ser rezar por suas almas. Severino, líder dos cangaceiros, recusa-se a matar o Frade, por crer que isso dá azar. Aqui, faz-se referência ao baixo clero e às ordens mendicantes (clero regular), consideradas aliadas, e não opressoras do povo. A mulher do padeiro tenta seduzir Severino, o que o deixa com mais ódio ainda, posto que ela é casada e deveria ser “decente e honesta”.

⁹⁷ Santos, *Op. Cit.*, pp. 224-225.

Fora da igreja, cada uma das personagens (já com a prévia exceção do Frade) será morta pelo capanga, o “cabra” de Severino. Primeiro morre o Bispo, depois Sacristão e Padre. Padeiro e sua esposa morrem juntos, com um tiro, e se perdoam em um último momento.

Quando chega a vez de João, este pede um último instante a Severino, para lhe mostrar uma gaita mágica, que “ressuscita” os mortos. Com um punhal emprestado do “cabra”, dá um golpe na barriga de Chicó, estourando a bexiga cheia de sangue sob sua camisa. O rapaz apalpa a camisa, sente a bexiga e entende a artimanha de João. Cai e finge estar morto.

Quando João toca sua gaita, lentamente Chicó ressuscita e dança ao som do instrumento. A rubrica que marca a ação cômica é esta:

“(Começa a tocar na gaita e Chicó começa a se mover no ritmo da música, primeiro uma mão, depois as duas, os braços, até que se levanta como se estivesse com dança de São Guido)⁹⁸.”

Ele relata as maravilhas do céu e as palavras de padre Cícero, considerado santo pelos nordestinos e objeto de devoção de Severino. Novamente, referência ao catolicismo nordestino. O cangaceiro, figura típica da região, adora um santo próximo de sua cultura e de sua realidade. Chicó, compreendendo finalmente o plano de João, insiste que padre Cícero gostaria de vê-lo.

O ataque dos cangaceiros a Taperoá dá o desfecho nordestino que torna a última parte da comédia uma espécie de auto, inspirado em Gil Vicente e no teatro religioso medieval. Em *O Auto da Barca do Inferno*, por exemplo, cada personagem morreu e é condenada (a maioria) ou absolvida por uma razão distinta, à exceção do Parvo e dos três

⁹⁸ Suassuna, *Op.Cit.*, p. 107.

cavaleiros cruzados, que, por morrerem em nome de Cristo, são absolvidos e levados à Barca do Céu.

Representantes da cólera divina que extermina os pecadores terrenos, os cangaceiros matam todas as personagens, com exceção de Chicó, do Frade e do Palhaço. Assim, num plano místico e espiritual, podem ser julgadas encontrar seu derradeiro destino. A morte de Severino ocorre quando ele, acreditando na mentira de João Grilo, pede ao capanga que lhe dê um tiro de rifle e o ressuscite com a gaita. O “cabra” titubeia, mas obedece. A cena que segue é esta:

João Grilo: Não, deixe para tocar a gaita depois! Deixe pobre de Severino conversar mais um pedaço com Padre Cícero! Essas ocasiões são poucas, é preciso aproveitar.

Cangaceiro: Não, já deu tempo dele ver o padre. *(Toca na Gaita)*. Capitão! Capitão! *(Empurra Severino com o pé.)* Está morto!

João Grilo: Toque na gaita!

Cangaceiro: *(depois de tocar)* Capitão! Ah, Grilo amaldiçoado, você matou o capitão!

João Grilo: Em cima dele, Chicó!

(Atacam o Cangaceiro. Sem que ninguém veja a facada, João Grilo dá uns meneios e saltos de gato na frente do Cangaceiro, que puxa um revólver. Chicó imobiliza os braços do Cangaceiro, segurando-o por trás. Com uma das mãos, força-o a apontar o revólver para o chão)

João Grilo: Solte o homem, Chicó!

Chicó: Mas João, soltar o homem com um revólver na mão?

João Grilo: Solte o homem, Chicó!

Chicó: João, seu eu soltar o homem, ele mete-lhe o revólver na cara!

João Grilo: Solte o homem, Chicó!

Chicó: João, você está doido? Não está vendo que o homem passa-lhe fogo?

João Grilo: Solte o homem, Chicó!

Chicó: Pois então tome!

*(Solta o Cangaceiro, que cai ao chão).*⁹⁹

A cena é uma das mais dramáticas da peça, sem deixar de ser altamente cômica. Agora, a sobrevivência de João e Chicó se pauta em uma ação imediata, e não mais em um plano a curto, médio ou longo prazo, como ludibriar o Padre a enterrar um cachorro ou

⁹⁹ Suassuna, *Op.Cit.* pp.111-113.

lograr a patroa com um gato que “descome” centavos, ou, ainda, improvisar uma mentira como a contada ao Major Antônio Moraes, de que o Padre estava louco, para não serem culpados pelo engodo do enterro do cachorro. Não se trata, aqui, de ganhar melhor a vida, o jantar de hoje ou o almoço de amanhã, tampouco o favorecimento através de uma relação de compadrio: trata-se, *ipsis litteris*, de sobreviver, de continuar existindo. Na cena do julgamento, inclusive, ao ser acusado pelo Encourado de ter matado o Severino e Cangaceiro, João apela a Jesus dizendo que foi “Legítima defesa, Nosso Senhor¹⁰⁰”. A apelação é acatada por Manuel, com a ressalva de que armadilha havia sido planejada para outra pessoa.

A repetição de João Grilo, “solte o homem, Chicó”, mesmo sendo cômica, não o é como a do Padeiro, que repete as falas da esposa no primeiro ato, ou a eterna reclamação do próprio João sobre os maus tratos. Aqui, João tenta mostrar ao amigo que, com sua agilidade e esperteza típicas de Arlequim, vencera o “cabra”, e que ambos tinham, pelo menos aparentemente, a sobrevivência agora livre e garantida, como aparece na sequência:

João Grilo: Eu não lhe disse que soltasse o homem? Na primeira visagem que fiz dele, meti-lhe a faca na barriga!

Chicó: João, meu filho, você é grande! Vamos embora!

João Grilo: Nada disso, só saio daqui com o testamento do cachorro!

*(Vai ao lugar onde estão corpo de Severino e tira o dinheiro).*¹⁰¹

Aqui, pode-se notar que João Grilo, ainda que tenha acabado de escapar da morte, tem mais uma ideia imediatista: pegar de volta todo o dinheiro que retirara dos patrões e entregara ao clero, bem como o fruto do saque feito por Severino na cidade inteira. Continua, assim, sendo um arlequim esfomeado e pronto a aproveitar qualquer

¹⁰⁰ Suassuna, *Op. Cit.*, p. 141.

¹⁰¹ Suassuna, *Op. Cit.*, p. 113.

oportunidade que lhe surja. Mostra também que tem confiança apenas em si mesmo e no amigo que lhe é igual e fiel, disposto a dividir com ele os lucros advindos da desgraça das demais personagens.

Chicó indaga a João como ele tinha adivinhado que os cangaceiros iam invadir a cidade e preparado o golpe da bexiga cheia de sangue e da gaita mágica. João revela, então, seu plano, no qual pensava desde o primeiro ato da peça: a história da bexiga e da gaita era um truque para matar a Mulher do Padeiro, em um ato de vingança. Diz ainda ao amigo que “Severino meteu-se no meio porque quis e de enxerido que era.”¹⁰²

A cena continua:

Chicó: Vamos embora, João!

João Grilo: Mas Chicó, tenha vergonha, você ainda está com medo?

Chicó: Estou João, e com um pressentimento ruim danado!

João Grilo: Então vamos embora, mas deixe de agouro.

(Chicó sai para a cidade, mas João pára no limiar, erguendo teatralmente os braços)

João Grilo: E agora a vida boa e a independência pra João Grilo e Chicó, graças à minha altíssima sabedoria e ao testamento do cachorro.

Chicó: *(de fora)* João, venha embora pelo amor de Deus!

João Grilo: Já vou, Chicó, João Grilo já vai.

(O Cangaceiro reergue dificilmente a cabeça, pega o rifle, atira em João e morre. João entra em cena segurando o espinhaço e senta-se no chão. Chicó volta correndo).

(...)

João Grilo: Deixe de latomia, Chicó, parece até que nunca viu um homem morrer! Nisso tudo eu só lamento é perder o testamento do cachorro.

(Morre).

Chicó, assustado ainda por ter escapado à fatalidade que os assomava, quer fugir dali o mais depressa possível, pois é “frouxo”; João, o malandro, não apenas mata o cangaceiro e recupera o dinheiro, mas também comemora o fim de sua miséria e de seu melhor amigo, logo após ter enfrentado a maior prova de sua vida. Comemora até mesmo a

¹⁰² Idem, *Ibdem*, p. 114.

morte daqueles que os oprimiam: o clero, os patrões, os cangaceiros, e vangloria-se de sua astúcia e esperteza. No entanto, é a prudência de Chicó (escondida sob o seu comportamento medroso), que faz com que ele sobreviva, e João não.

Ainda é notável ao fim da cena a longa fala de Chicó: mais uma vez, ele assume o caráter de “voz do povo” em seus dizeres que trazem a sabedoria popular dentro de um contexto católico e nordestino a respeito da morte e da vida. O trecho que segue é este:

Chicó: João! João! Morreu! Ai meu Deus, morreu pobre de João Grilo! Tão amarelo, tão safado e morrer assim! Que é que eu faço no mundo sem João? João! João! Não tem mais jeito, João Grilo morreu! Acabou-se o grilo mais inteligente do mundo. Cumpriu a sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre. Que posso fazer agora? Somente seu enterro e rezar por sua alma.¹⁰³

Nota-se aqui ainda a crítica religiosa e social à vida que João levava com o amigo: pobres, esfomeados e injustiçados pelos patrões, pelos clérigos, pelo major e (apesar da astúcia de João, que salvara a vida de Chicó, mas não lhe dera a mesma sorte) temerosos dos cangaceiros (sim, João não vê saída a não ser matar Severino e o “cabra” por saber que com eles não havia outro “jeitinho” possível). Chicó observa que a morte os igualara em um “único rebanho de condenados”.

Esta fala dá a deixa para o terceiro ato, no qual o tal “rebanho” será julgado igualmente, sem as diferenças que favoreciam uns em detrimento dos outros em vida. Observa-se também a cumplicidade e a amizade de Chicó e João (“Que é que eu faço no mundo sem João?”) bem como a fato de que o *zanni* abestalhado já se acostumara a sobreviver com a ajuda das artimanhas do “grilo mais inteligente do mundo.” Até mesmo

¹⁰³ Suassuna, *Op. Cit.*, p. 116.

porque, sua salvação custara a vida do amarelo... Tudo isso sem deixar de ser uma fala bastante cômica, com uma “filosofia” óbvia: “porque tudo que é vivo, morre”.

O próximo episódio mostra Chicó chorando a morte de João e dos demais, enquanto o Palhaço volta a cena e organiza os atores e o cenário para o terceiro ato. Dirige-se ao público e pede a ajuda de Chicó para chamar os defuntos e trazer o trono de Nosso Senhor Jesus Cristo. Aqui, a cena tem caráter épico, tanto pela interação do Palhaço com o público, bem como pela mudança de cenário e ações (agora, o Julgamento fará com que as personagens mortas se comportem de outra maneira, tentando ao máximo salvar a própria pele – ou antes, alma), que não se dá atrás de cortinas fechadas: o público vê toda a transformação ocorrer diante de seus olhos.

A comicidade continua: João pede ao Palhaço para deitar-se longe do sacristão, e para que ele não mande em seu “morredor”. Como na cena inicial, mistura-se aqui o ator com sua própria personagem; a organização teatral da cena, com a personalidade do *zanni*. Chicó sai para rezar por João. Mais uma vez, tem-se, também, a influência do circo na peça: o segundo ato encerra-se com uma mensagem cômica e moralizante do Palhaço endereçada aos espectadores, e este sai de cena dançando ao som de música circense.

Quando começa o terceiro ato o cenário é a frente da igreja, mas já se trata de um plano místico e sobrenatural, dado que as personagens estão mortas. Enquanto o Palhaço sai e os demais discutem sobre os culpados pela própria morte, aparece o Demônio. Ele ordena que as personagens se deitem, mas ninguém o obedece. O Encourado aparece. Segundo o próprio texto, o diabo veste-se de vaqueiro por uma crença popular nordestina, indicação tanto da rubrica na aparição do Encourado o quanto da fala do Palhaço na cena de

transição¹⁰⁴. Feio e fedorento, é temido por todos, mas desafiado por João Grilo. Tenta assemelhar-se a Jesus e utiliza-se de magia de cunho duvidoso para tal. Quer a todo custo condenar os pobres pecadores de Taperoá. O Demônio o acompanha, também vestido de vaqueiro, para lhe servir de auxiliar e escrivão, como um paralelo entre Severino e o Cangaceiro.

As personagens desesperam-se pelo medo da condenação eterna. João Grilo intervém, pedindo um julgamento. Contrapondo-se às pancadas que fizeram surgir o Encourado, um tilintar de sinos no mesmo ritmo soa. Entra, então, Manuel (Jesus), que, para espanto de todos, apresenta-se negro. De extrema simplicidade e bondade, mas justo e imparcial, Manuel será o Juiz nesta cena. Apenas João, em sua simplicidade e falta de pudor, questiona-o sobre a cor de sua pele:

João Grilo: Apesar de ser um sertanejo pobre e amarelo, sinto perfeitamente que estou diante de uma grande figura. Não quero faltar com respeito a uma pessoa tão importante, mas se não me engano aquele sujeito acaba de chamar o senhor de Manuel.

Manuel: Foi isso mesmo, João. Esse é um de meus nomes, mas você pode me chamar também de Jesus, de Senhor, de Deus... Ele gosta de me chamar Manuel, ou Emanuel, porque pensa que assim pode se persuadir de que sou somente homem. Mas, você, se quiser, pode me chamar de Jesus.

João Grilo: Jesus?

Manuel: Sim.

João Grilo: Mas, espere, o senhor é que é Jesus?

Manuel: Sou.

João Grilo: Aquele Jesus a quem chamavam Cristo?

Jesus: A quem chamavam não, que era Cristo. Sou, por quê?

João Grilo: Porque... não é lhe faltando com respeito não, mas eu pensava que o senhor era muito menos queimado.

Bispo: Cale-se, atrevido!

Manuel: Cale-se você. Com que autoridade está repreendendo os outros? Você foi um bispo indigno de minha Igreja, mundano, autoritário, soberbo. Seu tempo já passou. Muita oportunidade teve de exercer sua autoridade, santificando-se através dela. Sua obrigação era ser humilde, porque quanto mais alta é a função, mais generosidade e virtude requer. Que direito tem você de repreender João porque falou comigo com certa intimidade? João foi pobre em vida e provou sua sinceridade exibindo seu

¹⁰⁴ Suassuna, *Op. Cit.*, pp. 121 e 117, respectivamente.

pensamento. Você estava mais espantado do que ele e escondeu essa admiração por prudência mundana. O tempo da mentira já passou.¹⁰⁵

Notemos aqui a simplicidade de João não apenas em sua dúvida em relação a aparência de Manuel (o senhor é que é Jesus?) mas também indicada na fala de Manuel. Sem nenhum pudor, ele se dirige ao Cristo como faria a uma pessoa comum. O Bispo, por sua vez, o repreende, com medo de que João cometa alguma falta que piore sua situação durante o julgamento. As demais personagens, que passaram a vida pautando-se pelas aparências, não tem a mesma sinceridade de João Grilo. Isto é demonstrado pela fala de Manuel, em especial em sua última frase, de que “o tempo da mentira acabou”, isto é, não se pode esconder a verdade de Deus. Além disso, a fala de Manuel também deixa mais clara a crítica à Igreja proposta pelo autor. O Bispo, por toda sua arrogância e ganância, não era digno do cargo que ocupava em vida.

Após o esclarecimento de Manuel, que diz ter “vindo assim hoje de propósito para dizer que não se deve ter preconceito”, as acusações começam.

Com acusações como simonia, falta de coleguismo e perjúrio endereçada aos clérigos; adultério à mulher e sovínice ao padeiro; assassinato e roubo para Severino; e os enganos de João Grilo (que na verdade, preparara o “golpe da bexiga” para assassinar a mulher do padeiro), a situação fica complicada para dos réus-defuntos. João mais uma vez apela, exigindo uma advogada. Cantando a canção popular nordestina escrita pelo poeta e cordelista Canarinho Pardo, ele apela para Nossa Senhora, em defesa de si e dos demais. A apelação de João começa devido ao desespero das demais personagens, pois as acusações que recebem são graves, afirmação feita pelo próprio Manuel.

¹⁰⁵ Suassuna, *Op. Cit.*, pp. 127-128.

Padre: Você mesmo ouviu Nosso Senhor dizer que a situação era difícil.

João Grilo: E difícil quer dizer sem jeito? Sem jeito! Sem jeito por quê? Vocês são uns pamonhas, qualquer coisinha estão arriando. Não vê que tiveram tudo na terra? Se tivessem tido que agüentar o rojão de João Grilo, passando fome e comendo macambira na seca, garanto que tinham mais coragem. Quer ver eu dar um jeito nisso, Padre João?

Padre: Quero, João!

João Grilo: E você, Senhor Bispo?

Bispo: Eu também, João.

João Grilo: Padeiro?

Padeiro: Veja o que pode fazer, João.

João Grilo: Severino? Mulher e cabra?

Mulher: Nós também. Nossa esperança é você.

João Grilo: Tudo precisando de João Grilo! Pois vou dar um jeito.

(...)

João Grilo: Ah, isso é comigo. Vou fazer um chamado especial, em verso. Garanto que ela vem, querem ver? (*Recitando*)

Valha-me Nossa Senhora/ Mãe de Deus de Nazaré!

A vaca mansa dá leite,/ a braba dá quando quer

A mansa dá sossegada, / a braba levanta o pé.

Já fui barco, fui navio,/ mas hoje sou escaler

Já fui menino, já fui homem,/ só me falta ser mulher.

(...)

Valha-me Nossa Senhora, / Mãe de Deus de Nazaré.¹⁰⁶

O trecho citado permite algumas observações. Uma delas é que, sabendo da esperteza de João Grilo, as demais personagens confiam que sua astúcia poderá salvá-los. Agora, não através da mentira, mas da verdade e da misericórdia de uma peripécia que enganará o Encourado e lhes trará uma advogada de alta condição para defendê-los. João, cantando a canção do Canarinho Pardo, traz ainda novamente a cultura popular na obra de Suassuna. Não apenas a canção é popular, mas João menciona ainda que sua mãe a cantava quando era criança, reforçando o caráter de oralidade da mesma.

Por fim, pode-se notar ainda que, em sua primeira fala, João mostra a todos que não vai se entregar porque é diferente deles: não teve nada na vida terrena, passava fome e, portanto, sempre esteve acostumado a “se virar”, enquanto os outros apenas se conformam

¹⁰⁶ Suassuna, *Op. Cit.*, pp. 144-147.

com as acusações do Encourado. Sem a inteligência imediatista para as artimanhas que levam à sobrevivência, as demais personagens também desconhecem a dura realidade de João Grilo – por isso também não compreendem a necessidade da artimanha e das relações de proteção e compadrio para uma existência melhor. Por isso mesmo, é o único que não se submete ao Encourado: procurando amparo em Manuel e percebendo que este será imparcial, João recorre à Maria, por esta ser “gente como a gente.”

Aqui nota-se a inspiração na *Trilogia das Barcas* e no *Auto da Alma*, de Gil Vicente. Segundo Lúcia Vassallo, a religiosidade medieval vem à tona não apenas pela representação das personagens em tipos do sobrenatural cristão, mas também porque o maniqueísmo entre o Bem e o Mal aqui se evidencia na disputa entre a *Compadecida*, o Encourado e o Demônio pela alma dos pecadores, como ocorre na obra vicentina.

A novidade é que em Suassuna não temos mais apenas santos, anjos e demônios nessa disputa: o próprio Jesus Cristo aparece como juiz da contenda. Ainda, segundo a autora, não há mais nexos temporal ou causal: tudo se situa num plano divino e, portanto, alheio ao que é terreno¹⁰⁷. João pode ainda ser comparado ao *Parvo* de *O Auto da Barca do Inferno*, que fora salvo por sua simplicidade e vida humilde na terra.

No *Auto da Compadecida*, porém, ninguém vai para o inferno. Severino e seu capanga haviam matado mais de trinta pessoas. Parece que nem mesmo a *Compadecida* poderá salvá-los da condenação eterna. O Encourado nem tem dúvidas de que levará estes dois consigo. No entanto, Manuel revela que Severino de Aracaju, líder do cangaço, tornou-se violento após ver os pais serem assassinados aos oito anos de idade. Temido por personagens de todas as classes sociais, mata-as, exceto o Frade (por motivos religiosos), João Grilo (morto pelo Cangaceiro), o Palhaço, que não está em cena, e Chicó, porque

¹⁰⁷ Vassallo, *Op. Cit.*, pp. 40-41.

morre antes. Devoto de Padre Cícero, sua fé o levou ao engano. Considera-se um instrumento da vingança divina. Durante o julgamento, é absolvido por loucura. Faz referência a Virgulino Ferreira, o Lampião. O Cangaceiro é seu capanga, e o acompanha nas matanças e em sua febre e sede de justiça a qualquer custo pelo sertão afora. Faz referência ainda aos companheiros do bando de Virgulino Ferreira, o Lampião, em especial seu “braço-direito”, Corisco.

Há ainda uma outra influência da tradição do teatro religioso medieval. Desde o século XI, o culto mariano desenvolve-se, dando origem aos “milagres”, peças nas quais a Virgem Maria interfere em favor dos homens. Segundo Ligia Vassallo, a referência pode ser encontrada em *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso, o Sábio, *Milagres de Nossa Senhora* de Gonçalo de Berceo, *Speculum historiale* de Vincent De Beauvais, *Legenda Aurea* De Jacopo de Voraigne e *Miracles de La Sainte Vierge* de Gautier de Coincy. A autora afirma ainda que, contrapondo-se às figuras masculinas sagradas, a Virgem aparece como materna e salvadora¹⁰⁸.

Em seu discurso, a Compadecida releva cada um dos aspectos que levaram aqueles pobres pecadores a cometerem esta ou aquela falta, contradizendo o Encourado e fazendo com que Manuel reavalie caso a caso, em uma obediência filial. Isto se dá porque o caráter divino de Jesus se mistura ao caráter humano. Como bom filho e homem pobre e injustiçado que foi, Manuel se aproxima das demais personagens pela interferência de Maria. A Compadecida fala do medo, da miséria e da pobreza dos homens, mas também de seu arrependimento, como o casal de padeiros que se perdoou na hora da morte. Levando em consideração as falhas do caráter humano, e também a extrema união dada pelo Frade a

¹⁰⁸ Vassallo, *Op. Cit.*, p. 137.

todos na hora de sua morte, Maria consegue fazer com que Manuel repense acerca da condenação das personagens.

Por fim, João consegue que todos sejam levados ao Purgatório, enquanto ele ressuscita e tem outra chance. O diálogo é este:

Severino e o Cangaceiro abraçam os companheiros e saem para o céu.

Bispo: E nós?

Sacristão: Decida-se logo, por favor, porque essa ansiedade é pior do que qualquer outra coisa.

Manuel: não diga isso, você não sabe o que se passa lá. Qualquer ansiedade é melhor que aquilo.

Encourado: É, mas não posso ficar eternamente à espera. Qual é a sentença?

A Compadecida: Um momento, meu filho. Antes de dizer qualquer coisa, não esqueça que o frade absolveu a todos condicionalmente e rezou por eles.

Manuel: Pois não. Vou proferir a sentença.

João Grilo: Um momento, senhor. Posso dar uma palavra?

Manuel: Você o que é que acha, minha mãe?

A Compadecida: Deixe João falar.

Manuel: Fale, João.

João Grilo: Os cinco últimos lugares do purgatório ainda estão desocupados?

Manuel: Estão.

João Grilo: Pegue esses cinco camaradas e bote lá!

A Compadecida: É uma boa solução, meu filho. Dá para eles pagarem o muito que fizeram e assegura sua salvação.

João Grilo: E tem a vantagem de descontentar aquele camarada ali que é pior que carne de cobra. Não está vendo ele ali, de costas?

(...)

Manuel: Minha mãe o que é que acha?

A Compadecida: Eu ficaria muito satisfeita.

Manuel: Podem ir, vocês cinco.

*Os cinco se despedem comovidamente de João Grilo.*¹⁰⁹

O Encourado fica furioso, mas João é defendido pela Compadecida. Não podendo utilizar-se dar artimanhas terrenas, João tem como trunfo ao seu lado a misericórdia divina, e ainda consegue dar um “jeitinho”, através de sua argumentação: não quer apenas salvar os companheiros, mas também deixar o Diabo, símbolo da opressão além-túmulo,

¹⁰⁹ Suassuna, *Op. Cit.*, pp. 156-158.

descontente, sem, no entanto, desobedecer a autoridade suprema e justa de Manuel (a única que, juntamente com a da Compadecida, João parece ter respeitado durante a peça toda...).

A situação que faz com que a Compadecida salve João Grilo pode ser resumida nesta passagem:

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

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

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

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

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

Manuel: - Como?

A Compadecida: - Deixe João voltar.¹¹⁰

Neste trecho, podemos perceber ainda outros aspectos aqui já citados sobre a peça e suas personagens: os “amarelos”. Querido por Maria, por ser uma pessoa de origem pobre e humilde assim como ela e Jesus, João pecou mais por necessidade que por maldade. Sua astúcia e esperteza foram utilizadas, mesmo no plano espiritual, em prol da sobrevivência. Mais uma vez João tenta utilizar suas artimanhas terrenas, para que a Compadecida consiga salvá-lo, ele a aconselha a pedir um “preço mais alto” do que o purgatório, ao “negociar” com o Encourado. Apenas a lembrança da santa de que “isto dá certo lá no sertão” faz Grilo perceber que suas mentiras e trapaças não são mais válidas, pois parte do mistério é desvelar a verdade aos olhos de Deus.

Manuel impõe ainda uma última condição a João Grilo para que seja ressuscitado: fazer uma pergunta que nem mesmo ele saiba responder. O desafio, proposto por Manuel a

¹¹⁰ Suassuna, *Op. Cit.*, pp. 159-160.

João, é recorrente na literatura oral e escrita de diversas culturas, onde um herói é desafiado a mostrar sua esperteza para ganhar determinado prêmio, recompensa, ou mesmo salvar sua vida. O mito da esfinge é um dos mais conhecidos. Diversas passagens do gênero são facilmente encontradas em *As Mil e Uma Noites*, clássico da literatura árabe. O próprio João Grilo recebe tarefas do gênero, mostrando sua astúcia, em alguns dos folhetos de cordel que protagoniza. Segundo Arievaldo Viana¹¹¹, em *As Proezas de João Grilo*, uma das aventuras do amarelinho é passar por uma prova de habilidade e inteligência proposta por um sultão. Ganhando a prova, João torna-se conselheiro do rei.

João observa que o desafio é difícil, mas que vai tentar. Citando um trecho do Evangelho que aprendera com padre João no catecismo, João Grilo argumenta que ninguém, nem os homens, nem os anjos, nem o Filho, apenas o Pai sabe qual será o dia e a hora do Juízo Final. Admirado com o conhecimento de Manuel sobre a Bíblia, João pergunta se ele é protestante, ao que Jesus responde que não, que é católico¹¹². Dado esse pressuposto, João pergunta então a Manuel: “em que dia vai acontecer sua segunda ida ao mundo?”¹¹³. Como Jesus não pode responder, João é autorizado a voltar a viver, mas com a advertência de que leve uma vida mais honesta.

Findo o Julgamento, Chicó e o Palhaço carregam a rede onde está João Grilo. Com ressurreição de João, o Palhaço foge, assustado. Chicó, covarde, não consegue mover-se. Após o esclarecimento de João, que não morrera (pensava que tinha tomado um tiro de raspão), Chicó conta ao amigo que todo o dinheiro (o testamento do cachorro, o saque de Severino, etc.) tinha ficado com ele. Felizes com a nova riqueza por algum momento,

¹¹¹ http://fotolog.terra.com.br/acorda_cordel:90

¹¹² Aqui, referência ao catolicismo popular nordestino e ao estereótipo dos protestantes como conhecedores “eruditos” da Bíblia. Alusão às experiências religiosas do autor também que, criado como protestante, converteu-se ao catolicismo.

¹¹³¹¹³ Idem, *Ibidem*, p. 163.

decepcionam-se logo em seguida, quando Chicó lembra que prometera todo o dinheiro a Nossa Senhora caso João sobrevivesse.

João tenta ainda uma última artimanha: se sobreviveu, metade do dinheiro seria seu, e não de Chicó, portanto, essa metade não faria parte da aposta. Pede ao amigo que entregue apenas metade do dinheiro à santa, e a outra metade a ele. Chicó entrega a parte de João e diz “Então fique com sua parte e assuma a responsabilidade. Eu vou entregar a minha¹¹⁴”. Arrependido, num ato de fé, João acaba se juntando a Chicó no pagamento da promessa, como os “honorários de sua advogada¹¹⁵.” Pobres, mas felizes, os dois amigos tornam-se os novos donos da padaria.

¹¹⁴ Suassuna, *Op. Cit.*, p. 175.

¹¹⁵ *Idem, Ibidem*, p. 176.

Considerações Finais

Através deste trabalho, pudemos notar algumas características da obra de Ariano Suassuna. Já afirmamos aqui, por diversas vezes, a influência do teatro religioso medieval, do circo, do mamulengo e das manifestações artísticas típicas do Nordeste presentes na obra de Ariano. Impregnados de tais elementos, as peças e os romances de Suassuna aparecem numa hipertrofia de intertextualidade, como afirmado diversas vezes nas obras de Idelette Muzart dos Santos e de Lígia Vassallo¹¹⁶, autoras que nos serviram para a análise teórica das peças e do Movimento Armorial.

Os amarelos, os *zanni* de Suassuna, não sendo apenas derivados da *Commedia Dell'Arte* e do teatro clássico, são ainda influenciados por estes elementos populares presentes nas comédias de Suassuna. Mesclando as manifestações cênicas tradicionais com o teatro popular nordestino, o autor consegue criar personagens complexas dentro de obras abrangentes.

Como vimos, *O Auto da Compadecida* tem cada um de seus atos inspirado em um folheto de cordel, sendo ainda o terceiro ato uma espécie de “auto” influenciado por Gil Vicente. O mesmo ocorre em *A Pena e a Lei*. Dividida em três atos, sendo cada um deles baseado em uma pequena peça já escrita por Suassuna, sendo cada uma delas tirada de um folheto (“A Inconveniência de se ter coragem”, “O caso do novilho furtado” e “Auto da Virtude da Esperança”). As duas peças se assemelham pela presença dos “quengos” (em *A Pena e a Lei*, Benedito, personagem do mamulengo), pela influência dos espetáculos populares (circo na primeira, mamulengo na segunda) e pelo caráter místico e divino do terceiro atos de ambas, com o julgamento das personagens mortas.

¹¹⁶ Santos, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas, Editora da Unicamp, 1999 e Vassallo, Lígia. *O Sertão Medieval: Origens Europeias de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1993.

A Farsa da Boa Preguiça também é composta por três atos. O maniqueísmo entre o Bem e o Mal se dá através dos três demônios Andreza, Fedegoso e Quebra-Pedra, e Miguel Arcanjo, Simão Pedro (São Pedro) e Manuel Carpinteiro (Jesus). As demais personagens são o casal pobre e rural Joaquim Simão (preguiçoso cantador) e sua esposa, Nevinha, e o casal rico e urbano Aderaldo e Clarabela. Como em *O Casamento Suspeitoso*, as personagens do mundo rural opõem-se às do mundo urbano: Aderaldo quer seduzir Nevinha, tendo por alcoviteira a diaba Andreza, e Clarabela, num pseudo-intelectualismo, num falso interesse pela poesia “rústica” de Joaquim Simão, tenta seduzi-lo também. A peça é inspirada em histórias do mamulengo, sendo os três atos intitulados *O Peru do Cão Coxo*, *A Cabra do Cão Caolho* e *O Rico Avarento*. Segundo Suassuna, as peças foram divulgadas pelo Nordeste principalmente pelos mamulengueiros conhecidos como Professor Tira-e-dá (ou Tiridá) e Benedito. O terceiro ato faz também referência ao folheto “O homem da vaca e o poder da fortuna”, de Francisco Sales Arede¹¹⁷.

Temos assim, três peças de Suassuna onde o caráter místico e a religiosidade nordestina se fazem presentes. A cultura popular: o cordel de onde vem João Grilo, as falas de Simão, ou o mamulengo na figura de Benedito e na atuação proposta em *A Pena e a Lei*, bem como a vitória dos amarelos sobre seus opressores ocorre nas três peças.

O Casamento Suspeitoso narra as peripécias de Cancão e Gaspar para salvar seu patrão, Geraldo, do casamento com Lúcia Renata. Ao contrário das peças anteriores, aqui a dupla O Palhaço e a Besta se forma novamente, sendo Cancão esperto e Gaspar frouxo, bobo e gago. Como acontece no *Auto da Compadecida*, Cancão é personagem extraída de folhetos de cordel e Manuel Gaspar, segundo Suassuna, também inspirado em pessoa real,

¹¹⁷ Suassuna, Ariano. Advertência à *Farsa da Boa Preguiça*. Rio de Janeiro, Jose Olympio, 2009, pp 35-36.

como acontece com Chicó¹¹⁸. Como acontece também em *A Farsa da Boa Preguiça*, as personagens rurais (Gaspar, Cancão, Geraldo e sua mãe, dona Guida) opõem-se às personagens urbanas, os embusteiros Lúcia Renata (a noiva), Suzana Cláudia (a mãe desta) e Roberto Flávio (suposto primo de Lúcia, que na verdade é seu amante).

De todas as peças aqui mencionadas de Suassuna, *O Casamento Suspeitoso* é a que possui menor ligação com o universo religioso do Nordeste. Há a menção de que Lúcia apenas se entregará a Geraldo após o casamento, dado que precisa provar a ele que é uma moça séria. A promiscuidade dela e da mãe se faz presente; as personagens se envolvem numa trama de pecados (a ganância dos três impostores, as relações sexuais que Cancão mantém com Lúcia e Gaspar com Suzana, bem como a relação entre Lúcia e Roberto, as mentiras e peripécias de Cancão e Gaspar para salvar Geraldo), o que faz com que todas as personagens peçam, no final, perdão por seus atos falhos. Frei Roque representa o membro local do clero, sendo um imigrante alemão de forte sotaque. No entanto, não há nenhuma transmutação mística, como a morte das personagens e seu julgamento, em *A Pena e a Lei* e *O Auto da Compadecida*, ou a presença de personagens divinos e demoníacos interferindo nas ações humanas, em *A Farsa da Boa Preguiça*. Em *O Santo e a Porca* também não ocorrem cenas sobrenaturais, mas com a ressalva de que nesta um dos principais temas é a angústia de Euricão dividir-se entre a fé e a avareza.

Outros pontos em comum entre *O Santo e a Porca* e o *Casamento Suspeitoso* é que ambas se situam em ambiente doméstico e privado. *A Pena e a Lei*, *A Farsa da Boa Preguiça* e *O Auto da Compadecida* transitam por ambientes públicos típicos de pequenas cidades do interior: igreja, rua, praça, delegacia, e até mesmo o plano místico e sobrenatural. De tal maneira, o tema de ambas as peças gira em torno de um assunto

¹¹⁸ Suassuna, Ariano. Nota do autor ao *Casamento Suspeitoso*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008., p. 24.

familiar: o casamento. Se em *O Santo e a Porca* Caroba trama mil artimanhas para realizar três casamentos, contrariando os planos iniciais de Eudoro e Eurico, incluindo o seu próprio casamento com Pinhão, Cancão e Gaspar lutam para “abrir os olhos” do apaixonado Geraldo e desmascarar Lúcia Renata e seus comparsas.

Podemos notar ainda que em ambas as peças a relação entre a dupla de arlequins com seus patrões não se dá através da disputa (como ocorre com João Grilo e Chicó *versus* Padeiro, Mulher e clérigos, Joaquim e Nevinha *versus* Aderaldo e Clarabela, ou Benedito *versus* Vicentão e Cabo Rosinha), mas através do compadrio. Por diversas vezes, Geraldo menciona Cancão e Gaspar como seus melhores amigos; ao fim da peça, Cancão pede perdão pelo pecado de ter traído um amigo ao manter relações sexuais com Lúcia Renata. Caroba mantém sincera afeição por Margarida e Benona, e chega até mesmo a ter carinho pelo velho Euricão Engole-Cobra, apesar da sovinice deste. Pinhão e Dodó estão sempre trocando confidências sobre as dificuldades financeiras e amorosas que passam. Assim, estes “amarelos” não agem contra os patrões, mas sim em prol deles, sabendo que ao final receberão alguma recompensa por isso. Assemelham-se, assim, aos criados, já mencionados ao longo do trabalho, de Shakespeare e Molière, ou ao famoso Arlequim de Goldoni.

De qualquer maneira, os “amarelos” de Suassuna são, segundo Lígia Vassallo¹¹⁹, o último elo de uma corrente que começa na Roma antiga, atravessa o teatro cômico do Medieval, instaura-se na *Commedia Dell'Arte*, perpassa clássicos como Shakespeare e Molière, e chega até a oralidade alaranjada de um Sertão iluminado por um Sol Medieval. Embora isto não se dê de maneira linear, a mestria com que Suassuna liga tantos elementos em uma complexa teia é o que faz de sua obra algo ímpar. E, como sempre, transformando essas atrapalhadas personagens em seus heróis.

¹¹⁹ Vassallo, *Op. Cit.*, p. 141.

Bibliografia

- Anônimo. *A Canção de Rolando*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1998.
- Arêas, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.
- Auerbach, Eric. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- Azevedo, Arthur. *Teatro de Arthur Azevedo*. Rio de Janeiro, Inacen, 1983-87, 4t.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec; Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1987, 2010.
- Bakhtin, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- Bender, Ivo C. *Comédia e Riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre, Ed. Universidade UFGSR, EDPUCRGS, 1996.
- Bergson, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. 2ª. Ed., São Paulo, Martins Fontes, 2007.
- Calderón de La Barca. *O Grande teatro do mundo*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.
- Cascudo, Luís da Câmara. *Mouros, franceses e judeus: três presenças no Brasil*. São Paulo, Global, 1999.
- Cascudo, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo, Global, 2001.
- Cruciani, Fabrizio & Clélia, Falleti. *Teatro de rua*. São paulo, Hucitec, 1999.
- Curran, Mark. *História do Brasil em Cordel*. São Paulo, Edusp, 2003.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média Latina*. 2ª. Ed., Brasília,

INL, 1979.

Didier, Maria Thereza. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970-76*. Recife, Editora Universitária da UFPE, 2000.

Duby, Georges. *A sociedade cavaleiresca*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Duby, Georges. *As três ordens ou o imaginário do feudalismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.

Ducharte, Pierre Louis. *The Italian Comedy*. New York, Dover Publications, 1966.

Eco, Umberto. *Baudolino*. Rio de Janeiro, Record, 2001.

Eco, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

Fo, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo, Senac São Paulo, 1997.

Gassner, John. *Mestres do Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1991.

Guidarini, Mário. *Os pícaros e os trapaceiros em Ariano Suassuna*. São Paulo, Ateniense, 1992.

Goldoni, Carlo. *Arlequim, servidor de dois amos*. São Paulo, Abril Cultura, 1976.

Huizinga, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. 2ª. Ed., São Paulo, Perspectiva, 1980.

Huizinga, Johan. *O declínio da Idade Média*. Lisboa, Ulisséia, 1996.

Magaldi, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo, Global, 2001.

Magaldi, Sábato. *O Texto no Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

Marinheiro, Elizabeth. *A intertextualidade das formas simples (Aplicada ao Romance D'A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna)*. Rio de Janeiro: Olímpica, 1977.

Molière. *O avaro*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1965.

- Molière. *Dom Juan*. São Paulo, Hedra, 2006.
- Molière. *O Doente imaginário*. São Paulo, Global, 2004.
- Mueck, Douglas Coli. *Ironia e o irônico*. São paulo, Perspectiva, 1995.
- Ortiz, Renato (Org.) *A Sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo, Olho d'Água, 2003.
- O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética*. Ano 8, no. 8, Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRIO, 2000, p. 103.
- Queiroz, Rachel de. "Um romance picaresco?" In: Suassuna, Ariano. *Romance d'A pedra do Reino*. 4ª. Ed, Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.
- Pena, Martins. *O Juiz de Paz na Roça*. Várias Edições.
- Plauto & Terêncio. *Comédia latina*. Porto Alegre, Globo, 1952.
- Prado, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo, Edusp, 1999.
- Prado, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1996.
- Prado, Décio de Almeida. *Peças, pessoas e personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- Rabetti, Beti (Maria de Lourdes Rabetti) (org.). *Teatro e Comichidades: Estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. 7 Letras, Rio de Janeiro, 2005, pp. 23-24.
- Santos, Idelette Muzart Fonseca. *Em Demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

- Scala, Flamínio. *A Loucura de Isabella e outras Comédias da Commedia dell'Arte*. São Paulo, Iluminuras, 2003.
- Suassuna, Ariano. *O Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro, Pocket Ouro, 2005.
- Suassuna, Ariano. *O Casamento Suspeitoso*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008.
- Suassuna, Ariano. *A Farsa da Boa Preguiça*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2009.
- Suassuna, Ariano. *A História de Amor de Fernando e Isaura*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2007.
- Suassuna, Ariano. *Iniciação á Estética*. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 1975.
- Suassuna, Ariano. *Uma mulher vestida de sol*. Recife, Imprensa Universitária, 1964.
- Suassuna, Ariano. *A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- Suassuna, Ariano. *A pena e a Lei*. Rio de Janeiro, Agir, 2005.
- Suassuna, Ariano. *O Santo e a Porca*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2009.
- Todorov, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- Tavares, Bráulio. *O ABC de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2007.
- Vassallo, Lúgia. *O Sertão Medieval: Origens Européias do Teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1993.