

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA

VANESSA FERNANDES DIAS

**ARIANO SUASSUNA, O PLAUTO ARRETADO DO NORDESTE BRASILEIRO:
*Emulações Plautinas em Auto da Compadecida***

**VIÇOSA – MINAS GERAIS
2020**

VANESSA FERNANDES DIAS

ARIANO SUASSUNA, O PLAUTO ARRETADO DO NORDESTE BRASILEIRO:

Emulações Plautinas em Auto da Compadecida

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientador: Edson Ferreira Martins

Coorientador: Alexandre Agnolon

**VIÇOSA – MINAS GERAIS
2020**

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da
Universidade Federal de Viçosa - Campus Viçosa**

T

D541a
2020
Dias, Vanessa Fernandes, 1991-
Ariano Suassuna, o Plauto arretado do Nordeste brasileiro:
emulações plautinas em *Auto da Compadecida* / Vanessa Fernandes
Dias. – Viçosa, MG, 2020.
111 f.: il. (algumas color.); 29 cm.

Orientador: Edson Ferreira Martins.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f.108-111.

1. Suassuna, Ariano, 1927-2014 - *Auto da Compadecida* - Crítica e interpretação. 2. Plauto - *Miles Gloriosus* - Crítica e interpretação. 3. Imitação na literatura. I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. II. Título.

CDD 22. ed. B869.2

VANESSA FERNANDES DIAS

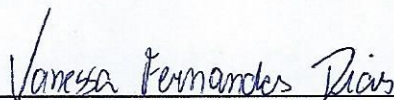
ARIANO SUASSUNA, O PLAUTO ARRETADO DO NORDESTE BRASILEIRO:

Emulações Plautinas em *Auto da Compadecida*

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 28 de maio de 2020.

Assentimento:



Vanessa Fernandes Dias

Autora



Edson Ferreira Martins

Orientador

*Dedico esta dissertação, com amor, a Maria de Fátima,
minha mãe, e a José Manoel, meu pai.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Edson Ferreira Martins, meu orientador, pela sugestão do mote desta pesquisa, pelas observações e pela confiança depositada ao longo desses anos. Ao Prof. Dr. Alexandre Agnolon pelos diversos e preciosos apontamentos tecidos no Seminário de Qualificação, que contribuíram enormemente para o desenvolvimento das premissas elencadas nesta dissertação, bem como pela extrema generosidade intelectual com que igualmente procedeu na qualidade de coorientador.

Expresso também meu agradecimento à Profa. Dra. Joelma Santana Siqueira, que gentilmente se dispôs a ler e a discutir alguns aspectos do texto. À Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso e aos Profs. Drs. Fábio Duarte Joly e Dirceu Magri o meu muito obrigada pelas precisas e cuidadosas sugestões feitas na ocasião da defesa.

À CAPES, que me concedeu uma bolsa para a realização deste projeto.

A acolhida em Viçosa agradeço aos queridos amigos Ademir, Anderson e Jean. A Diana, amiga e colega de trabalho, pelas divertidas conversas e disponibilidade com que sempre leu meus textos e a Fernando pelas proveitosas discussões.

Sou imensamente grata à minha família: minha mãe, Maria de Fátima, e meu pai, José Manoel: quão importante foi contar com todo amor, fundamental apoio e compreensão deles para que eu pudesse estudar e escrever este trabalho. A Valéria, minha irmã, pela paciente escuta dos meus monólogos à medida que as ideias me ocorriam.

Por fim, gostaria de ressaltar que as eventuais incorreções são de minha total responsabilidade.

RESUMO

DIAS, Vanessa Fernandes, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, maio de 2020. **Ariano Suassuna, o Plauto arretado do Nordeste brasileiro: emulações plautinas em *Auto da Compadecida***. Orientador: Edson Ferreira Martins. Coorientador: Alexandre Agnolon.

O presente estudo propõe investigar a maneira com que Ariano Suassuna, valendo-se da emulação, prática mimética fundamental para a composição artística da Antiguidade clássica e de épocas posteriores, rivaliza com a obra dramática do autor romano *Titus Maccius Plautus*, à medida que seleciona componentes formais inerentes ao arcabouço cênico do teatro latino arcaico ressignificando-os em seu contexto mítico e sertanejo. Para tanto, mediante a análise de trechos das peças *Miles Gloriosus*, do comediógrafo romano, e *Auto da Compadecida*, do dramaturgo brasileiro, a matéria central desta pesquisa consiste em observar a reatualização do *seruus callidus*, personagem-tipo protagonista do teatro plautino, no *Auto* suassuniano, que, a nosso ver, corresponde ao astuto João Grilo. Partimos do pressuposto de que tal processo mimético ocorre por meio da incorporação de procedimentos da tradição e dos elementos da cultura popular do Nordeste brasileiro. Além da apreciação relacionada propriamente à elaboração teatral, buscar-se-á compreender alguns aspectos inerentes ao contexto de produção das comédias nas sociedades antiga e moderna, observando, por um lado, o modo com que Plauto, ao explorar no palco a relação senhor-escravo na Roma republicana, entre os séculos III e II a.C., reafirma o *status quo* romano e, por outro, como Suassuna, na dramatização dos problemas estruturais do país como a desigualdade social, a pobreza e o racismo, frutos dos impactos nocivos da escravidão no Brasil, assume postura crítica, pois que converte João Grilo em porta-voz de sua crítica “arretada”. Esta pesquisa, portanto, pretende ainda contribuir, na clave da emulação, para discussões acerca da recepção do teatro de Plauto na obra de Suassuna. Nesse sentido, a presente dissertação é contributo crítico não só para a interpretação do teatro brasileiro de um modo geral, e em particular do dramaturgo paraibano, mas também para o campo dos Estudos Clássicos, ao demonstrar a vitalidade do teatro antigo em nossos tempos.

Palavras-chave: Emulação. Plauto. Ariano Suassuna. Miles Gloriosus. Auto da Compadecida.

ABSTRACT

DIAS, Vanessa Fernandes, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, May, 2020. **Ariano Suassuna, arretado Plautus from the Brazilian Northeast: Plautine emulations in *Auto da Compadecida***. Advisor: Edson Ferreira Martins. Co-advisor: Alexandre Agnolon.

The present study aims to investigate how Ariano Suassuna, by taking into account emulation, a fundamental mimetic practice for the artistic composition in Classic Antiquity and also in later ages, rivals the dramatic work of the Roman author *Titus Maccius Plautus*, as he selects inherent formal components to the scenic framework of archaic Latin theater, re-signifying them in their mystical and backcountry context. Therefore, through the analysis of excerpts of the plays *Miles Gloriosus*, by the Roman comedian, and *Auto da Compadecida*, by the Brazilian dramatist, this study attempts to observe the re-updating of the *seruus callidus*, the stock character protagonist of Plautine theater, which in the suassuniano *Auto* corresponds to the figure of the cunning João Grilo. We start, then, from the assumption that this mimetic process takes place by incorporating traditional procedures and elements from popular culture of the Northeastern part of Brazil. Besides the aspects related to theatrical elaboration, the comedies herein discussed will be analyzed as sources for understanding classical and modern societies. On one hand, we observe how Plautus, when exploring the master-slave relationship on stage in republican Rome, between the centuries III and II B.C., reaffirms the Roman *status quo*; on the other hand, how Suassuna, in dramatizing the country's structural problems such as social inequality, poverty, and racism, effects of the harmful impacts of slavery in Brazil, assumes a critical attitude, because it turns João Grilo into a spokesman for his "arretada" (popular expression in Brazilian Portuguese which means something between bold and cunning) criticism. Thus, this research also intends to contribute, in the key of *aemulatio*, to discussions about the reception of Plautine Theater in Suassuna's work. In this sense, not only is this dissertation a critical contribution for interpreting Brazilian theater in general, and in particular for the dramatist from Paraíba, but also for the field of Classical Studies, in demonstrating the vitality of ancient theater in our times.

Keywords: Emulation. Plautus. Ariano Suassuna. Miles Gloriosus. Auto da Compadecida.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 UM LEITOR DOS CLÁSSICOS NO SERTÃO DO BRASIL: A PRÁTICA DA EMULAÇÃO NO TEATRO DE SUASSUNA	13
1.1 Recursos metateatrais em <i>Miles Gloriosus</i> e <i>Auto da Compadecida</i>	21
1.2 O universo místico, popular e sertanejo de Ariano Suassuna	33
1.3 O riso anódino de Plauto vs. o riso arretado de Suassuna.....	40
2 ESCRAVIDÃO E DESIGUALDADE EM PLAUTO E SUASSUNA	54
2.1 Dramatizando a violência na <i>domus</i>	61
2.2 A obra do crime em cena	67
3 “RESPEITÁVEL PÚBLICO!”: PALESTRIÃO E JOÃO GRILO NA RIBALTA	78
3.1 Os ardis de Palestrião	86
3.2 Os pulos do Grilo: a astúcia como estratégia de sobrevivência.....	92
4. CONCLUSÃO	103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	108

INTRODUÇÃO

Ariano Suassuna (1927-2014), durante suas atuações nas aulas-espetáculo, projeto viabilizado nos anos em que foi Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco, por meio das quais, acompanhado de músicos, de atores e de dançarinos, discorria a respeito da cultura brasileira em diversos Estados do país, contava uma interessante anedota a respeito do seu processo de escrita da comédia *Auto da Compadecida* (1955). O autor paraibano narra que certa vez apareceu um dramaturgo em sua casa, sob o pretexto de que soube que ele estava escrevendo uma peça de teatro e, diante de sua confirmação, fez algumas perguntas relacionadas ao enredo. Ao ser questionado a respeito da composição da peça, Suassuna respondeu que selecionou três folhetos da literatura de cordel, o primeiro chamado *O Enterro do Cachorro*, o segundo, *História do Cavalo que Defecava Dinheiro* e o terceiro *O Castigo da Soberba* nos quais se baseou para escrever a peça. O dramaturgo então lhe perguntou onde se passava a ação, e o escritor nordestino respondeu que se passava no Sertão da Paraíba. Em seguida, indagou se havia seca, Suassuna disse que havia; o tal dramaturgo questionou ainda se havia cangaceiro e, diante da afirmativa de Ariano Suassuna, ele protestou: “rapaz, ninguém aguenta isso mais não”. Por fim, perguntou quais eram os nomes das personagens principais e, quando Suassuna disse que se chamavam Chicó e João Grilo, ele indagou como os referidos nomes seriam traduzidos para as línguas francesa e inglesa. Ariano Suassuna, por sua vez, respondeu: “Eu sei lá, rapaz. Eu sou um escritor brasileiro. Eu escrevo para o meu país e para o meu povo”. O público que assistia atentamente à sua aula respondia à narração do caso com muitas gargalhadas, recepção acalorada cuja justificativa relaciona-se, aliás, à capacidade com que o autor discorre sobre conceitos e assuntos por vezes complexos de maneira didática e bem humorada.

As respostas do autor paraibano são sem dúvida esclarecedoras para fins de compreensão do *modus operandi* de sua composição artística, uma vez que, ao afirmar que sua peça mais aclamada pela crítica e pelo público — o que ocorreu igualmente na engenhosa adaptação fílmica do diretor pernambucano Guel Arraes, em 1999 — foi composta a partir da junção de outros modelos, Suassuna alude (de certo muito conscientemente) à técnica por meio da qual se valiam os dramaturgos romanos da época helenística: a *contaminatio*, prática intimamente relacionada às categorias miméticas de produção artística ligadas ao binômio imitação-emulação – técnica, por assim dizer, de “longa duração”, haja vista sua vitalidade no Ocidente, operante na composição literária e artística de poetas não só da Antiguidade, mas

também da Idade Média e depois da época moderna até o Romantismo —, por meio da qual se compunham obras a partir de elementos heteróclitos, provindos de outros poetas: nossa hipótese é que Suassuna se filia, ainda que de maneira descontínua, a este *modus* de composição. Essa informação é da maior importância. Ora, já que, tendo em vista que dentre os diferentes campos das artes nos quais Ariano Suassuna transitou, seja como romancista e poeta, seja como artista plástico, este trabalho privilegiará a porção dramática de seu *opus* poético, de maneira que pretendemos evidenciar, particularmente, o modo pelo qual Ariano Suassuna emula os elementos do teatro do poeta romano originário da Sársina, região da antiga Úmbria, *Titus Maccius Plautus* (254 a.C. - 184 a.C.). O foco de estudo incidirá na reatualização feita por Suassuna de um *tópos* da comédia plautina, a saber: o protagonismo do *seruus callidus* na ação. Para tanto, selecionamos as peças *Miles Gloriosus* (*O Soldado Fanfarrão*), do dramaturgo romano, e *Auto da Compadecida*, do dramaturgo paraibano, como *corpus* deste estudo. Nesse sentido, dentre a galeria dos *serui callidi* (escravos espertalhões), elegemos o escravo Palestrião como personagem paradigmático que, em nossa interpretação da comédia brasileira, corresponde dramaturgicamente ao esperto João Grilo. Outro ponto digno de atenção para a escolha de *O Soldado Fanfarrão* como comédia-modelo decorre do fato de haver na referida peça recursos metateatrais explorados amplamente por Plauto que estão presentes na comédia moralizante de Suassuna, o que implica dizer que, muito embora não seja o mote central desta dissertação de mestrado analisar com minúcias os recursos cênicos da *palliata* plautina, partimos do pressuposto de que a observação de tais elementos contribui enormemente para entendermos como Suassuna relê criticamente e, então, emula, aspectos formais notadamente plautinos.

O adjetivo “arretado” figura como uma variante regional, isto é, uma expressão da oralidade do Nordeste brasileiro, cuja semântica relaciona-se tanto à ideia de elogio daquilo que é belo, grandioso, quanto a qualidades como coragem, ousadia, bravura; e é propriamente nesta última acepção da palavra que a utilizamos para qualificar o autor paraibano. Ora, o ato de emular pressupõe inveja e desejo de um determinado autor de competir com os modelos de outros, sentimentos benéficos, vale dizer, em termos de composição artística; essa rivalidade é o que caracteriza, por excelência, a emulação. Isso posto, são coragem e ousadia características imprescindíveis àquele que se dispõe a competir artisticamente com seu rival e é exatamente o que faz Suassuna quando emulou a literatura dramática plautina, com acréscimos da sátira e do teatro espanhol do *Siglo d’Oro*, bem como a retomada da tradição do auto — herança ibérica importante para a formação do teatro no Brasil — e, como dramaturgo arretado que foi, aglutina

esses componentes adaptando-os às particularidades do seu país e da realidade histórica a que pertencia.

O trabalho divide-se em três capítulos, que abordam assuntos específicos. No primeiro, intitulado “Um leitor dos clássicos no sertão do Brasil: a prática da emulação no teatro de Suassuna”, são exploradas teoricamente as práticas da imitação e emulação, a fim de elucidar o processo de criação de Suassuna — cuja composição ocorre pela incorporação do aparato cênico plautino e de outros componentes da tradição literária. Serão abordados igualmente os recursos metateatrais presentes nas comédias de ambos os dramaturgos, ressaltando, assim, o conhecimento que eles possuíam da arte dramática — e, nesse sentido, vale sublinhar que, segundo dados biográficos, Plauto construiu uma carreira afortunada, apesar de serem somente vinte e uma comédias atribuídas à sua autoria, segundo a compilação de Varrão; Ariano Suassuna, por sua vez, dedicou-se a escrever para teatro quando estudou na Faculdade de Direito do Recife, onde, conhecendo o teatrólogo Hermilo Borba Filho, integrou o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP); sua obra dramática é composta por seis comédias, cinco tragédias, nove entremezes, dentre os quais cinco entremeios ligeiros e quatro demorosos e três peças traduzidas, a saber: *Antígona*, de Sófocles, *A Panela*, de Plauto e *As Trapaças de Escapim*, de Molière. Além dos pontos elencados, serão abordadas a predileção dos autores pela junção harmônica de matrizes eruditas e populares, assim como a diferença central entre as comédias cotejadas, que se atrela à finalidade do risível — haja vista que Plauto encenava aspectos da inversão característicos dos festejos das Saturnais para, em seguida, restabelecer a ordem, motivo pelo qual o riso é anódino, ao passo que há na comédia de Ariano Suassuna críticas endereçadas à elite brasileira, razão por que o riso do autor remete, nesse caso, ao *iambo* arcaico e à comédia antiga —, de modo que os elementos contemplados neste capítulo introdutório nortearão as discussões específicas dos capítulos subsequentes.

A abordagem do segundo capítulo, “Escravidão e desigualdade em Plauto e Suassuna”, propõe ler as peças selecionadas considerando o contexto de produção nas respectivas sociedades clássica e moderna; em outros termos, o foco de observação incide na maneira com que os dramaturgos encenaram aspectos da conjuntura social de suas épocas. Plauto produziu no período escravista da Roma republicana, entre os séculos III e II a.C., contexto em que tal instituição ocupava a centralidade da concepção de mundo daquela sociedade, tendo impacto direto nas relações sociais e jurídicas, de modo que o foco de análise incidirá, a partir da observação da interação senhor-escravo, em como o comediógrafo dramatizou a violência na *domus*, uma vez que o controle dos corpos das pessoas escravizadas era exercido pelos

proprietários de escravos e, nesse sentido, em nossa leitura, a encenação da peça *O Soldado Fanfarrão* pode ser interpretada como um meio de reiterar o *status quo* da sociedade antiga. Já o autor brasileiro escreveu no Brasil do século XX, em um contexto no qual os desdobramentos do legado nefasto do crime fundante da sociedade brasileira, utilizando a formulação de Nabuco, faziam-se sistematicamente presentes na estrutura social. Assim, será observado como Ariano Suassuna critica em sua elaboração ficcional a fome, a desigualdade social, o racismo, ou seja, a realidade dos problemas estruturais de seu país cuja perpetuação ocorre em função da tenacidade com que as mazelas sociais, que são consequências da escravidão, manifestam-se até os dias atuais.

O terceiro capítulo, “‘Respeitável Público!’: Palestrião e João Grilo na ribalta”, discorre especificamente acerca da performance dos protagonistas espertos na ação. O pressuposto é de que, no que se refere à construção do Grilo, Suassuna emula atributos do escravo esperto Palestrião. Tanto Plauto quanto Suassuna demonstram, na construção do enredo, predileção pelas personagens astutas que, apesar de serem subalternas sob uma perspectiva social, reinam ao longo do espetáculo, visto que lhes são delegadas as atribuições de arquitetar e solucionar os conflitos. A análise das personagens revela a agudeza de Suassuna em termos de entendimento do modelo, na medida em que não se apropria de maneira servil do tipo plautino, ao contrário: inteligência, vivacidade, capacidade de improviso diante das situações são qualidades inerentes ao *seruus callidus* que foram seguramente tomadas por Suassuna; entretanto, os acréscimos do tom satírico e dos componentes populares incorporados à construção do Grilo figuram como elementos cruciais por meio dos quais o autor obteve êxito em seu processo mimético, porque constrói uma personagem que dialoga com seu país.

A fim de perfazer a exposição dos capítulos dedicados à sustentação da hipótese desta pesquisa, serão concisamente retomados, na conclusão, os elementos inerentes ao metateatro de ambos os dramaturgos e, sobretudo, o destaque dado às personagens astutas na construção do enredo. Dessa forma, será evidenciado que Suassuna procede, do ponto de vista formal, à maneira de Plauto, na medida em que demonstra evidente habilidade ao fundir diferentes modelos — que, vale dizer, não se restringem à *Néa* produzida em Roma — com as manifestações da cultura popular do Nordeste brasileiro para a construção de sua comédia e, particularmente, de sua personagem esperta. O que se buscará salientar, em suma, é o êxito em termos composicionais que o dramaturgo paraibano atinge em suas emulações plautinas.

O propósito de estudar a obra dramática de Suassuna tendo como fio condutor as emulações plautinas na comédia brasileira ocorre devido ao fato de ser o dramaturgo romano

modelo para a produção dramaturgical do mundo ocidental; nesse sentido podemos citar autores como Camões, Molière, Shakespeare, os quais, rivalizando com sua poética teatral, inseriram-se na tradição e foram, posteriormente, modelos para outros dramaturgos, a exemplo do próprio Suassuna. Soma-se a isso o fato de não haver estudos que se propuseram a estabelecer relações do *Auto* suassuniano pautados na perspectiva do teatro antigo. Sem dúvida, a base da construção artística de Ariano Suassuna está alicerçada nas raízes populares, entretanto, a sofisticação com que ele as amalgamou com técnicas oriundas do conhecimento — como artista multifacetado que foi — da tradição clássica foi igualmente fundamental para que ele se tornasse um dos maiores dramaturgos modernos. A comédia *Auto da Compadecida* figura como exemplo por excelência do que acaba de ser dito. Ora, a peça é composta por uma linguagem simples e por essa razão comunica-se facilmente com o público, que pode ser composto por espectadores com vasto repertório da literatura e do teatro clássicos ou por espectadores que nunca assistiram a uma peça teatral. Nesse sentido, podemos dizer que Suassuna se entroniza numa tradição de teatro cujas raízes não estão somente em Plauto — contraponto fundamental de nossa pesquisa — mas perpassam dramaturgos do calibre de Shakespeare, na Inglaterra elisabetana.

O fato é que a comédia do autor nordestino compraz sua audiência e pode ser uma fonte que estimula reflexão acerca dos problemas que assolam o Brasil de hoje, além de possuir, ao mesmo tempo, vocação universal, dado o diálogo crítico com a tradição do teatro. Assim, a partir de seu universo místico e popular, Suassuna imprime no seu palco, além da terra seca e áspera do sertão, a religiosidade do homem sertanejo, a violência do cangaço e os problemas e as belezas do país real, o requinte oriundo do aparato cênico da Antiguidade e de épocas posteriores com a agudeza própria de um autor teatral de suma importância para a literatura dramática ocidental, conforme este estudo propõe, ao fim e ao cabo, pôr em cena.

1 UM LEITOR DOS CLÁSSICOS NO SERTÃO DO BRASIL: A PRÁTICA DA EMULAÇÃO NO TEATRO DE SUASSUNA

Eu não tenho imaginação, eu copio.
Ariano Suassuna

A respeito do livro terceiro do Tratado da Imitação, de Dionísio de Halicarnasso (séc. I a.C.), que não nos chegou, há o seguinte epítome cujo conteúdo propõe discutir acerca da maneira com que se deve imitar: “Porque os melhores discursos, o que são dignos de imitação, são aqueles que não têm as características de um só mas de vários¹”. Conquanto não haja registros no que diz respeito à matéria do referente livro, o argumento do fragmento é da maior importância, assim pensamos, para compreender a construção artística do autor nordestino Ariano Suassuna. A epígrafe designada como ponto de partida para a discussão deste capítulo revela o que está por trás da declaração aparentemente despretensiosa do escritor; isto é, com um tom espirituoso que lhe é característico, Suassuna expõe o método com o qual construiu sua obra. De modo que, ao longo desta seção, dedicar-nos-emos a demonstrar que as práticas da imitação e da emulação, basilares na constituição da poética e da retórica clássicas dos períodos helenístico e romano – sem falar da Idade Média e do Renascimento, período em que também essas categorias, de longa duração, foram ainda operantes no plano das artes² –, foram também primordiais para a composição teatral de Suassuna. Em outras palavras, partimos do pressuposto de que ele procedia, a partir da leitura crítica e disciplinada da tradição, da mesma maneira que os autores da Antiguidade greco-latina, mais precisamente Plauto, e de épocas posteriores em termos procedimentais. Antes, porém, de avançarmos na exposição das implicações das categorias miméticas na obra suassuniana, importa trazer para discussão a conceituação dos termos latinos: *imitatio* e *aemulatio*³. Dionísio, no livro primeiro do *Tratado*, teoriza-os da seguinte maneira:

¹ Vale assinalar que embora o excerto trate da retórica, não havia, para Dionísio de Halicarnasso, a separação entre as outras formas artísticas, tais como a pintura, a escultura, a poesia.

² Curtius (2013, p. 51) assim apresenta a continuidade descontinuada da tradição clássica para o mundo moderno: “O encontro de Dante com a *bella scuola* confirma a recepção da épica latina no mundo da poesia secular cristã. Compreende um lugar ideal, onde ficou reservado um nicho para Homero e onde se acham reunidas todas as grandes figuras do Ocidente: os imperadores (Augusto, Trajano, Justiniano), os Padres da Igreja, os mestres das sete artes liberais, os luminares da filosofia, os fundadores das ordens, os místicos. O reino desses fundadores, ordenadores, mestres e santos só se encontraria em um complexo histórico da cultura europeia: na Idade Média latina. Aí estão as raízes da Divina Comédia. A Idade Média é a desgastada estrada romana que conduz da Antiguidade ao mundo moderno”.

³ Tradução dos termos gregos *mimeses* e *zelosis*, respectivamente. Semanticamente, *zelosis* significa inveja, ciúme; sentimentos benéficos em termos de criação literária.

A imitação é uma atividade que, segundo determinados princípios teóricos, refunde um modelo. A emulação, por sua vez, é uma atividade do espírito que o move no sentido da admiração daquilo que parece ser belo⁴.

É importante considerar que a fundamentação teórica acerca da imitação do historiador grego dialoga estreitamente com a formulação aristotélica⁵ acerca da *mimesis*, isto é, da natureza didática da imitação, uma vez que, para o filósofo peripatético, imitar é uma faculdade do homem e é por cuja ação que ele aprende as primeiras lições. Nesse sentido, para Dionísio, o ato de imitar requer tanto a aprendizagem quanto a preservação da similaridade com o modelo; já a emulação, segundo o mestre de retórica, implica a admiração do autor face aos modelos. Esse aspecto – ou seja, a admiração das *auctoritates* – relaciona-se com a ideia de sublime, o que é mais claro no tratado *Do Sublime*, atribuído a Longino (ou Dionísio Longino). Para o tratadista, a emulação não só pressupõe um modelo, mas é meio para alcançar o sublime:

[...] existe, além desses que já indicamos, ainda um outro caminho que leva ao sublime. Qual é sua qualidade e natureza? É a imitação [mimesis] dos grandes escritores e poetas do passado e com eles o espírito de emulação [zêlosis]⁶.

Tal admiração, porém, não pressupõe subserviência do imitador, haja vista que o êxito da emulação relaciona-se intrinsecamente ao grau de entendimento que este possui em relação aos modelos e, como resultado disso, à destreza com que os imita. Pensando na relação dos conceitos, D. A. Russel (2007)⁷, em seu artigo *De imitatione*, faz uma ponderação oportuna a respeito da interpretação equivocada quando se parte da premissa segundo a qual a emulação — devido à noção de rivalidade do autor com seus predecessores, visando se lhes igualar ou superá-los — possui, por assim dizer, um trabalho mais engenhoso e, conseqüentemente, uma importância maior que a imitação. O classicista adverte que, na verdade, trata-se de categorias complementares, como se pode ver no trecho seguinte:

Seria errado conectar, aqui, o elemento “criativo” com *aemulatio*, e o imitativo com *imitatio*. Os dois sempre se complementam; o processo que eles denotam pode ser executado de forma melhor ou pior e a diferença está não em mais ou menos uso da *mimesis* ou mais ou menos da *zêlosis*, mas na escolha do

⁴ Dionísio de Halicarnasso, *Tratado da Imitação*, 1.3. Tradução de Raul Miguel Rosado Fernandes.

⁵ Cf. Aristóteles, *Poética*, 1448b. “(...) imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos”. Tradução de Ana Maria Valente.

⁶ *Do Sublime*, 1. 3. 2. Tradução de Filomena Hirata.

⁷ Cf. Russel, 2007, p. 10.

objeto, a profundidade do entendimento, e na capacidade do escritor de tomar o pensamento para si⁸.

Tomemos como exemplo, a fim de compreender a materialidade de tais processos na construção dramaturgical do autor paraibano, a peça *O Santo e a Porca* (1957), por ele intitulada de *A Imitação Nordestina de Plauto*. Ora, além de referenciar explicitamente o modelo no qual se baseou para escrever sua peça, isto é, a comédia *Aululária* (Comédia da Panela), do dramaturgo romano — que, aliás, foi modelo para Molière em *O Avarento*⁹ — Suassuna revela não somente a consciência que tem do processo literário e do ofício de escritor, como notável leitor da tradição que foi, mas também e principalmente a intenção de rivalizar com o modelo de Plauto, pouco se importando com a perspectiva romântica no tocante à ideia de originalidade¹⁰. Basicamente, o mote de *Aululária* trata da avareza do *senex* Euclião que, assim que encontra, por desejo de Deus Lar — na crença dos romanos antigos era a divindade protetora da família e dos lares — uma panela cheia de ouro na lareira de sua residência, apega-se de tal forma ao objeto a ponto de torná-lo insociável em excesso. A partir do comportamento risivelmente paranoico da personagem sovina, todos os imbróglis acontecem, visto que, em sua visão, todas as demais personagens desejavam roubar sua valiosa panelinha. Já na imitação nordestina, a personagem avarenta é Euricão Engole Cobra, que, tal qual o *pater familias* plautino, era obcecado por sua porca de madeira, vício que o torna ridículo à medida que cisma que todos em sua volta cobiçam o seu dinheiro. Naturalmente, ocorrem várias similaridades na estruturação dos enganos nas duas peças; contudo, interessa-nos, neste momento, observar de modo geral o manejo de Suassuna ao transpor a essência da comédia plautina sem o servilismo — em Horácio (*Epístolas*, 1. 19. 19) os poetastros, imitadores servis, são chamados de “gado

⁸ “It would be wrong to connect the 'creative' element here with *aemulatio*, and the 'imitative' with *imitatio*. The two always complement each other; the process they denote may be either well or badly done, and the difference lies, not in more or less *mimesis* or more or less *zelosis*, but in the choice of object, the depth of understanding, and the writer's power to take possession of the thought for himself”.

⁹ Para aprofundar na análise das relações entre o teatro de Plauto e de Suassuna nas peças citadas indicamos as seguintes pesquisas: Cardoso e Santos (2016); Donner (2011); Santos (2018).

¹⁰ A respeito do processo de criação literária discorre Ariano Suassuna em um artigo, publicado em 1967, para a Revista *Cultura*: “É todo um cotejo da vasta humanidade que desfila livremente por aí, na força da Literatura coletiva, enquanto a nossa Literatura de salão, acadêmica, acanhada, sufocada de preconceitos e de bom gosto, se estiola, sem fôlego, no formalismo e no individualismo. Baste um pormenor para mostrar a diferença: quantas obras não já deixaram de ser escritas por causa da preocupação mesquinha, orgulhosa e estéril da criação individual? O Cantador nordestino não se detém absolutamente diante dessas considerações: apropria-se tranquilamente dos filmes, peças de teatro, notícias de jornal e mesmo dos folhetos dos outros. Que importa o começo, se, no final, a obra é sua? Ele, depois de tudo, acrescentou duas ou três cenas, torceu o sentido de três ou quatro outras, de modo que a obra resultante é nova. Não eram assim que procediam Molière, Shakespeare, Homero e Cervantes?...Os Cantadores procedem do mesmo jeito. Há, mesmo, uma palavra que, entre eles, indica o fato, o verbo *versar*, que significa colocar em verso a história em prosa de outro. Quando Shakespeare escreveu *Romeu e Julieta* não fez mais do que *versar* as crônicas italianas de Luigi da Porto e Bandello”.

servil”, *seruum pecus* — característico da má imitação. Podemos enumerar como alterações do dramaturgo brasileiro a substituição da divindade romana por Santo Antônio — conhecido popularmente tanto pela intercessão àqueles que almejam se casar quanto pela proteção aos objetos — bem como a troca dos objetos dos avaros, isto é, a panelinha de ouro pela porca de madeira. Ademais, há na engenhosa “transcrição¹¹” — ou, mais provocativamente “transluciferação” — de Suassuna, para tomar emprestado o termo de Haroldo de Campos para o ato transcriador (e emulativo) da tradução poética, outros elementos igualmente cômicos, como, por exemplo, a origem árabe da personagem, a explorar aí, portanto, o estereótipo corrente, bem como a alcunha da versão saussuriana da comédia plautina: “come cobra”. Ora, alusão direta à cena da peça romana em que Euclião é figurado como aquele que prende até o fôlego de tão avarento que é.

Entretanto, há um traço bastante expressivo, que permeia todo o processo de criação de Suassuna, e está muito presente em *O Santo e a Porca*: a moralidade cristã. O dramaturgo paraibano constrói a trama evidenciando a ausência de discernimento de Euricão em função do apego aos bens materiais, tão contestado na tradição católica, diga-se de passagem, porque pecaminoso. Assim, a comédia suassuniana finda contrastando a felicidade das demais personagens, que se casam com seus respectivos pares, com a solidão do avarento que, por sua vez, ao notar que não havia valor algum no dinheiro, decide reconciliar-se com Santo Antônio, logo, com sua espiritualidade¹². No fim das contas, o engano das comédias é o mesmo, uma vez que os dois avaros percebem que foram vãs todas as suas tentativas para preservar os respectivos objetos de valor. Apesar de ter tido a peça seu desfecho mutilado¹³, o que nos chegou foi que o personagem de Plauto tem um final feliz, sendo reintegrado em seu núcleo

¹¹ Usamos o termo “transcrição” aqui como metáfora para o ato emulativo por parte de Suassuna que, se não é tradução evidentemente de Plauto, não deixa de ser releitura em que o paraibano nunca é subserviente ao modelo, da mesma forma que o tradutor “transcriador” não é subserviente ao poeta da fatura de origem: “desde a ideia inicial de recriação, até a cunhagem de termos como transcrição, reimaginação [...] transtextualização ou - já com timbre metafóricamente provocativo - transparadisação (transluciferação) e transluciferação, para dar conta, respectivamente das operações praticadas em Seis Cantos do Paraíso de Dante e com as duas cenas finais do “Segundo Fausto”. Essa cadeia de neologismo exprimia, desde logo, uma insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original)”. Tápia, Marcelo & Nóbrega, Thelma Médici. Haroldo de Campos - Transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 78-9.

¹² EURICÃO — Está bem, eu acredito. Foi uma cilada de Santo Antônio, para eu ficar novamente com ele. Vou então ficar sozinho, novamente. E já que tem de ser assim, quero ficar aqui. Trancarei a porta e não a abrirei mais para ninguém. Porque não quero mais ficar num mundo em que acontecem estas coisas impossíveis de prever. (SUASSUNA, 2013, p. 115)

¹³ Cf. Santos, 2018, p. 27: “É importante, aqui, ressaltar alguns aspectos que interferem na recepção de *Aululária* pelo público moderno, incluindo-se, nesse público, Ariano Suassuna. Um deles é o fato de que a peça plautina chegou, nos manuscritos que a transmitem, com a parte final corrompida, ilegível (mais precisamente isso ocorre a partir do verso 833)”.

familiar, retomando a autoridade de *pater familias*; a personagem de Suassuna, no entanto, termina privando-se da companhia dos seus, lamentando seu destino¹⁴. Importa sublinhar que tal desfecho da comédia nordestina exprime uma temática que integra a estrutura do enredo das peças de Ariano Suassuna, isto é, a religiosidade e moralidade cristãs tão presentes no imaginário cultural do povo sertanejo. Assim, o paraibano não recria sua peça obedecendo todas as características do drama plautino; na verdade, ele constrói o seu enredo à maneira de Plauto, reatualizando-o de acordo com suas predileções estéticas. A imitação bem-sucedida ocorre porque Ariano Suassuna lê criticamente o modelo, suprimindo os episódios que não se aplicariam ao seu contexto histórico — a exemplo do estupro tão recorrente nos enredos plautinos — e, da mesma maneira, incluindo intrigas e aspectos culturais próprios do contexto ao qual estava inserido.

Dito isso, retomemos agora a citação sobre a qual apoiamos nossa argumentação no início da seção, ou seja, a ideia de que o êxito de uma obra está relacionada com a capacidade de o imitador selecionar as obras de diversos autores¹⁵. Para pensar precisamente no porquê a trouxemos para discussão, vejamos a seguinte resposta de Suassuna a uma crítica feita pelo teórico teatral Anatol Rosenfeld¹⁶ à peça *Auto da Compadecida*:

Anatol Rosenfeld, com extraordinária agudeza e com a penetração crítica de sempre, notou que meu teatro era, sim, aproximado do de Gil Vicente, dos milagres medievais e – acrescento eu – do de Plauto, do de Goldoni, do de Lope de Vega, do de Calderón de La Barca, etc.

¹⁴ A reconciliação é, aliás, segundo Frye, 1973, p. 165, o tema dominante da comédia, desde a comédia nova helenística, passando pelo teatro romano de Terêncio e Plauto: “a tendência da comédia é incluir tanta gente quanto possível em sua sociedade final: as personagens obstrutoras são mais amiúde reconciliadas, ou convertidas, do que simplesmente repudiadas. A comédia inclui, amiudadas vezes, um ritual expulsivo de bode expiatório, livrando-se de alguma personagem irreconciliável, mas o desamparo e o desvalimento favorecem o patos.” É nessa chave – a salvação –, por exemplo, que devemos compreender a *Comédia* de Dante.

¹⁵ Salientamos que embora não houvesse, para os antigos, termo próprio, havia alusão ao autor; “jogo alusivo” que, por seu turno, era espécie de sintoma do ato mimético: identificar uma citação ou uma alusão de um autor para outro era automaticamente perceber as nuances da *imitatio*. Nesse sentido, a discussão do jogo alusivo é vocabulário dos estudos intertextuais, difundido por Julia Kristeva, na década de 60, a partir da concepção de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações” (1974, p. 64) cujo debate é irmanado com a formulação de Bakhtin acerca do dialogismo em *Problemas da poética de Dostoiévski*.

¹⁶ Cf. Diégues Junior, 1986, p. 183. A crítica, publicada na revista *Comentário* em 1969, foi mencionada no artigo de Ariano Suassuna intitulado *A Compadecida e o Romancelheiro Nordestino*. Rosenfeld, na ocasião, afirmara que a peça se apoia: “na tradição católica-didática dos fins da Idade Média, dos milagres e dos famosos autos de Gil Vicente. É a esta tradição principalmente, não tanto à influência de Claudel e ainda menos de Brecht, que a peça deve o seu caráter épico e o jogo dirigido ao público, jogo acentuado pela intervenção de um comentador e pelos aspectos fortemente circenses e populares. Uma grande cena que representa o tribunal celeste e na qual a virgem Maria se compadece dos pecadores, retoma uma velha tradição do teatro cristão. Suassuna...conseguiu fundir...o legado católico, os intuitos de crítica social e o folclore nordestino”. Os recursos teatrais utilizados por Suassuna, apontados por Rosenfeld, que, na nossa concepção, possuem semelhanças com o teatro de Plauto, serão discutidos ao longo deste capítulo.

Ao elencar textualmente os autores com os quais dialoga em seu teatro — notadamente, os artistas pertencentes ao teatro produzido no Século de Ouro Espanhol, aos teatros português e veneziano e, como vimos salientando, ao teatro arcaico de Roma — o dramaturgo nordestino reitera que sua elaboração ficcional é resultado de uma fusão de elementos formais dos antecessores que lhe despertavam interesse e admiração artística. Precisamente neste ponto podemos estabelecer relações de ordem formal entre o teatro de Suassuna e de Plauto. Afinal, vale dizer que foi valendo-se do mesmo método composicional que o comediógrafo romano rivalizou com os poetas gregos ao adaptar o enredo, as personagens-tipo, o riso da Comédia Nova ao contexto do teatro latino antigo. A respeito da prática de construir uma obra a partir de uma variedade de modelos discorre Dionísio, no segundo livro do tratado, por meio de uma história do camponês cujo intuito seria o de exemplificar os autores dignos de imitação. Assim diz o historiador grego:

Conta-se que um camponês, feio de aspecto, tinha receio de se tornar pai de filhos semelhantes a ele. O mesmo medo, porém, ensinou-lhe a arte de ter filhos bonitos. Juntou imagens belas e habituou a mulher a contemplá-las. Depois, quando a ela se uniu, conseguiu gerar a beleza das imagens. Da mesma forma, com as imitações dos discursos se gera a similitude, sempre que alguém procura rivalizar com o que parece haver de melhor em cada um dos antigos e, como que reunindo de várias nascentes um só caudal, o canaliza para sua mente. (1986, p. 52)

A analogia que pode ser estabelecida entre a anedota de Dionísio sobre a arte do camponês de ter belos filhos com o processo de construção artística, pensando na comédia brasileira, interessa-nos por duas perspectivas: a primeira está atrelada à variedade de modelos a serem selecionados para a imitação; a segunda, por sua vez, pressupõe que há de se selecionar suas melhores qualidades¹⁷. Naturalmente, a seleção arguta do objeto de imitação se dá graças à compreensão clara da estruturação do enredo, das personagens, da condução da intriga, entre outros fatores, por parte daquele que imita, conforme se pode ver em Russel (2007, p. 55, tradução nossa):

As discussões teóricas existentes acerca do *imitatio*, as quais devemos levar em conta, estão focadas em dois pontos centrais. Um deles é que o verdadeiro objeto da imitação não é um único autor, mas as qualidades positivas abstratas de muitos. Apenas o retórico Hermógenes, da segunda metade do século II, diz algo diferente; seu elaborado argumento, que visa demonstrar que todas as

¹⁷ Outra narrativa anedótica que se converteu em lugar-comum entre os antigos para figurar a ideia da emulação foi a história de Zêuxis de Heracleia que, contratado pelos crotoniadas para pintar uma Helena, figurou-a imitando as mais belas partes das mais belas virgens da Cidade: compôs, assim, o pintor a representação ideal da mais bela das mulheres, filha de Zeus. Cf. Cícero, *Da Invenção*, 2. 1.

virtudes e excelências podem ser encontradas em Demóstenes, merece bastante consideração. O segundo ponto, relacionado ao primeiro, é que o *imitator* deve sempre penetrar fundo, para além do superficial, nas características verbais de seu exemplar, em seu espírito e sua significância. A analogia entre esses pontos e aqueles feitos por Aristóteles em sua consideração acerca da poética geral da *mimesis* é, acredito, claro: na teoria aristotélica, toda poesia lida com generalidades (*Poética* 1451b 7), e exige não apenas habilidade verbal, mas, mais importante, conhecimento de personagens e enredo¹⁸.

Parece-nos que, ao escrever o *Auto da Compadecida*, Suassuna se vale rigorosamente da lição dos antigos à medida que a leitura da peça propicia reconhecimento de caracteres de célebres obras da tradição clássica ocidental como, por exemplo, os recursos metateatrais, a vivacidade na condução das intrigas e a predileção das personagens astutas no protagonismo da ação característicos das peças plautinas, a retomada do auto medieval vicentino, assim como o riso satírico da comédia antiga. A junção de todos esses elementos — cujo termo técnico é a chamada *contaminatio*¹⁹, prática irmanada com as categorias da emulação largamente utilizada entre os poetas antigos e mencionada amiúde nos prólogos das comédias de Plauto e de Terêncio — com as manifestações artísticas da cultura popular brasileira, como os folhetos de cordel, o circo, a tradição oral dos cantadores, norteia a composição da arte suassuniana, não só no teatro como em todas as suas formas de expressão, seja na música, na pintura ou na escultura, e é propriamente aí que consiste a sua singularidade enquanto artista. Assim, a emulação na dramaturgia de Suassuna ocorre devido à sua engenhosidade enquanto autor e, reiteramos, de leitor criterioso, de apropriar-se do conhecimento herdado da tradição, de modo a reproduzir o “espírito” do modelo²⁰ e de selecionar minuciosamente aquilo que, em termos de visão de mundo, havia de mais significativo, aperfeiçoando, assim, cada característica nos contextos

¹⁸ “The extant theoretical discussions of *imitatio*, of which we must now take account, make two central points. One is that the true object of imitation is not a single author, but the good qualities abstracted from many. Only the late second-century rhetor Hermogenes says something different; his elaborate argument to show that all virtues and excellences are to be found in Demosthenes is well worth study. The second point, related to the first, is that the *imitator* must always penetrate below the superficial, verbal features of his exemplar to its spirit and significance. The analogy between these points and those made by Aristotle in his account of general poetic *mimesis* is, I think, clear: in Aristotelian theory, all poetry deals in generalities (*Poetics* 1451b 7), and requires not only verbal skill but, more importantly, understanding of character and plot”.

¹⁹ Cf. Vasconcellos, 2001, p. 18: “Também é conhecido o processo de *contaminatio*, um conceito aplicado especialmente ao teatro de Plauto e Terêncio e que consiste na fusão de dois ou mais modelos gregos ou na inserção, num modelo privilegiado, de cenas, situações, personagens de outras fontes”.

²⁰ Cf. Russel, 2007, p. 6: “It needs critical intelligence, an understanding of *why* the model is so good. It needs a capacity for abstracting from literature of all kinds the common quality (*commune*) which is going to be of use. It needs the power to comprehend thoroughly not only the words of the models but their purposes and methods. The *perfectus orator* will not follow in anyone's footsteps; he will rise on his predecessors' achievements to supply their deficiencies”.

histórico, cultural, geográfico do seu país²¹. Ao mesmo tempo que ficcionaliza a sociedade sertaneja, privilegiando suas especificidades como a seca, o cangaço, o messianismo, Suassuna cria uma comédia cuja história certamente transcende as fronteiras culturais do Brasil, de maneira que o autor, ao reatualizar uma tradição em constante mutação, também nela se insere. Assim sendo, precisamente neste capítulo, interessa-nos apontar as reverberações dos elementos formais e temáticos do teatro de Plauto na construção dramatúrgica de Ariano Suassuna, ou seja, os modos pelos quais este assimila o repertório cênico plautino, ressignificando-o em seu contexto místico e sertanejo. Buscar-se-á, nas seções seguintes, discorrer acerca do complexo processo de entrecruzamento cultural característico das comédias.

²¹ A formulação de Machado de Assis em seu ensaio intitulado *Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade*, publicado em 1873, aplica-se ao que dissemos acerca da composição artística de Suassuna: “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”.

1.1 Recursos metateatrais em *Miles Gloriosus* e *Auto da Compadecida*

Em *A History of Roman Literature* (1997), o classicista e tradutor alemão, Michael von Albrecht, ao versar sobre a formação da literatura latina antiga, sublinha o pioneirismo dos poetas latinos, uma vez que estes empreenderam como técnica a apropriação de uma tradição já estabelecida, reelaborando-a conforme os seus valores artísticos, culturais e sociais. Albrecht chama atenção para o fato de que, ao imitar os autores gregos, a literatura romana tornar-se-ia, posteriormente, modelo para a produção literária ocidental²². Nesse sentido, decisivos foram os séculos III e II a. C. para a história no mundo greco-latino clássico, pois que, em tal período, houve o estreitamento das fronteiras culturais dessas civilizações, fato mais que significativo para compreender tanto a maneira com que os romanos lapidaram aspectos de sua própria cultura quanto o legado da tradição ao longo dos séculos. Enquanto os gregos antigos mantinham sua superioridade civilizatória e intelectual em relação aos outros povos tidos como bárbaros, os romanos, por sua vez, utilizaram estrategicamente o domínio da língua e do pensamento helenísticos como mecanismos de consolidação cultural. Como resultado, além de se empenharem na constituição de uma arte — cujo desenvolvimento contou com o trabalho intelectual de filósofos, de poetas, de historiadores de outras nacionalidades (inclusive escravos) — que fosse capaz de rivalizar com a civilização helenística, a sapiência com que os romanos empenharam-se em apreender, como dissemos, a língua, a religião, a cultura, em suma, a perspectiva dos gregos em relação ao mundo, foi, também, uma peça-chave para a manutenção de dominação territorial. Todo esse movimento de absorção intelectual realizou-se sem a menor relação de subserviência, como se pode ver na afirmação do historiador italiano Arnaldo Momigliano (1991, p. 17)²³:

Os romanos nunca levaram tão a sério as suas relações intelectuais com o helenismo. Agiam a partir de uma posição de força e preservaram com facilidade um forte sentimento de sua identidade e superioridade. Pagavam

²²No primeiro capítulo, intitulado *Latin and Greek Literature: Tradition and Renewal*, Albrecht (1997, p.12) expressa-se da seguinte maneira: “Roman literature is the first 'derived' literature. Its authors consciously took account of the tradition of another people which they recognized as superior. In differentiating itself from its predecessor, Roman literature found its own identity and a specific self-awareness. Thus, it paved the way for later European literatures and became their teacher”. “Literatura Greco-latina: Tradição e Renovação: A literatura romana é a primeira literatura “derivada”. Seus autores conscientemente levaram em conta a tradição de outros povos que reconheciam como superior. Ao diferenciar-se de sua antecessora, a literatura romana encontrou sua própria identidade e uma autoconsciência específica. Assim, abriu caminho para as literaturas europeias posteriores e tornou-se professora delas”.

²³ Tradução de Cláudia Martinelli Gama.

aos gregos para lhes ensinarem o seu saber, e muitas vezes sequer tinham de pagar pois eram seus escravos. Entretanto, ao assimilar e tornar seus tantos deuses gregos, convenções literárias, formas artísticas, ideias filosóficas e costumes sociais, colocaram a si mesmos e aos gregos numa posição recíproca inigualável, tanto mais porque fizeram da própria língua um instrumento de pensamento que podia rivalizar com o grego e transmitir as ideias gregas com excepcional precisão (embora os gregos nunca tenham aceitado inteiramente o fato).

De acordo com a historiografia do teatro latino da Antiguidade, atribui-se ao ano de 240 a. C. a primeira representação de um drama grego estruturado, traduzido em latim pelo poeta e ex-escravo grego Lívio Andronico, no palco de Roma. A integração da adaptação à programação dos *Ludi Romani* ocorrera em função do êxito bélico dos romanos na Primeira Guerra Púnica, fato esse significativo para entender o desenvolvimento da arte dramática da civilização romana, considerando que o contato destes com o teatro grego, por intermédio das intensas batalhas, foi determinante para o aprimoramento cultural no período arcaico. Artisticamente falando, o período em questão foi marcado por uma profunda intensificação dos entretenimentos, de sorte que o público romano, por meio dos espetáculos apresentados durante os *ludi scaenici*, absorveria cada vez mais os costumes e as manifestações culturais do mundo grego²⁴.

À vista disso, Plauto produziu em um período de efervescência criativa para a literatura dramática da Roma republicana e, ao que nos parece, aproveita-se perspicazmente das implicações das conquistas territoriais para incorporar, em sua construção ficcional, entre outros caracteres, as personagens-tipo da comédia nova grega, cujos estereótipos poderiam elevar ao máximo o efeito de comicidade no público daquela época. Sobre esse aspecto, observa Hunter (2010, p. 75)²⁵:

O grande período da comédia romana coincidiu com o difundido sucesso militar romano e expansão imperial. Não é surpreendente, portanto, que os poetas cômicos romanos elaborassem o soldado cômico como uma das criações dramáticas mais memoráveis. A liberdade com que a comédia romana explora a linguagem e a honestidade dos decretos, inscrições e fórmulas militares é um aspecto importante da habilidade da comédia para encantar seu público partindo dos padrões normais do comportamento social: escravos tornam-se generais, e uma atmosfera de liberdade às avessas prevalece.

²⁴ Cf. Momigliano, 1991, p. 22: “Mas 240-200 a. C foram exatamente os anos em que a epopeia, a tragédia, a comédia e a historiografia gregas se tornaram parte do modo de viver romano. Por que os romanos se lançaram à difícil tarefa de absorver a cultura de uma nação estrangeira exatamente quando estavam envolvidos em guerras extenuantes com outra nação estrangeira continua a ser um desses enigmas que caracterizam as nações em suas horas mais inescrutáveis e decisivas”.

²⁵ Tradução de Rodrigo Tadeu Gonçalves.

O processo de ficcionalização do *miles gloriosus* exemplifica a essência do teatro plautino; em outras palavras, o poeta, valendo-se do rebaixamento das ações típico do gênero comédia, aproveita o contexto de confrontos para levar ao palco a imagem ridicularizada do militar que guerreava em um contexto de sucesso bélico romano importante para sua expansão. É interessante ainda observar que cada tratamento cênico, seja estrutural, seja temático foi explorado a fim de potencializar o riso. Tal entendimento permite notar que suas personagens são concebidas antes para a ação que pensamento e, nesse sentido, os recursos verbais e não verbais foram empregados à serviço do efeito irresistível da linguagem cômica.

Porque as personagens trajavam um manto grego (*pallium*) durante a ação cênica, a adaptação latina da Comédia Nova grega, cujos autores consagrados foram Menandro, Dífilo e Filémon, chama-se *fabula palliata*, gênero dramático ao qual Plauto se filia, portanto. O enredo da comédia nova basicamente abordava assuntos da vida privada, no espaço da *domus*; os motes centrais das intrigas ora ocorriam em função dos impasses amorosos entre jovens apaixonados, ora em função do rapto de rapazes e de donzelas – o tema amoroso das comédias será, aliás, explorado posteriormente pelos elegíacos romanos (Tíbulo, Propércio e Ovídio). A resolução dos conflitos se dava graças à intermediação estratégica do escravo espertalhão, o *seruus callidus*²⁶. Tal qual ocorre na Comédia Nova, a ação da *palliata* se passava em uma cidade grega e discorria acerca de assuntos realistas²⁷; por essa razão, ambas diferiam-se da crítica social às personalidades famigeradas da *polis* e da atmosfera fantasiosa da Comédia Antiga de Aristófanes, bem como os não poucos pontos de contato entre a comédia aristofânica e o iambo arcaico. As personagens cômicas, por sua vez, *adulescens*, *meretrix*, *miles*, *parasitus*, *senex*, *seruus* eram arquetípicas e bem conhecidas pelo público devido à repetitividade da trama.

Embora tenha preservado os elementos próprios do arcabouço teatral grego, Plauto fez algumas escolhas estéticas primordiais que implicaram a aprovação satisfatória do público e, conseqüentemente, a sua expressiva popularidade enquanto poeta cômico. Podemos citar como exemplos de estratégias discursivas: o diálogo vivaz, a movimentação dinâmica das personagens no palco, a disposição ininterrupta da ação, o prólogo explicativo, além do fato de

²⁶ Sobre o vocabulário do engano nas peças plautinas, salienta Cardoso (2010, p. 121): “(...) *callidus* (*de calleo*, ‘ter calos’) literalmente ‘calejado’, mas com a conotação de ‘esperto’ (nos sentidos de ‘experiente’ e ‘malandro’)”.

²⁷ Cf. Hunter, 2010, p. 16: “Em conformidade com as mudanças no teatro e nos costumes, os enredos e personagens da Comédia Nova grega são realistas e críveis de uma forma que os da Comédia Antiga não são. Isso não deve ser entendido como uma afirmação de que a Comédia Nova seja de alguma forma uma representação fiel da “vida real”. Não precisa ser dito que os reconhecimentos, os enganos cômicos e o melodrama erótico não representa a vida tal como é vivida, nem no século IV a. C nem nos dias de hoje. Não se deve negligenciar a importante contribuição da fantasia escapista e da realização de desejos inofensivos do drama de Menandro. Contudo, está claro que os personagens da Comédia Nova são colocados em situações que estão dentro da experiência possível da plateia, enquanto os da Comédia Antiga não”.

haver, amiúde, alusão à mitologia grega, bem como às divindades romanas, aglutinando, assim, as particularidades culturais das duas civilizações. Não seria improvável, portanto, afirmar que o conhecimento que Plauto adquiriu da arte teatral, assim como a percepção de comunicar-se com uma plateia nada elitista, visto que os festivais eram gratuitos e não havia restrições para a participação da população, fizeram com que ele fosse um dos autores cômicos mais prestigiados do teatro arcaico. O argumento de Albrecht (1997, p. 22) vai ao encontro do que acaba de ser dito:

A comédia de Plauto, quando comparada à de Menandro, manifesta uma perda de sutileza intelectual e psicológica, mas um ganho em efetividade teatral. O poeta era um homem do teatro, e sabia quanta sofisticação grega seu público romano iria tolerar. A fim de satisfazer as demandas tácitas, mas bastante claras de seu novo público, o gênero da comédia foi transformado²⁸. (Tradução nossa)

Igualmente importante para a produção da comédia de Plauto foram as fontes dos espetáculos de improviso, a saber: o mimo²⁹ e a atelana³⁰. A primeira caracteriza-se pelo trabalho corporal, havendo forte presença de gestos e de dança; a segunda, predecessora da *commedia dell'arte* — cuja representação se dava mediante personagens estereotipadas e mascaradas — é matéria inclusive de estudos relacionados ao início da carreira artística de Plauto e, por extensão, de sua habilidade com a linguagem do teatro, já que revelam a possibilidade de ele ter atuado em atelana antes de tornar-se dramaturgo³¹. A seleção das formas clássicas aliadas às populares é um procedimento, sem dúvida, adotado pelo poeta latino e, nesse sentido, é possível estabelecer, em nosso entendimento, parâmetros comparativos no tocante ao seu processo composicional ao de Ariano Suassuna, em razão da valorização que ambos dão à tradição e à arte popular.

²⁸ “Plautine comedy, when compared with Menander's, manifests a loss of intellectual and psychological subtlety, but a gain in theatrical effectiveness. The poet was a man of the theater, and knew how much Greek sophistication his Roman audience would tolerate. To meet the unspoken but fairly clear demands of its new public, the genre of comedy was transformed”.

²⁹ Cf. Z. A. Cardoso, 2011, p. 38: “Originário da Grécia, o mimo se desenvolveu na Itália e foi considerado como uma das primeiras formas do primitivo teatro latino. Caracterizando-se pela presença do gesto mímico, da expressão corporal da dança — elementos com os quais se representam ações caricaturadas —, o mimo encontrou expressão literária no século I a.C., com Labério e Publílio Sirio, tornando-se, na época de Augusto e durante a primeira metade do século I de nossa era, uma das principais formas de entretenimento teatral do romano”. Sobre a tradição do mimo literário, ver Dezotti, 1996, p. 37-46.

³⁰ Cf. Z. A. Cardoso, 2011, p. 37-38: “Aparentada com o drama satírico, com a hilarotragédia e com a farsa tarentina, a atelana era representada por personagens mascaradas – os ancestrais, por assim dizer, da famosa *commedia dell'arte*. Vazada, inicialmente, em linguajar rústico, a atelana se intelectualiza, aos poucos, assumindo dimensões literárias no começo do século I a.C., quando Névio e Pompônio compõem textos para as representações”.

³¹ Sobre a narrativa biográfica de Plauto cf. Duckworth, 1952, p. 49-51.

Após algumas breves considerações acerca das fontes incorporadas por Plauto em seu teatro, propomos, a seguir, verificar a maneira por que alguns elementos estruturais da comédia greco-romana, amplamente utilizados pelo comediógrafo latino, ecoam na construção do *Auto da Compadecida*. As estratégias de performance, a habilidade ao explorar as ambiguidades do fazer teatral, bem como a potencialização da relação dos atores e das personagens com o público são artifícios mediante os quais se pode atribuir pontos de contato entre as obras e, conseqüentemente, das preferências composicionais de seus criadores. Serão cotejados, particularmente, os seguintes recursos metateatrais³²: o prólogo cômico, a referência ao teatro e a teatralização do engano³³.

Na Antiguidade, os poetas dramáticos utilizavam o prólogo cômico como uma estratégia didática por meio da qual visavam oferecer as informações introdutórias necessárias à compreensão da trama. Na comédia plautina, essa função é exercida tanto por personagens divinas, como é o caso das peças *Aulularia* (Comédia da panela), proferido pelo deus Lar, e *Rudens* (O cabo), proferido pela estrela *Arcturo*, quanto pelas personagens humanas, a exemplo das comédias *Menaechmi* (Os Menecmos) e *Captivi* (Os prisioneiros). Quanto à posição do prólogo, não ocorre uma padronização rígida, podendo ser ele executado no início ou no meio da peça. Nesse último caso, a comédia inicia-se *in medias res*, conforme sucede em *Miles Gloriosus* no argumento proferido pelo escravo astuto Palestrião:

PAL. Eu farei aos senhores a gentileza de contar o argumento desta comédia, se tiverem a bondade de ouvir-me. Quem não quiser escutar, saia e deixe o lugar para quem quer ouvir. Agora, como essa é a razão de estarem sentados num lugar de diversão, passo a explicar-lhes o argumento e o nome da comédia que vamos encenar. O nome dessa peça em grego é *Alázon*; traduzido, *Um Fanfarrão*. Essa cidade chama-se Éfeso (...). (*Mil.* 79-88)³⁴

³² Conforme salienta I. T. Cardoso, 2005, o termo metateatro, cunhado pelo crítico e dramaturgo americano Lionel Abel (1963) para tratar do teatro renascentista, notadamente o de Shakespeare e de Calderón de La Barca, foi aplicado na comédia plautina pelo estudioso italiano Marino Barchiesi, 1970; mais precisamente no capítulo de sua tese intitulado *O estado da questão: metateatro e ilusão*, a autora dedica-se à exposição a respeito da origem, do emprego bem como das concepções diversas (N. W. Slater, 1985) acerca da expressão no âmbito dos estudos clássicos.

³³ Em *The Theater of Plautus: playing to the audience*, T.J. Moore (1998, p. 3) diz o seguinte a respeito o fazer teatral plautino: “Analyzing devices such as play-within-the-play, references to characters as actors, and descriptions of disguises as costumes, a number of scholars have demonstrated that Plautus's plays, too, are metatheatrical: that Plautus took great delight in the ambiguous nature of theater; that his plays are filled with continual and conspicuous reminders of the fact of performance; and that portions of many plays are elaborate theatrical metaphors”. Ao analisar ferramentas tais como peça-dentro-da-peça, referências às personagens como atores e descrições de disfarces como figurinos, muitos acadêmicos demonstraram que as peças de Plauto são, também, metateatrais: que Plauto deleitava-se com a natureza ambígua do teatro; que suas peças eram permeadas de referências conspícuas e contínuas à sua natureza performática; e que partes de muitas de suas peças são elaboradas metáforas teatrais.

³⁴ Utilizaremos a tradução direta do latim de Jaime Bruna.

O excerto acima expõe a primeira cena em que Palestrião surge na encenação. A peça inicia-se com o diálogo do parasita Artotrogo e do militar Pírgopolinices; no conteúdo das primeiras falas, o autor já imprime os predicados de cada um, isto é, a glotonaria daquele e a presunção risível deste. Dirigindo-se ao público e solicitando uma escuta benevolente, Palestrião narra à audiência, como se pode perceber, o local onde se passará a ação, o nome da peça em grego e a explicação do enredo. Anteriormente comentamos a respeito do público diversificado das peças, que abarcava desde as classes abastadas até as menos favorecidas. Pois bem, era provável que os atores pudessem lidar com uma verdadeira celeuma durante a representação, de modo que o prólogo, naquele contexto, cumpriria a função simultânea de um mecanismo estrutural, para prender a atenção dos espectadores antigos, e afetivo, espécie de *captatio benevolentiae*, ao explorar a superioridade que estes têm em relação ao que irá suceder na peça, garantindo, assim, a popularidade do autor, dos atores e, por conseguinte, da comédia.

Na representação do *Auto* suassuniano há, também, em nossa concepção, a utilização do recurso a que estamos nos referindo. Ariano Suassuna sustentava a ideia de que, para ele, não havia distinção entre o circo e o teatro, de maneira que a junção dessas duas artes, responsáveis pela construção de seu universo ficcional³⁵, permeiam a composição da peça. Por essa razão, os atores entram em cena sob uma atmosfera festiva, alegre e musical, próprias do universo circense. De maneira análoga à comédia romana, o Palhaço (*histrion*, o histrião), que representa o autor da peça — papel que fica evidente à medida que ele fornece indícios de episódios que acontecerão — anuncia aos espectadores o cenário da ação, os papéis dos atores e, sobretudo, a representação moralizante característica da sátira. Vejamos:

PALHAÇO – (*Grande voz.*) Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade.

Toque de clarim.

PALHAÇO – A intervenção de Nossa Senhora o momento propício, para triunfo da misericórdia. Auto da Compadecida!

Toque de clarim.

A COMPADECIDA – A mulher que vai desempenhar o papel desta excelsa Senhora declara-se indigna de tão alto mister.

Toque de clarim.

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 solécia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo,

³⁵ Em seu discurso de posse, Suassuna faz homenagem ao palhaço Gregório, referência para criação do palhaço do *Auto da Compadecida*. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/discurso-de-posse>. Acesso em: 15 ago. 2019.

baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre e tem direito a certas intimidades.

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. (...)

PALHAÇO – **O distinto público imagine à sua direita uma igreja, da qual o centro do palco será o pátio.** A saída para a rua é à sua esquerda. O resto é com os atores. (SUASSUNA, 2018, p. 37-38, grifos nossos)

A escolha dos vocábulos da fala do Palhaço designa a intenção de repreender os vícios condenáveis dos integrantes da cidade sertaneja a fim de restabelecer, dessa maneira, a coesão social. Isso fica evidente ao observarmos, sob uma perspectiva semântica, o emprego de expressões como o “juízo dos canalhas”, “combate ao mundanismo” que revelam a crítica social e a ironia que serão mantidos ao longo da peça³⁶. Levando tal raciocínio em consideração, nota-se que, embora o procedimento de Suassuna seja tipicamente plautino, sua finalidade não o é; dizendo de outro modo, o prólogo suassuniano não tem como propósito primeiro explicar didaticamente os acontecimentos da comédia; mais do que isso: ele está posto para fins de uma representação crítica e social que, nesse sentido, associa-se especialmente com a comédia aristofânica (como vimos, irmanado com o iambo grego arcaico), com o pensamento teológico medieval, ao contrário, pois, da dramatização de Plauto em *O Soldado Fanfarrão*, que, mediante a encenação dos vícios fracos, reiterava as relações sociais de dominação da *domus*³⁷.

Outra reatualização feita pelo dramaturgo nordestino em relação ao procedimento plautino tem seu desdobramento na medida em que o Palhaço divide a função da apresentação

³⁶ A fala do Palhaço na cena do julgamento é interessante para fins de exemplificação do tom irônico da peça: PALHAÇO – (...) Muito bem, com toda essa gente morta, o espetáculo continua e terão a oportunidade de assistir a seu julgamento. Espero que todos os presentes aproveitem os ensinamentos desta peça e reformem suas vidas, se bem que eu tenha certeza de que todos os que estão aqui são uns verdadeiros santos, praticantes da virtude, do amor a Deus e ao próximo, sem maldade, sem mesquinhez, incapazes de julgar e de falar mal dos outros, generosos, sem avareza, sóbrios, castos e pacientes. E basta, se bem que seja pouco. *Música*. (SUASSUNA, 2018, p. 101)

³⁷ Cf. Aristóteles – *Poética*, 1449a – observa acerca do cômico: “A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor”. A torpeza anódina referida pelo estagirita constitui a matéria mesma da comédia (mais especificamente da comédia nova e de sua aclimatação romana, os *opera* cômicos de Plauto e Terêncio), ou seja: os vícios fracos. Sobre o passo aristotélico, Hansen (2013, p. 402), comenta o seguinte: “Aristóteles refere o feio em geral, para especificar um subgênero dele, *ghéloion*, que a latinidade e os autores dos séculos XVI, XVII e XVIII chamaram de *ridiculum*, o pequeno riso, ou o ridículo. A matéria geral do cômico é, assim, o *aiskhrón*, o torpe ou o feio, que o trecho de Aristóteles propõe como sendo de duas espécies, o cômico inofensivo, que não causa dor, e o cômico nocivo, causa de dor. O exemplo da máscara teatral sintetiza dois elementos fundamentais do gênero: o cômico é antes de tudo uma deformação que, no caso da máscara teatral, é inofensiva; por oposição, há outras espécies de deformações nocivas, que causam dor e horror [o que é matéria própria do iambo e da sátira, em oposição, bem entendido, à comédia]. Nos dois casos, a definição do cômico como deformação pressupõe a convenção grega e latina que define o belo-bom (*kalós-agathós*, *pulchrum-honestum*) como unidade racional sem mistura e sem deformação. O feio-mau (*kakós-turpe*) deforma a medida racional do bom-belo. Sensivelmente, a deformidade é feia; moralmente, viciosa e, intelectualmente, errada”.

do prólogo com os outros atores. Ao mesmo tempo que indicam a ambientação da ação, as falas da Compadecida, ou da atriz que irá representá-la, bem como a do Palhaço, aludem claramente aos componentes do próprio teatro, convidando o público, por intermédio do emprego do modo imperativo do verbo *imaginar*, a participar de um outro mundo possível: o da ficção, o da representação. Ora, o verbo derivado de *imago* já pressupõe o constructo imagético pautado no ato de (re)presentar, moldando (*fingere* em latim, donde deriva o termo *fictio*, ficção) pela arte a realidade. O que aparentemente acarretaria a quebra da ilusão teatral, parece-nos ser, entretanto, um jogo sutil com o receptor, uma forma, por assim dizer, de um acordo ficcional. Da mesma maneira, a peça dentro da peça, isto é, a teatralização do engano, empregada na composição dos textos dramáticos converge para essa ideia, na medida em que tais recursos teatrais, além de serem empregados para o efeito de aproximação com o público, representam uma engenhosa manipulação ficcional. Ainda utilizando o exemplo do prólogo de Palestrião, observemos a maneira pela qual ocorre a encenação da comédia dentro da peça:

É meu companheiro de servidão um homem sem préstimo algum, que o soldado pôs de guarda à barregã; com nossas invenções engenhosas e nossos ardis inteligentes, vamos pôr-lhe um glaucoma nos olhos; faremos assim que não veja o que vir. **E logo mais — não vão os senhores enganar-se — a tal mulher fará hoje dois papéis, um aqui e outro ali; será a mesma porém fingirá ser outra;** com isso, passaremos a perna no vigia dela. Mas a porta rangeu deste lado, da casa do velho vizinho. Ele está saindo. Esse é o velho amado de quem falei. (*Mil.* 145-155, grifos nossos)

Vale esclarecer que o cerne do enredo consiste na resolução do sequestro de Filocomásia, uma jovem por quem o amo do escravo Palestrião, o *adulescens* ateniense, Plêusicles, era apaixonado. A moça em questão foi raptada pelo *miles* Pírgopolinices durante a viagem deste a Atenas; Palestrião, ao saber do ocorrido, tenta avisar seu amo. Sem sorte, porém, também é raptado por um pirata e entregue coincidentemente ao soldado Pírgopolinices, tornando-se seu escravo. O companheiro de servidão a quem Palestrião se refere no prólogo é o escravo Céledro, o responsável pela vigia da jovem. Os imbróglis começam a partir do momento em que, seguindo uma macaca que estava em cima do telhado da casa do vizinho, o *senex* Periplectômeno, Céledro vê a donzela escravizada e Plêusicles se beijando. O escravo astuto, a fim de regressar à vida habitual, cria diversos estratagemas com o auxílio de Periplectômeno para enganar o militar e o escravo Céledro.

Conforme Palestrião indica preliminarmente no fragmento acima, a fim de ludibriar Pírgopolinices, será por ele arquitetado um plano no qual a donzela terá de fingir que é sua irmã gêmea; as outras personagens da peça serão incluídas na empreitada para integrar o “elenco”

de seu engano. Interessante notar os múltiplos encargos exercidos pelo *seruus callidus*, precisamente no que concerne aos enganos teatralizados; nessa ótica, são desempenhadas por ele as diligências de diretor teatral, pois que a condução da maneira com que os atores deveriam representar seus papéis com o máximo de verdade para enganar o soldado dependia de suas orientações. Toda essa dissimulação perspicaz de Palestrião é conhecida pelo público que assiste à peça e também pelos próprios atores. A metateatralização propicia, ao mesmo tempo, uma dupla representação dos atores e, no que se refere aos espectadores, há uma dupla recepção ficcional. Sob essa perspectiva, aponta Citroni *et al.* (2006, p. 115):

Como num jogo de espelhos, principalmente nas comédias plautinas em que o protagonista é o escravo, o teatro tende, reflexamente, a representar-se a si mesmo, com os seus mecanismos e as suas convenções. Em vez de ilusionismo realista que tende a levar os espectadores a esquecerem-se de que se encontram num teatro, e em vez de lhes proporcionar um confronto com o espetáculo da própria vida, o público de Plauto é chamado continuamente a cair na conta da condição fictícia que é inerente ao teatro. Compreende-se, deste modo, que, na personagem do escravo, o público possa descobrir um *alter ego* do poeta dramático, que inventa a partir do nada um enredo, no qual ganham vida personagens “inexistentes”.

A respeito de tal ideia exposta no trecho acima, a qual defende a proximidade do escravo na representação do dramaturgo³⁸, cumpre salientar ainda que, tal como ocorre na peça suassuniana, em que o Palhaço representa o autor, o prologuista plautino, além de ser o escravo protagonista que arquiteta todos os imbróglis, figura como a representação do dramaturgo romano, uma vez que sua onisciência é revelada ao apresentar, no prólogo, os acontecimentos ulteriores. Conforme afirma Timothy J. Moore (1998, 73):

Tendo, portanto, definido de forma enfática a noção de “peça-enquanto-peça” já no prólogo, Plauto elabora a ideia por trás dessa dupla artimanha do texto tanto nesse exemplo de peças-dentro-da-peça quanto na natureza de Palestrião e seus camaradas enquanto uma trupe de atores cômicos representando esses mesmos textos. Logo após o prólogo, a plateia descobre que Palestrião não passa somente de um personagem; ele é, na verdade, como tantos outros na linhagem de escravos espertos de Plauto, um dramaturgo³⁹. (Tradução nossa)

³⁸ Na esteira de M. Barchiesi (1970) e Frangoulidis (1997), na seção “Palestrião como escravo-dramaturgo”, I. T. Cardoso, 2005, p. 168 analisa a atuação do *seruus callidus* de *O Soldado Fanfarrão* nos seguintes termos: “Independente do gênero poético predominante na paródia encenada, Plauto faz de Palestrião um poeta dramático, que compõe seu enredo a partir de convenções poéticas certamente já conhecidas do público plautino. Ao mesmo tempo, o personagem aparece na montagem de seus espetáculos, instruindo direta ou indiretamente seus atores, deixando-lhes ainda espaço para surpreendentes criações”.

³⁹ “Having thus emphatically established the notion of “play as play” in the prologue, Plautus constructs an elaborate image of the play’s two deceptions as plays-within-the-play, and of Palaestrio and his comrades as a troupe of comic actors performing those plays. Soon after the prologue, the audience learns that Palaestrio is not

No sertão de Suassuna, o engano dentro da comédia é criado e encenado por João Grilo, com o apoio de seu amigo, o fantasioso Chicó, apesar de este, inicialmente, não entender o seu plano. Trata-se da cena em que o cangaceiro Severino do Aracaju decide atacar a pequena cidade de Taperoá; após os clérigos, o Padeiro e sua Mulher serem executados por seu capanga, é chegada a vez do João Grilo. Este, com a sagacidade que lhe é característica, convence o temido cangaceiro de que possui uma gaita benzida por Padre Cícero, sacerdote católico conhecido popularmente na região do Nordeste brasileiro como “Padim Ciço⁴⁰”. Maravilhado com a possibilidade de encontrar seu “padrinho”, Severino pede para que o João Grilo dê-lhe uma prova. O personagem esperto resolve de pronto teatralizar a morte de Chicó, que, ao entender a artimanha do amigo, toma para si o papel de defunto ressuscitado. O Grilo, então, pede um punhal ao cangaceiro e, finalmente, golpeia a bexiga que estava debaixo da camisa de seu companheiro. A cena⁴¹ é a seguinte:

JOÃO GRILO - Agora vou dar uma punhalada na barriga de Chicó.

CHICÓ - Na minha, não!

JOÃO GRILO – Deixe de moleza, Chicó. Depois eu toco a gaita e você fica vivo de novo! (*Murmurando, a Chicó.*) A bexiga, a bexiga!

Acena para CHICÓ, mostrando a barriga e lembrando a bexiga, mas CHICÓ não atende.

CHICÓ – Muito obrigado, mas eu não quero não, João.

JOÃO GRILO – (*Novos acenos.*) Mas eu não já disse que toco a gaita?

CHICÓ – Então vamos fazer o seguinte: você leva a punhalada e quem toca a gaita sou eu.

JOÃO GRILO – Homem, sabe do que mais? Vamos deixar de conversa. Tome lá! Morra, desgraçado!

Dá uma punhalada a bexiga. Com a sugestão, CHICÓ cai ao solo, apalpa-se, vê a bexiga e só então entende. Ele fecha os olhos e finge que morreu.

JOÃO GRILO – Está vendo o sangue?

SEVERINO – Estou. Vi você dar a facada, disso nunca duvidei. Agora, quero ver é você curar o homem,

JOÃO GRILO – É já!

only more than a character; he is, in fact, like so many of Plautus's clever slaves, a playwright. As Palaestrio plans the deception of Sceledrus, Periplectomenus, in a long address to the audience, describes in detail the slave's gestures”.

⁴⁰ Padre Cícero Romão Batista (1844-1934) foi influente líder religioso e político no Nordeste brasileiro. Banido pelo clero sob a acusação de manipular a fé popular, o sacerdote católico foi impossibilitado de realizar batizados. Contudo, decidiu apadrinhar diversas crianças sertanejas, sendo cognominado, por essa razão, de “Padim Pade Ciço”.

⁴¹ Sobre essa farsa de João Grilo, Ariano Suassuna conta uma observação interessante que recebeu de um crítico durante a montagem do *Auto da Compadecida* na Espanha. O crítico espanhol disse que o fingimento orquestrado pela personagem de Suassuna o remeteu a um ensaio de Thomas Mann, dedicado ao capítulo *As Bodas de Camacho*, de Dom Quixote. Segundo ele, essa história da falsa ressurreição, que estava presente em Cervantes, havia sido explorada em *O Asno de Ouro*, do dramaturgo romano Apuleio. Suassuna toma esse fato para discorrer a respeito da circulação da história, que chegou a ele via o poeta popular Leandro Gomes de Barros. O conteúdo está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KRHunfq7IjQ>> Acesso em 8 jan de 2020.

Começa a tocar a 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. (SUASSUNA, 2018, p. 93-94)

As didascálias fornecem ao leitor as indicações necessárias para que ele possa ter a dimensão da dissimulação das personagens sertanejas, o que, conseqüentemente, gera o efeito de humor durante o ato de leitura. O comediógrafo paraibano consegue criar em seu mundo ficcional um cangaceiro que, após assassinar todas as personagens da peça, com exceção de Chicó, crê, segundo os preceitos cristãos, na possibilidade de encontrar-se com Padre Cícero no reino dos céus. A religiosidade é, sem dúvida, um traço marcante na composição de Ariano Suassuna, mormente na peça em questão; todavia esse é um assunto de que falaremos oportunamente na próxima seção. Por ora, continuaremos nossa reflexão observando a cena em que o Palhaço retorna à cena dirigindo-se ao público, logo após a matança orquestrada pelo cangaceiro:

PALHAÇO – (*Entrando*) Peço desculpas ao distinto público que teve de assistir a essa pequena carnificina, mas ela era necessária ao desenrolar da história. Agora a cena vai mudar um pouco. João, levante-se e **ajude a mudar o cenário**. Chicó! Chame os outros.
 CHICÓ – Os defuntos também?
 PALHAÇO – Também.
 CHICÓ – Senhor Bispo, Senhor Padre, Senhor Padeiro!
Aparecem todos. (SUASSUNA, 2018, p. 100)

Novamente o *palhaço-autor-ator* comunica-se com o público referenciando os próprios componentes do teatro. Vimos a recorrência desse recurso no teatro plautino e, diante do que foi exposto, nota-se que Suassuna dialoga com *modus operandi* do dramaturgo latino aliado à leitura arguta de outros modelos da tradição, e é justamente incorporando elementos de natureza satírica que sua composição teatral torna-se, do ponto de vista formal, substancialmente emulativa. Durante a fala do palhaço, as personagens que, teoricamente, estavam mortas após a invasão dos cangaceiros na cidade, levantam-se prontamente e continuam a encenação em seus respectivos papéis. Conquanto não seja nosso objetivo dar conta das distintas interpretações de tais procedimentos cênicos utilizados por Plauto, cumpre salientar que não há concórdia entre os estudiosos que se dedicam a analisar os efeitos da ilusão⁴² teatral ou de sua

⁴² A respeito das diferentes concepções críticas da ilusão estética no teatro de Plauto indicamos o artigo de Cardoso (2010, p. 95-126).

possível quebra. No entanto, pesquisas recentes tendem a refutar o pensamento de que o metateatro plautino não correspondia a um recurso artisticamente elaborado⁴³.

De acordo com Suassuna, a ilusão é inerente ao fazer teatral, sendo, por sua vez, um componente fundamental para arte dramática. Ao discorrer energicamente contra a concepção do teatro épico do dramaturgo alemão Bertold Brecht, ele apresenta sua visão a respeito do que é o teatro:

Não gosto, de modo nenhum, agora que os conheço, nem da fragmentação das unidades do tempo, ação e lugar, nem do tal “afastamento”, do “distanciamento” brechtiano, que, começando sua oposição contra alguma coisa também a meu ver errada, o “ilusionismo teatral”, termina prejudicando de modo funesto a própria “ilusão do Teatro” que é fundamental, sem a qual morre o Teatro, isso queiram ou não queiram os brechtianos. A emoção é, para a Arte, tão fundamental quanto a reflexão: um teatro sem riso, sem cólera, sem amores sem luta, sem choro, é um teatro frio e desumanizado, intelectualizado e castrado pela Política sectária e sufocante. (CASCUDO, 1984, p. 184)

Dessa forma, parece-nos ser pertinente sustentar a ideia de que os recursos metateatrais com os quais nos ocupamos nesta seção — notadamente, a fala aos espectadores, a menção aos elementos do teatro e a teatralização do engano — foram utilizados por ambos os dramaturgos de maneira hábil e sofisticada, pois que o encorajamento da comunicação direta dos atores com o público assim como a constante exploração das possibilidades intrínsecas ao jogo cênico propiciam um maior envolvimento do espectador diante no novo mundo fictício que lhe é apresentado. Como pôde ser observado, Ariano Suassuna não tomou para si os recursos teatrais de Plauto de maneira acrítica; pode-se dizer que ele buscou tais caracteres na especiaria⁴⁴ plautina, temperando-os com o molho de sua fábrica, valorizando, sobremaneira, a cultura local do Nordeste brasileiro. A forte presença cultural do sertão nordestino — ou o molho da fábrica suassuniana, se assim quisermos pensar — será o assunto contemplado na próxima seção.

⁴³ Cf. Moore, 1998, p. 3: “Students of Plautine metatheater and other recente critics have thus brought us very far: few would now suggest that Plautus’s reminders of performance are unwelcome and inartistic intrusions”. Estudantes do metateatro de Plauto e outros críticos recentes nos trouxeram, portanto, até esse ponto recente: poucos sugeririam que as sugestões de performances em Plauto são indesejáveis ou inartísticas.

⁴⁴ Referimo-nos à crítica de Machado sobre o teatro do dramaturgo português Antonio José da Silva Coutinho, na qual afirmou: “Pode ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho de sua fábrica”.

1.2 O universo místico, popular e sertanejo de Ariano Suassuna

“O país real, esse é bom, revela os melhores instintos; mas o país oficial, esse é caricato e burlesco”⁴⁵. A frase em questão, proferida por Machado de Assis, retrata um momento de puro descontentamento do escritor com a atuação dos representantes do governo brasileiro, no século XIX, que, sob o esteio do sistema patriarcal, ascendem politicamente sem ao menos possuírem competência para desempenhar as funções exigidas para tanto. Essa afirmação crítica de Machado em relação ao funcionamento institucional e à mentalidade da elite brasileira, inclusive bastante pertinente para se pensar na atual conjuntura política do país, foi amplamente discutida por Ariano Suassuna em suas aulas-espetáculo, projeto por meio do qual ele discorria didaticamente a respeito das origens da cultura brasileira, chamando a atenção para o perigo de seu desconhecimento, dado que a ignorância de um povo em relação à formação de seu próprio país implicaria o processo de descaracterização.

De acordo com a interpretação dada por Suassuna à distinção machadiana, o país oficial é o dos poderosos, dos socialmente privilegiados; o país real, por sua vez, é o país do povo do quarto Estado, dos analfabetos, dos semianalfabetos, dos despossuídos. Tal compreensão da discrepância entre os dois Brasis configura noção fundamental para se penetrar na obra suassuniana, seja na prosa, seja na poesia ou no teatro, já que o autor buscou construir sua poética com base nas raízes populares do povo do Brasil real. Nesse contexto, a tradição oral dos cantadores do Nordeste, “descendentes” dos aedos da Grécia Antiga, os folhetos de cordel, bem como o romanceiro nordestino, como vimos apontando ao longo da argumentação, são as fontes primordiais para o conjunto de referenciais simbólicos da *res ficta* do teatro de Suassuna. Apesar de o foco da nossa discussão ser o diálogo com a tradição cômica da Antiguidade, seria certamente fragmentário não referenciar a riqueza dos espetáculos e das manifestações populares tão fecundos na região do Nordeste, a nosso ver, muito bem retratados na literatura dramática suassuniana.

O antropólogo e folclorista Luís da Câmara Cascudo, em sua obra intitulada *Literatura oral no Brasil* (1984), traz importantes informações no que diz respeito ao estudo das fontes populares e do processo de interpenetração cultural de diversas civilizações, que ocorre por meio da circulação extraordinária de histórias, de temas, de mitos que foram absorvidos e modificados por comunidades distintas, evidenciando, dessa maneira, o sincretismo cultural do

⁴⁵ O texto machadiano intitulado *Créditos extraordinários – Scoevola – O Sr. Penna em missão – Cinna – O ano novo* foi publicado em 29 de dezembro de 1861 no *Diário do Rio de Janeiro*. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=8264>. Acesso em: 22 ago. 2019.

Brasil. Aliás, importa dizer que a ideia de interpenetração cultural, que envolve matrizes eruditas e populares, constitui o mote do célebre estudo de Mikhail Bakhtin (1987) dedicado à obra de François Rabelais, uma vez que o pensador russo parte do pressuposto de que a compreensão de *Gargantua e Pantagruel* deveria ser buscada sobretudo nas fontes populares, visto que a genialidade da obra do autor francês reside no modo com que combinou os procedimentos formais oriundos das artes liberais com a visão carnavalesca do mundo, cuja materialização se deu mediante a incorporação de símbolos, de espetáculos, do vocabulário, ou seja, de todo um conjunto de referências da cultura cômica popular da Idade Média que foram, por sua vez, basilares para composição literária rabelaisiana. É precisamente nessa perspectiva de intersecção entre cultura clássica e popular que buscamos compreender a obra de Suassuna. Conforme assinala Cascudo (1984, p. 29):

A literatura oral brasileira se comporá dos elementos trazidos pelas três raças para a memória e uso do povo atual. Indígenas, portugueses e africanos possuíam cantos, danças, estórias, lembranças guerreiras, mitos, cantigas de embalar, anedotas, poetas e cantores profissionais, uma já longa e espalhada admiração ao redor dos homens que sabiam falar e entoar.

A literatura oral, espontânea, feita para ser declamada e cantada em voz alta, espraia-se, em solo brasileiro, com o advento da colonização portuguesa. Em outras palavras, a herança da literatura oral “afro-negra”⁴⁶, no dizer de Câmara Cascudo, originou-se, no Brasil, da diáspora africana no período escravocrata; os *akpalôs*, narradores e contadores de histórias africanos, surgem na figura das mães-negras da Casa-grande, que amamentavam as crianças brancas e contavam-lhes as narrativas de seus povos, trazidas em suas memórias. A partir do século XVI ocorre, assim, um intenso e complexo processo de inter-relação sociocultural, materializando-se na presença de elementos africanos, indígenas, mouros, ibéricos, entre outros, nos contos populares brasileiros.

Privilegiando as fontes orais, a memória coletiva transmitida de geração em geração, assim como a poesia sertaneja, Ariano Suassuna representa, no *Auto*, o contador de histórias por intermédio do mentiroso Chicó⁴⁷; as histórias de animais narradas por ele remetem ao ciclo

⁴⁶ Em seu estudo dedicado à literatura oral africana, Cascudo, 1984, p. 162 salienta: “A participação afro-negra na literatura oral do Brasil não pode ser identificada, fixada em seus limites intransponíveis. Tinha contos, provérbios, adivinhações, anedotas. (...) O predomínio negro nas estórias populares explica-se pela solidariedade do narrador, seu interesse supremo no enredo, a gesticulação insuperada e a mobilidade fisionômica, encarnando, personalizando os sucessivos personagens, gente e bicho, ocorrentes”.

⁴⁷ Sobre a criação da personagem, diz Suassuna, 1986, p. 187-188: “Chicó, por exemplo, é também baseado em personagem real, um sujeito que, aliás, tinha este mesmo nome – Chicó de Berto. Mas, além dessa parte real, o

satírico do romancista nordestino, aos contos africanos e às fábulas greco-romanas de Esopo e Fedro. Tomemos como exemplo a história da morte do pirarucu, narrada no primeiro ato da peça:

CHICÓ – É verdade. O cachorro morreu. Cumpriu sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a 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!

JOÃO GRILO – (*Suspirando*) Tudo o que é vivo morre! Está aí uma coisa que eu não sabia! Bonito, Chicó, onde foi que você ouviu isso? De sua cabeça é que não saiu, que eu sei!

CHICÓ – Saiu mesmo não, João. Isso eu ouvi um padre dizer uma vez. Foi no dia em que meu pirarucu morreu.

JOÃO GRILO – Seu pirarucu?

CHICÓ – Meu é um modo de dizer, porque, pra falar a verdade, acho que eu é que era dele. Nunca lhe contei isso não?

JOÃO GRILO – Não, já ouvi falar de homem que tem peixe, mas de peixe que tem homem, é a primeira vez.

CHICÓ – Foi quando estive no Amazonas. Eu tinha amarrado a corda do arpão em redor do corpo, de modo que estava com os braços sem movimento. Quando ferrei o bicho, ele deu um puxante maior e eu caí no rio.

JOÃO GRILO – O bicho pescou você!...

CHICÓ – Exatamente, João, o bicho me pescou. Para encurtar a história, o pirarucu me arrastou rio acima três dias e três noites.

JOÃO GRILO – Três dias e três noites? E você não sentia fome não, Chicó?

CHICÓ – Fome não, mas era uma vontade de fumar danada. E o engraçado foi que ele deixou pra morrer bem na entrada de uma vila, de modo que eu pudesse escapar. O enterro foi no outro dia e nunca mais esqueci o que o padre disse, na beira da cova. (SUASSUNA, 2018, p. 55-56)

No decorrer da comédia, além da história do peixe que pesca gente, Chicó narra a história do tempo em que teve um cavalo bento. Para além do fato de retomar as fontes populares às quais nos referimos, a recorrência das histórias de bicho, contadas pela personagem em determinados momentos da ação, vem da predileção do povo sertanejo à temática; Suassuna resgata, dessa maneira, as narrativas ingênuas que faziam parte do cotidiano da comunidade sertaneja, que a divertia demasiadamente. O riso é, pois, sempre potencializado quando, ao ser contestado pelo seu companheiro, João Grilo, devido ao teor suspeitoso de sua narração, Chicó responde despretensiosamente: “não sei, só sei que foi assim!”.

De origem ibérica, chegados ao Brasil por intermédio dos colonizadores portugueses, os folhetos de cordel, assim chamados por serem presos em barbantes ou cordéis, eram, ao mesmo tempo, fontes de entretenimento e de informação para a população nordestina. As

mentiroso é um personagem indispensável de inúmeros contos e recontos populares nordestinos, é mito dos mais poderosos e simpáticos em todo o nosso novelário popular, fonte contínua do Romancista”.

poucas pessoas alfabetizadas liam os folhetos para a maioria analfabeta; dessa forma, o conhecimento da arte literária e, de igual modo, dos fatos cotidianos, antes do surgimento dos meios de comunicação entre os anos vinte e cinquenta do século XX, era propagado por meio da oralidade. Evidentemente, a poesia popular figura como a literatura preponderante do Nordeste brasileiro; nesse sentido, o sociólogo e folclorista alagoense Manuel Diégues Júnior elenca alguns fatores socioculturais que contribuíram para a penetração dos cordéis na região, dentre os quais, ele destaca:

No Nordeste — retomemos o assunto —, por condições culturais e sociais peculiares, foi possível o surgimento da literatura de cordel, de maneira como se tornou hoje em dia característica da própria fisionomia cultural da região. Fatores de formação social contribuíram para isso; a organização da sociedade patriarcal, o surgimento de manifestações messiânicas, o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos, as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais, as lutas de família deram oportunidade, entre outros fatores, para que se verificasse o surgimento de grupos de cantadores como instrumentos do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular. (DIÉGUES JÚNIOR, 1986, p. 40)

As particularidades do sertão nordestino como a visão cristã do mundo, o cangaço, a seca, as narrativas fantasiosas e os tipos populares foram, notadamente, entranhados no enredo da comédia de Suassuna. Para construção do enredo do *Auto da Compadecida*, o dramaturgo baseou-se, como dissemos, em três folhetos de cordel, selecionando e recriando as temáticas de cada a fim de compor a unidade de sua obra. Os três modelos que integram o enredo *Auto* são os seguintes: *O Enterro do Cachorro*, *História do Cavalo que Defecava Dinheiro* e *O Castigo da Soberba*.

O primeiro folheto, publicado pelo escritor cearense Leonardo Mota, é, na verdade, um fragmento da obra popular *O Dinheiro*, do célebre cordelista paraibano, considerado o precursor da literatura de cordel no Brasil, Leandro Gomes de Barros (1865-1918). A temática do cordel pertence ao ciclo cômico, satírico e picaresco, que dá o mote do primeiro ato, isto é, o enterro do cachorro da mulher do padeiro em latim. Já o segundo folheto, também recolhido por Leonardo Mota, dá o argumento do segundo ato; na versão suassuniana, porém, o cavalo é substituído por um gato, que João Grilo vende para a Mulher do Padeiro afirmando que o animal descomia dinheiro. O último ato da peça foi baseado no auto popular *O Castigo da Soberba*, recolhido por Leonardo Mota e pelo cantador cearense Anselmo Vieira de Souza, mediante o qual o dramaturgo paraibano resgata a tradição dos autos medievais sobretudo por meio das

personagens Manuel, o Cristo, e a Nossa Senhora, a *Compadecida*⁴⁸, que compõem o Julgamento Final.

Conforme foi observado no excerto acima, a fé cristã é uma característica marcante do povo sertanejo. Nesse sentido, a figura do líder religioso, Antônio Conselheiro, n’*Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha — autor de grande importância para a formação literária de Ariano Suassuna — ilustra, ao retratar o genocídio em Canudos, o espírito devoto e esperançoso da população oriunda da terra pobre e seca do sertão. No que se refere à fé no *Auto*, Suassuna representa a herança cultural romana por meio da organização hierárquica do clero da Igreja Católica, por intermédio das personagens do bispo, do padre, do sacristão e do frade. Os princípios morais cristãos perpassam todo o discurso da peça e são contemplados, especialmente, na cena do julgamento, visto que há, nesse momento da ação, o conflito no tribunal celeste entre a justiça, nas figuras do Demônio e do Encourado, e a misericórdia, na figura da Compadecida. Sobre a temática da Virgem no ciclo religioso e de moralidades dos folhetos de cordel, aponta Cascudo (1984, p. 89):

Aliás, a fé na Virgem é uma das características da poesia popular, traduzida em folhetos de cordel, o que vem a confirmar, no Brasil, a afirmação de Baroja, de que a literatura de cordel clássica é uma literatura eminentemente religiosa.

Nossa Senhora, segundo a doutrina cristã, possui um papel fundamental na salvação da humanidade; a mariologia, estudo teológico que se dedica ao estudo da vida de Maria contemplando seu papel essencial na salvação das almas, surge na Idade Média com diversos tratados sobre a figura mariana, dentre os quais sublinhamos o *Tratado da Santíssima Virgem*, do abade francês São Bernardo Claraval. A ela compete a responsabilidade de advogar a favor dos pecadores na hora da morte. É por essa razão que João Grilo invoca “a mãe da justiça”, recitando versos do Canário Pardo⁴⁹, alegando a proximidade Mãe de Cristo com os homens e com as mulheres pobres da terra, retomando, assim, os evangelhos canônicos de São Mateus e São Lucas, que versam a respeito da vida da Mãe de Cristo. A fala na qual a advogada intercede pelos pecadores de Taperoá é a que se segue:

⁴⁸ A representação de Nossa Senhora é abordada pela primeira vez na peça teatral inaugural de Ariano Suassuna, a tragédia intitulada *Uma Mulher Vestida de Sol*, escrita em 1947.

⁴⁹ Valha-me Nossa Senhora,/Mãe de Deus de Nazaré!

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

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

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

Já fui menino, fui homem, só me falta ser mulher. (SUASSUNA, 2018, p. 118)

A COMPADECIDA – É verdade que não eram dos melhores, mas você precisa levar em conta a língua do mundo e o modo de acusar do diabo. O bispo trabalhava e por isso era chamado de político e de mero administrador. Já com esses dois a acusação é pelo outro lado. É verdade que praticaram atos vergonhosos, mas é preciso levar em conta a pobre e triste condição do homem. A carne implica essas coisas turvas e mesquinhas. Quase tudo o que eles faziam era por medo. Eu conheço isso, porque convivi com os homens: começam por medo, coitados, e terminam por fazer o que não presta, quase sem querer. É medo. (SUASSUNA, 2018, p. 122)

Como resultado das alegações favoráveis da *Compadecida*, os representantes do episcopado e do presbiterado, o cangaceiro Severino, bem como o padeiro e sua esposa são enviados ao purgatório, com a exceção de João Grilo, que, graças à negociação com as autoridades celestes, retorna à vida no sertão taperoense. A *Compadecida* intermedeia a relação entre os pecadores e a justiça celestial; assim sendo, a intercessão por ela concedida àqueles implica a solução benfazeja da sentença e a desmoralização do demônio, o que corrobora, efetivamente, para o final ameno da peça. Isso fica mais evidente, se observarmos o campo semântico empregado no texto cômico suassuniano; vocábulos como “perdão”, “compassivo”, “absolvição” e “misericórdia”, recorrentes no discurso do Cristianismo, permeiam o imaginário do sertão de Suassuna. cremos, portanto, que a função da personagem-título no texto dramático figura como um traço digno de atenção para compreensão do riso da dramaturgia de Ariano Suassuna, de maneira especial, para pensarmos no modo com que sua defesa misericordiosa corrobora na representação de um demônio ridicularizado e derrotado, reafirmando a narrativa mística da Idade Média.

Diante do conteúdo exposto ao longo da presente seção, percebe-se claramente a inclinação artística e política do dramaturgo paraibano. Suassuna preocupou-se em aglutinar enredos, personagens-tipo, situações que condizem com as qualidades de seu país e de seu tempo; a força de sua obra reside justamente na maestria com que dialoga com as características da literatura clássica e com os espetáculos populares elencados ao longo da nossa argumentação. O dramaturgo partia do pressuposto de que o progresso de uma nação é proporcional ao cuidado e à importância que é dado à sua cultura, por isso buscou prestigiar, em diferentes campos artísticos pelos quais transitou, inclusive na música, na pintura e na arquitetura⁵⁰, a arte que mais se aproxima das raízes do povo do país real, isto é, da criatividade

⁵⁰ Referimo-nos ao Movimento Armorial, fundado em 1970.

e da resiliência dos Joões Grilos, dos Chicós, dos negros Beneditos⁵¹, das Carobas⁵². Nas fontes populares encontram-se, por conseguinte, a singularidade, bem como a força cultural, estética e política do teatro suassuniano.

⁵¹ Personagem astuto da peça *A Pena e a Lei* (1959), baseada no Mamulengo (espetáculo de fantoches), montada pela primeira vez no ano seguinte no Teatro Parque, na cidade de Recife.

⁵² Personagem arguta d' *O Santo e a Porca* (1957).

1.3 O riso anódino de Plauto vs. o riso arretado de Suassuna

καὶ ἰαμβεῖον εἶρηται, ἀπὸ τοῦ ἰαμβίζειν, τὸ ὑβρίζειν,
ἀπὸ τοῦ ἰόν βάζειν, ἢ ὡς βέλη βάλλειν τὰ λεγόμενα.
E designa-se *iambeion* a partir de *iambízein* (*tò hybrízein*), a
partir de *ión bázein*, [lançar venenos] ou lançar dizeres como
dardos⁵³.

Nas seções anteriores, vimos arrolando algumas características composicionais concernentes à elaboração teatral de Plauto e de Ariano Suassuna. Embora distintos os contextos geográfico e histórico de produção dos dramaturgos, as comédias escritas por ambos aproximam-se não só em função de uma herança cultural comum, mas também e, sobretudo, em função do diálogo conscientemente estabelecido por Suassuna com o teatro plautino. O protagonismo concedido às personagens subalternas na ação, devido à destreza e ao ânimo com que criam e solucionam os conflitos, a fusão das tradições artísticas clássicas com as populares, bem como algumas estratégias metateatrais são alguns pontos em que as peças dialogam. Plauto teatralizou os aspectos de inversão da sociedade romana republicana ao potencializar, especialmente, a importância do *seruus callidus* na ação e, dessa maneira, o riso do poeta latino relaciona-se intrinsecamente à concepção extraoficial da tradição cômica popular, que deve ser considerada como um elemento cultural essencial para fins de interpretação de sua literatura dramática, pois, ao passo que opera como uma válvula de escape dos costumes hierarquizantes da sociedade, reforça-os no breve momento em que o drama público era encenado. Ariano Suassuna, por sua vez, escreve no Brasil do século XX, onde, apesar de terem se passado sessenta e sete anos da abolição da escravatura, os reflexos nocivos da escravidão transatlântica faziam-se sistematicamente presentes também em seu teatro. O sertanejo pobre João Grilo reina em sua comédia representando os muitos despossuídos que por meio da astúcia driblam a desigualdade e as conseqüentes dificuldades a eles imposta. Sendo assim, ao longo dessas páginas, propomos pensar na aplicação do risível dos respectivos autores tendo, como ponto de partida, as reverberações da cosmovisão dos festejos das Saturnais na Antiguidade, bem como do riso anódino na peça plautina que designamos como objeto de estudo, e as relações do riso “arretado” de Suassuna principalmente com a tradição iambográfica grega e com a Comédia antiga.

⁵³ *Etymologicum Magnum* (Gaisford, s. u. *Iambé*). Tradução de João Angelo Oliva Neto.

Entre os dias 17 e 23 de dezembro, no mundo romano antigo, ocorriam as festividades civis em honra a Saturno, deus da agricultura, cultuado por sua regência próspera e abundante durante a Idade de Ouro. Como dezembro era o período em que havia a suspensão temporária das atividades laborais agrícolas, haja vista a impossibilidade de plantio durante o solstício de inverno, a sociedade se reunia tanto para agradecer a colheita do ano quanto para pedir uma temporada abundante no ano vindouro, de modo que as comemorações aconteciam sob a simbologia do encerramento de um ciclo e renovação de outro. No período das Saturnais, todo tipo de comportamento reprimido pela ordem social vigente era momentaneamente liberado; os escravos participavam de banquetes com seus senhores, eram lícitos jogos, embriaguez, excessos alimentares e libidinosos; ocorria, por conseguinte, a libertação da repressão a que as classes subalternas eram submetidas cotidianamente.

Conforme já destacado pela crítica moderna⁵⁴, a atmosfera libertária, jocosa e subversiva das Saturnais foi bastante explorada no palco de Plauto, de sorte que o poeta, de maneira engenhosa, reproduz cenicamente uma Roma às avessas, na medida em que exalta a velhacaria do escravo ao mesmo tempo que tematiza o excesso de autoridade do *pater familias* e a obstinação do avaro. Há estudos que inclusive defendem a postura crítica do dramaturgo romano em relação a tais lugares-comuns.

Tomemos como exemplo a peça *Estico*, sobre a qual I. T. Cardoso (2006) discorre na introdução⁵⁵ a respeito de aspectos do enredo cujo conflito consiste na vontade das irmãs Pânfila e Panégiris de permanecerem casadas com seus esposos, que viajaram por um período de três anos à procura de fortuna, apesar de o pai, o *senex* Antifonte, desejar anular o matrimônio das respectivas filhas. Valendo-se de uma retórica hábil, previamente elaborada com o intuito de sensibilizar o pai por meio de pedido e não de enfrentamento, as irmãs conseguem o que desejam. Segundo Cardoso, “as duas moças permanecem firmes em sua decisão de se manterem fiéis aos esposos ausentes, e o pai se retira frustrado”⁵⁶, de modo que a encenação do conflito entre as filhas e o pai pode à primeira vista ser entendida como uma invectiva ao poder do pai (*patria potestas*), visto que elas ganham, de fato, a batalha discursiva. No entanto, gostaríamos

⁵⁴ Cf. Citroni *et al* (2006, p. 120): “Um mundo às avessas: o modelo das *saturnais*: Tem-se sugerido aqui e ali que a experiência para a qual apela o teatro de Plauto pode ser a do modelo cultural ‘saturnalício-carnavalesco’. O espectador era convidado a sentir que estava perante o mundo invertido das festas de fim de ano, em que os escravos se tornavam heróis, em que a alegria e o prazer eram ilimitados, e em que se subvertia todo o tipo de autoridade (dos pais e dos patrões). Todavia, o final da comédia, que é o momento em que tudo se recompõe através de um bom casamento ou de um perdão coletivo, é o momento em que já se anuncia o fim da transgressão e a reentrada nos esquemas ‘burgueses’. O próprio espectador já sabia que ia ser esse o desenlace, mesmo enquanto apreciava os atrevimentos e as aldrabices do *seruus*”.

⁵⁵ Cf. I. T. Cardoso, 2006, p. 23-66.

⁵⁶ Cf. I. T. Cardoso, 2006, p. 28.

de salientar dois pontos que a nosso ver devem ser considerados no sentido de relativizar a possível crítica do drama plautino à autoridade do pai: o primeiro deles é que Panégiris, na cena de abertura, ao fazer alusão à Penélope, esposa de Ulisses, protótipo da fidelidade conjugal das mulheres, enaltece o virtuosismo dela e da irmã na medida em que honram seus respectivos esposos mesmo na ausência, justificando, em certa medida, ao público romano — que possivelmente estaria familiarizado tanto com o poema épico de Homero quanto com o repertório da *palliata* — a cena do “confronto” com o pai, situação necessária inclusive para o festivo desfecho da comédia; o segundo relaciona-se ao fato de Antifonte por meio de seu solilóquio⁵⁷ antecipar sua própria disposição em acatar a decisão de suas filhas, demonstrando que, em última instância, não abusaria de sua autoridade paterna.

No que se refere ao *topos* da avareza, D. Konstan (1983) considera em sua análise de *Aululária* a dimensão simbólica do dote enquanto instrumento de integração social da sociedade romana que na comédia plautina, no entanto, torna-se objeto de secessão. O avaro Euclião, ao abdicar-se da vida social em função de sua fixação pela panela de ouro, representaria a desintegração de instituições sociais caras aos romanos como casamento e comércio, de modo que, na argumentação de Konstan, haveria na peça uma crítica ao materialismo⁵⁸, visto que os princípios que regiam o convívio comunitário são desprezados pelo personagem avaro para quem a panela de ouro não teria outro valor a não ser o monetário. De modo geral, a leitura do estudioso privilegia sobretudo a abordagem sociológica da peça, notadamente os pactos que regiam a vida social que foram rompidos pelo avaro, desconsiderando, contudo, a apreciação de elementos dramaturgicos que nos parecem ser relevantes para o entendimento de um texto feito para ser representado.

A natureza social do riso⁵⁹ é teorizada por Henri Bergson (1983) em sua análise a respeito da compreensão do cômico; tratando especificamente dos defeitos constitutivos da comicidade de caráter, o autor faz a seguinte afirmação: “Só quando outra pessoa deixa de nos comover, só nesse caso pode começar a comédia. E ela começa com o que poderíamos chamar

⁵⁷ Cf. (Cardoso, 2006, p. 105): “Sei que vai haver discussão, eu cá conheço muito bem as minhas! Caso elas venham a preferir mesmo ficar aqui, ao invés de se casarem com outro homem, não farei nada. Que necessidade tenho eu de, a esta altura da vida, travar uma guerra contra elas, se eu acho que elas não merecem que eu proceda dessa forma? De modo algum, não quero confusões (...)”

⁵⁸ “But the truly destructive manifestation of this spirit is not miserliness but materialism, which dissolves the ties of traditional obligation and restraint and leaves in their place the naked aspiration to wealth and power”. (Konstan, 1983, p. 45). “Todavia, a manifestação de fato destrutiva deste espírito não é a avareza, mas o materialismo, que dissolve os elos da obrigação tradicional e do decoro, deixando em seu lugar a crua aspiração à riqueza e poder”.

⁵⁹ Cf. Bergson, 1983, p. 64: “Persuadidos de que o riso tem uma significação e um alcance sociais, que o cômico exprime antes de tudo certa inadaptação particular da pessoa à sociedade, e que afinal só o homem é cômico, é o homem, é o caráter que primeiramente tivemos por alvo”.

de *enrijecimento contra a vida social*⁶⁰”. Nesse sentido, a avareza se instaura no caráter de Euclião de tal maneira que o torna insociável e, por essa razão, cômico. Dito isso, é lícito observar que a rigidez dos atos do personagem aliada à aversão que possui ao convívio social a que ele é obrigado são elementos cômicos mediante os quais Plauto provavelmente satisfazia sua audiência. Isso não exclui a possibilidade de haver momentos em que o dramaturgo revele uma faceta não anódina⁶¹ com relação aos temas elencados; pensamos, entretanto, ser mais prudente levar em consideração a maneira sutil com que Plauto aparentemente brincava em seu teatro com o contexto da *palliata* e com valores da sociedade de sua época, tendo como finalidade primordial provocar o riso.

Salientamos que em nossa leitura de *Miles* partimos da premissa de ser o riso plautino anódino em relação à escravidão, uma vez que o sistema escravista não era questionado. O drama plautino encenava aspectos de inversão social para, em seguida, reafirmar a ordem, de modo que o espectador, no breve momento em que se passava a ação, deparava-se com um mundo cujo prestígio era obsequiado, precipuamente, aos escravos⁶² espertalhões. Entretanto, o ambiente licencioso e democrático, legalizado ao longo dos festejos, deve ser, por assim dizer, relativizado, uma vez que, conforme foi dito, do ponto de vista político, o alívio das tensões sociais concedido às classes inferiores durante as Saturnais também operava como um meio de sustentar jurídica e politicamente a hierarquia e a desigualdade na sociedade romana antiga. Consoante a ponderação de Alexandre Agnolon (2017, p. 172):

Ora, já que as Saturnais também eram chamadas *feriae seruatorum*, “a festa dos escravos”, não é de surpreender, porém, as atitudes reticentes da aristocracia com relação aos festejos públicos. Nesse sentido, embora durante os dias do festival os escravos experimentassem de fato uma liberdade sem precedentes, a festa ainda encenava e reafirmava de vários outros modos as convenções sociais e a hierarquia. (...) As saturnais, portanto, poderiam ser entendidas também como um dos vários instrumentos de que se serviu o poder imperial para manter “a estabilidade do sistema romano de desigualdade”. O rebaixamento da vida oficial era simplesmente uma maneira de reafirmá-la, não é à toa que os aspectos de inversão, típicos das Saturnais, como vimos, são comuns também à comédia.

⁶⁰ Cf. Bergson, 1983, p. 65.

⁶¹ No que se refere ao conteúdo invectivo de falas de personagens masculinos endereçadas às personagens femininas, Hunter, 1985, p. 83-95, na seção dedicada à análise da representação das mulheres na Comédia Nova greco-romana, chama atenção para o fato de ter que se levar em conta o contexto dramático, uma vez que há situações em que a reprodução dos estereótipos femininos contradiz quem os profere. Em argumentação semelhante, Rocha (2015), em sua tese dedicada à representação das personagens femininas de Plauto, defende que apesar de haver discurso misógino, ele é, por vezes, inofensivo. A autora salienta que é necessário considerar tanto a “ironia dramática” quanto as convenções do gênero *palliata* para compreender os múltiplos efeitos que recursos retóricos e teatrais utilizados pelo dramaturgo romano em sua elaboração dramática podem suscitar.

⁶² Exemplo da atmosfera de inversão social e licenciosidade ocorre no desfecho da comédia *Estico*, em que há uma festa dos escravos Estico, Sagarino e Estefânia regada a vinho, música e gracejos eróticos.

Há em *Miles Gloriosus* uma cena, a nosso ver, significativa para ilustrar a conveniência de ponderar os efeitos políticos e sociais da principal festividade do calendário romano; dizendo de outro modo, tal comédia de Plauto, entremeada pela atmosfera cultural das Saturnais, em certa medida, poderia oferecer ao receptor elementos por meio dos quais os contratos sociais, estabelecidos predominantemente pelas elites, eram frequentemente reiterados. Referimo-nos ao diálogo da primeira cena do terceiro ato entre o *senex* Periplectômeno, o *adulescens* Plêusicles e o *seruus* Palestrião. Trata-se do momento em que Plêusicles agradece a hospitalidade de Periplectônimo, bem como a sua disposição em ajudá-lo a recuperar sua amada e, aproveitando a ocasião, pede a este para que não se exceda nas compras para ceia. O anfitrião, indignado com o conselho do jovem aristocrata, responde-lhe da seguinte maneira:

PLE. Se está assim resolvido, seja comedido não gaste demais; eu com qualquer coisa me satisfaço.

PER. Por que não manda para os quintos essa conversa velha e obsoleta? Você, meu hóspede, está realmente falando como proletários; eles é que, depois de amesendados, quando a ceia é servida, costumam dizer: “Para que tanta despesa conosco? O senhor perdeu a cabeça, caramba! Isso daria para dez pessoas!” Censuram o que se comprou para eles, mas comem-no.

PAL. Palavra! É exatamente assim que eles fazem! Como ele conhece a coisa a fundo!

PER. Essa mesma gente, porém, nunca diz, mesmo quando a mesa está abarrotada: “Mande retirar isso; leve esse prato, recolha esse presunto, que eu não aprecio; remova essa posta de carne de porco; esse congro saberia bem frio; tire, vá, leve-o”. Nunca ouviríamos nenhum deles falando assim; eles se estiram, metade do corpo sobre a mesa, e atacam. (*Mil.* 749-762)

Parece-nos interessante observar no diálogo o símile depreciativo feito pelo *senex* ao aproximar o comportamento do *adulescens* aos cidadãos pobres, evidenciando, em um primeiro momento, a hipocrisia em relação ao comentário sobre as despesas para, seguidamente, demonstrar a ausência de regras de boas maneiras dos subalternizados na hora do banquete. Com efeito, a maneira com que Periplectômeno se refere à glotonaria e à voracidade não só retoma os excessos alimentares e comportamentais, tão característicos dos banquetes das Saturnais, como também reafirma, mediante a linguagem cômica, a carência de moderação e de elevação moral das classes subalternas, reafirmando, conseqüentemente o *statu quo* da estratificada sociedade romana. Cumpre destacar, ainda, que não são raros os diálogos dessa natureza, relacionados às convenções sociais no drama plautino, ora proferidos por uma personagem pertencente às elites, como é o caso do exemplo acima, ora proferidos pelos escravos. Seja como for, o dramaturgo explora o sistema hierárquico romano na linguagem

cômica, o que nos permite conjecturar as boas risadas provocadas na audiência, uma vez que, compartilhavam, naturalmente, um repertório sociocultural comum.

O mundo invertido e a subversão hierárquica, típicos das Saturnais romanas, têm seus desdobramentos⁶³ nos festejos carnavalescos na Idade Média e na Renascença, conforme discorre sobre eles Mikhail Bakhtin (1987), obra em que o pensador, a partir de uma abordagem histórico-literária, analisa primorosamente o modo pelo qual a cosmovisão carnavalesca, em toda sua essência libertária e renovadora, oriunda dos festejos populares medievais, foi absorvido pela linguagem literária. Havia, porém, concepções distintas sobre a expressão do risível ao longo dos séculos, de maneira que o pensador russo explicita a visão positiva da Renascença em relação ao riso nos seguintes termos:

o riso tem um profundo valor de concepção de mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o *sério*; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo. (BAKHTIN, 1987, p. 57)

O riso no Renascimento materializava-se nos textos literário e filosófico que, por sua vez, contrapunham-se à concepção negativa dos séculos posteriores, segundo a qual o riso, por pertencer aos gêneros baixos, só seria apropriado para expressar ações ignóbeis, logo, aos “fenômenos de caráter negativo⁶⁴”. De forma análoga ao riso das Saturnais, os ritos carnavalescos buscavam romper, ainda que por um breve período, com a hierarquia imposta pela cultura oficial, sobretudo em tempos medievais, em que as fronteiras entre os espaços oficiais e não oficiais eram mais rígidos, haja vista o poderio e a sisudez exercidos pela Igreja Católica. O vocabulário familiar grosseiro, o rebaixamento, o diálogo entre profano e sagrado, a inversão de papéis figuram como elementos licenciados durante os festejos que, ao serem vividos na praça pública, provocam o destronamento momentâneo das regras oficialmente impostas à sociedade para seguidamente retomá-las.

Há certos aspectos da tradição cômica popular que perpassam a composição dramaturgica do *Auto* suassuniano, figurando como um dos pontos significativos para a

⁶³ Ver Bakhtin (1987, p. 61): “Naturalmente, Rabelais e seus contemporâneos conheciam as ideias da Antiguidade sobre o riso através de outras fontes: Ateneu, Macróbio, Aulo Gélíio, etc., da mesma forma que as célebres palavras de Homero sobre o riso indestrutível (...). Conheciam também perfeitamente as tradições romanas da liberdade do riso: as saturnais, o papel do riso durante os triunfos, e na cerimônia dos funerais das altas personagens”.

⁶⁴ Cf. Bakhtin (1987, p. 57).

apreciação de seu teatro. Basta perceber, por exemplo, a já referida predileção pelas personagens populares, pertencentes às camadas mais baixas da pirâmide social que, ao tomarem para si o controle das situações, tornam-se agentes da subversão hierárquica por intermédio da inteligência — no entanto, cumpre sublinhar que a inversão da comédia de Suassuna, ao contrário da natureza anódina da peça plautina, é satírica, conforme apontaremos adiante. Assim procede João Grilo na arquitetura de seus planos com o intuito de ludibriar o clero corruptível, os patrões exploradores de Taperoá, os cangaceiros, e até mesmo o demônio no plano celestial. À primeira vista, Suassuna dramatiza uma relação jocosa com as figuras celestes inconcebível, se considerarmos a pouca afeição do Cristianismo medieval ao riso; contudo, é preciso levar em conta que a zombaria é permitida contanto que o objeto de escárnio seja o demônio, como se pode ver em Minois (2003, p. 133):

Além do riso de puro divertimento inocente, o mais discreto possível, há, de fato, um riso lícito que é a zombaria contra o mal. Os pais não se privam dele, em particular são Jerônimo, que também o usa contra os heréticos. São Irineu põe no ridículo os gnósticos; Tertuliano mostra-se muito sarcástico diante das fraquezas humanas; Santo Agostinho zomba de bom grado dos maniqueus e de outros heréticos.

A cena do julgamento torna-se emblemática ao considerarmos a formulação de Minois, ou seja, o risível comumente interpretado como obra satânica — já que, ao contrário de Jesus Cristo⁶⁵, o diabo ria — reveste-se da acepção positiva na dimensão transcendental do teatro suassuniano justamente porque debocha da figura maligna. Dessa maneira, o dramaturgo alude à representação do diabo da Idade Média, derrotado no tribunal celestial por Cristo compassivo e por sua Mãe⁶⁶. A liberdade com que João Grilo expõe os argumentos a seu favor, dirigindo-se sempre ao diabo, que é representado por um vaqueiro segundo a crença sertaneja, em tom depreciativo, chamando-o reiteradas vezes de “filho de chocadeira” sob a aprovação de Jesus Cristo e de Maria, ilustra o que acaba de ser dito:

⁶⁵ Cf. Minois (2003, p. 120) “O tom é nitidamente mais grave no Novo Testamento. Mesmo que o mito de que “Jesus nunca riu” só se tenha desenvolvido no fim do século IV, com João Crisóstomo, é preciso admitir que os Evangelhos, os Atos e as Epístolas são muito severos em relação ao riso. Não fazem nenhuma menção de riso em Cristo. Ao contrário, são os adversários que riem: eles zombam dele quando ele afirma que a filha de um notável não está morta, mas dorme; o próprio Jesus anuncia que escarnecerão dele; ele é ridicularizado pelos soldados por ocasião da Paixão (...)”.

⁶⁶ Esta passagem ilustra a pequenez do demônio em relação à Nossa Senhora:

O ENCOURADO, furioso, volta-se pra JOÃO, mas nesse momento dá um grande grito, deita-se no chão e rasteja até onde está a Virgem pra que ela lhe ponha o pé sobre a nuca [cf. Gênesis, 3, 15], saindo depois.

JOÃO GRILO — Que foi que ele teve, meu Deus?

A COMPADECIDA — Na raiva, virou-se pra você e me viu. (SUASSUNA, 2018, p. 129)

A COMPADECIDA – É a máscara dele, João. Como todo fariseu, o diabo é muito apegado às formas exteriores. É um fariseu consumado.

ENCOURADO – Protesto.

MANUEL – Eu já sei que você protesta, mas não tenho o que fazer, meu velho. Discordar de minha mãe é que não vou.

ENCOURADO – Grande coisa esse chamego que ela faz para salvar todo mundo! Termina desmoralizando tudo.

SEVERINO – Você fala assim porque nunca teve mãe.

JOÃO GRILO – É mesmo, um sujeito ruim desse, só sendo filho de chocadeira!

A COMPADECIDA – E pra que foi que você me chamou, João?

JOÃO GRILO – É que esse filho de chocadeira quer levar a gente pra o inferno. Eu só podia me pegar, mesmo, com a senhora. (SUASSUNA, 2018, p. 120-121)

Com o intuito de compreender a natureza do risível nas composições do autor latino e do brasileiro e de seu desdobramento no desfecho alegre e moralizante das obras, importa trazermos para a discussão a primeira definição teórica sobre o cômico feita por Aristóteles na *Poética*. A comédia, segundo a formulação do filósofo grego, ocupa-se da dramatização do ridículo; todavia, é necessário que haja, na sua concepção, certa moderação ao imitar os vícios para que sua expressão não se torne agressiva. Vejamos:

A comédia é, como dissemos, uma imitação de caracteres inferiores, não contudo em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula. O ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora, tal como, por exemplo, a máscara cômica é feia e deformada mas não exprime dor⁶⁷.

É estabelecida a distinção das espécies de riso no momento em que o filósofo, valendo-se da comparação do riso sem dor com a máscara cômica, afirma, pois, a existência do riso deletério, que provoca dor. Nesse sentido, Oliva Neto propõe investigar em seu texto dedicado à análise de tal distinção entre o riso invectivo e o riso anódino⁶⁸, dois trechos da *Poética* cujo conteúdo revela a predileção de Aristóteles à última espécie do risível. Em uma das passagens⁶⁹,

⁶⁷ Tradução de Ana Maria Valente.

⁶⁸ Cf. J. A. Oliva Neto, *Riso Invectivo vs. Riso Anódino e as Espécies de Iambo, Comédia e Sátira*, p. 77-98.

⁶⁹ Cf. Aristóteles, *Poética*, 1448b 24: “A poesia, assim, dividiu-se conforme seus caracteres particulares: de um lado, os mais veneráveis imitaram as belas ações e os feitos de homens da mesma categoria; de outro, os mais ignóbeis [*imitaram*] as ações torpes, compondo estes invectivas, assim como aqueles, hinos e encômios. Certamente, não somos capazes de mencionar poema deste tipo de ninguém de antes de Homero – embora seja verossímil que muitos tenham havido –; no entanto, começando a partir de Homero, há o *Margites* e outros poemas de mesma espécie. Neles, porque melhor se lhes ajustava, veio o metro iâmbico – a razão por que ainda hoje chamam-no “iâmbico” é que, nesse metro, as pessoas se injuriavam umas às outras. Assim, entre os homens dos velhos tempos, uns tornaram-se poetas de verso heroico, outros de iambo. Da mesma maneira que Homero era poeta excelente no que tange aos assuntos elevados, pois era único não só pelo que era, mas também [porque] compôs imitações dramáticas, assim também traçou antes de todos os esquemas da Comédia, pois que dramatizou

o filósofo elogia a elaboração dramaturgicamente de Homero justamente pelo fato de que o poeta dramatizara, no poema *Margites*, composto em verso iâmbico, não o riso deletério do iambo, mas sim o riso anódino e, portanto, sem consequências dolorosas, tal qual formulado no fragmento acima a respeito da imagem da máscara cômica. Recorremos a tal interpretação da existência dos tipos de riso, por ser determinante para nossa hipótese no que tange ao emprego do riso nas comédias *Miles Gloriosus* e *Auto da Compadecida*. Anteriormente assinalamos brevemente as diferenças entre as comédias nova e antiga gregas relacionadas à temática e à crítica social. Sobre a matéria do riso da comédia nova, aponta Oliva Neto (2003, p. 86-87):

Sabemos que na comédia nova o corpo coletivo é a família no espaço da casa, em vez dos cidadãos no espaço da cidade, como em Aristófanes. Não obstante, o ataque que agora “o pai de comédia” (*personatus pater*), como diz Horácio (Sat. 1, 10, 56), e personagens similares recebem, o riso que daí advém, correlato ao desenlace pacificador, engendra a salvação, a regeneração do corpo coletivo por cura e consequente reintegração do membro nocivo e já não mais, como ocorre em algumas peças de Aristófanes (Lâmaco n’Os acarnninses e Paflagônio n’Os cavaleiros) pelo rebaixamento a uma condição vil, que na verdade significa ablação, extirpação, simbólica que seja, desse membro.

As qualidades da comédia nova elencadas na citação acima auxiliam na interpretação do riso plautino; afinal de contas, sendo o dramaturgo um imitador do teatro de Menandro, transpondo as características do autor grego para o contexto romano, naturalmente os predicados elementares do gênero se mantiveram em sua adaptação. Em outras palavras, Plauto dramatiza o riso anódino em *O Soldado Fanfarrão*, visto que sua comédia versa acerca de intrigas familiares no espaço da *domus*. O emprego do riso plautino não é transgressor, de modo que, ao encenar os vícios fracos, ocorre a reintegração dos membros torpes à sociedade, fato que corrobora para o desfecho feliz da comédia nova produzida em Roma. A mesma espécie de risível não vale para Suassuna, porém, e, a fim de entender a essência do riso de sua peça moralizante, faz-se necessário recorrer às características do metro *iambo*.

São duas as particularidades mais notáveis quando se trata do verso iâmbico: a primeira diz respeito à métrica, a segunda, ao seu caráter invectivo. Contudo, ainda que essas qualidades integrem o *iambo* elas não dão conta de contemplar satisfatoriamente a sua essência, bastando atentar para o *Margites*, de Homero, cuja composição realizou-se em metro iâmbico “porque

não o vitupério, mas o ridículo: ora, o *Margites* é, portanto, um análogo em relação à Comédia, exatamente como a *Ilíada* e a *Odisseia* o são para a Tragédia”. Tradução de Alexandre Agnolon.

melhor se lhe ajustava” e, no entanto, não havia injúrias. Essa informação nos é particularmente interessante porque demonstra que o *iambo* corresponde não somente ao vitupério, como também à torpeza anódina. Nesse sentido, M. West (1974) desenvolve sua argumentação visando tocar no ponto-chave para fins de entendimento no que se refere ao verso iâmbico e de sua reverberação nas comédias da Antiguidade. West parte da premissa de que é necessário, antes de tudo, compreender essencialmente a origem mítica do nome, bem como o contexto de performance para o qual se compunham os versos. Dentre as relações estabelecidas por ele, interessa-nos trazer para discussão a associação etimológica⁷⁰ com o culto às divindades gregas Dionísio, deus da fecundidade, do vinho, e Deméter, deusa da agricultura. Os festejos em honra às deidades estão entranhados no arranjo composicional da comédia grega antiga de Aristófanes, uma vez que no cerne da representação há o desejo de restabelecer a prosperidade e a ordem típicas do passado mítico, conforme expõe Minois (2003, p. 38):

O riso de Aristófanes manteve-se fiel ao vínculo com o instinto de agressão. É ainda um riso bruto. Sua comédia, segundo a bela fórmula de John Wilkins, “é uma forma de insulto ritualizado, em relação a outros cultos rituais gregos, em particular os de Dionísio e de Deméter. As ideias de utopia, de terra abundante e de ligação com a festa dionisiaca são essenciais na comédia antiga.

⁷⁰ West, *Studies and Greek Elegy and Iambus*, 1974, p. 22-25; p. 37: “O nome ἴαμβος não implica automaticamente um metro em particular ou um tipo métrico. O metro iâmbico toma seu nome por ser particularmente característico dos ἴαμβοι, não vice-versa. Assim, qual é a essência do iambo? Seu caráter notoriamente abusivo? Certamente ἰαμβίζω e ἰαμβοποιεῖν significam ‘satirizar’; *iambi* é como Catulo denomina os seus poemas difamatórios, ainda que do ponto de vista métrico não pertençam à tradição iambográfica grega (36.5; 40. 2; 54. 6). De fato, a invectiva era considerada como a marca mais notória do gênero. Por outro lado, ἴαμβος não parece ter sido usado simplesmente para significar ‘invectiva’. [...] A etimologia de ἴαμβος é desconhecida, porém, a palavra tem sido naturalmente comparada com διθύραμβος, θρίαμβος e ἴθυμβος. Essas três palavras são todas elas associadas com o culto de Dioniso e, como ἴαμβος, podem referir-se tanto a uma pessoa ou a um tipo de composição. Διθύραμβος e θρίαμβος são títulos de Dioniso e também canções em sua homenagem. ἴθυμβος, além de ser uma dança performatizada no festival dionisiaco (Polux 4.104), foi ποίημα ἐπὶ χλεῦη καὶ γέλωτι συγκεῖμενον [“um poema que comporta zombaria e riso conjuntamente”] ou um ᾠδὴ μακρὰ καὶ ὑπόσκαϊος [“um canto longo e um tanto sinistro”] (Hesíquio; 406. 3; Fócio 104. 16); ou alternativamente era um [tipo de] bobo quem presumivelmente era o performer da canção descrita. [...] Antes de considerar os iambógrafos antigos eles mesmos e as circunstâncias em que sua obra era dedicada ao público, devemos fazer notar a existência da personagem mítica Iambe. Ela aparece primeiro no *Hino Homérico a Deméter* (vv. 192-205) como a mulher que alegrou a deusa por meio de gracejos abusivos após um período de tristeza e abstinência: διὰ τοῦτο ἐν τοῖς Θεσμοφορίοις τὰς γυναικὰς σκώπτειν λέγουσιν [“por isso, dizem, as mulheres zombam nas Tesmofórias”5], diz Apolodoro (1. 5. 1), se são ou não as Tesmofórias que o poeta tem em mente, não há dúvida alguma de que as χλεῦαι [“brincadeiras”, “gracejos”] de Iambe constituíam um protótipo mítico de alguma espécie de troca ritual de tipo cômico, insultuoso e provavelmente indecente donde deve ter nascido o nome. ἴαμβοι. Deméter e Dioniso naturalmente tendem a ser associados na religião grega, na qualidade de deidades que controlam a produção da terra. [...] Sugiro que devemos reconhecer o iambo com maior segurança naqueles tipos de assunto nos quais nunca foram empregados versos elegíacos, ou seja, em poemas explicitamente sexuais, em invectivas que vão além das brincadeiras espirituosas que encontramos na elegia e em certos outros tipos de vulgaridade. De fato, são estes os próprios elementos [“certos”, “verdadeiros”] que especialmente são associados ao nome iambo (p. 25). As características que o iambo jônio possui em comum com a posterior comédia ática são numerosas”.

A crítica social endereçada aos políticos e aos membros renomados da cidade, característica do riso conservador⁷¹ de Aristófanes, ecoa na comédia do dramaturgo nordestino que ao lançar sua crítica arretada ao clero — vale dizer: somente àqueles que deturpavam os valores da Igreja, traindo os ensinamentos cristãos —, ao poder do proprietário de terra assim como a cultura da exploração do trabalho exercida pelos patrões de Taperoá dialoga com o aspecto derrisório do riso da comédia antiga. Interessante notar que de maneira análoga ao *iambo*, que é composto por uma sílaba breve e uma longa, os vícios das personagens tornam-se fortes devido ao acúmulo de pecados ao longo da encenação; assim, suas atitudes são agravadas na medida em que não conseguem se desvencilhar das pulsões mundanas. Em outras palavras, a invectiva integra a estrutura interna do enredo da comédia suassuniana; de tal modo é que os problemas sociais do Brasil são incorporados nos diálogos da peça, principalmente nas vituperiosas falas de João Grilo que, em nossa análise do texto suassuniano, é o personagem que verbaliza a crítica arretada da comédia.

O trabalho de Brito (2005) diverge, no entanto, da nossa leitura ao defender a composição anódina de Suassuna, de maneira particular a composição do herói cômico do *Auto da Compadecida*. Cumpre assinalar, antes de tudo, que em sua dissertação de mestrado o objeto de investigação foi o movimento armorial pautado por uma abordagem sociológica. Em resumo, ele parte do pressuposto de que a estética armorial contribuiu para sustentar do ponto de vista ideológico o regime militar, na medida em que se valia tanto da reafirmação do mito da mestiçagem quanto da exaltação da cultura popular como componentes necessários à construção de uma identidade nacional. Por meio da perspectiva de classe, Brito argumenta que os artistas do movimento eram filhos de proprietários de terra e, portanto, herdeiros e representantes da elite rural do Nordeste brasileiro que buscavam compensar a perda de prestígio econômico e político exaltando a superioridade intelectual. É também por meio da oposição entre tradição e modernidade, ou seja, o patriarcado rural e a burguesia urbana, que é analisada não só a arte armorial, mas também a construção ficcional de Suassuna. Interessa-nos o que é dito a respeito das personagens espertas, especificamente a leitura que é feita a respeito

⁷¹ Cf. Minois (2003, p. 40): “Aristófanes é um conservador, voltado para o passado, para uma mítica idade de ouro. A ressalva não é insignificante: a função do riso, de início, era conservadora e não revolucionária. Como na festa, o riso da comédia visa ao confronto da norma, a repetir um rito fundador, a excluir os desvios e os inovadores, para manter a ordem social. Ele censura os mantenedores da ordem antiga apontando o dedo na derrisão para os perturbadores. Em Aristófanes, os ataques pessoais, muito precisos, contra os homens políticos permitem calcar os pés, como nas festas, uma espécie de ritual de inversão, de vida política às avessas”. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção.

de João Grilo. Na seção *O capitalismo como representação do Mal*, Brito (2005, p. 129) afirma que:

Já no caso dos menos favorecidos e dos trabalhadores, a esperteza e uma certa ética da malandragem são apresentadas como atributos necessários para aqueles que são oprimidos pelos senhores, desde que estes revelem traços de desonestidade. Os ‘malandros’ — como João Grilo do *Auto da Compadecida*, *Canção do Casamento Suspeitoso*, ou mesmo o narrador Quaderna do *Romance da Pedra do Reino* — são os anti-heróis dos textos de Suassuna. São sempre os personagens cômicos das suas obras picarescas que revelam um misto de esperteza como arma e ingenuidade com relação ao olhar sobre o mundo. Nunca são personagens rebeldes, violentos ou que guardam dentro de si, ainda que de forma inconsciente, o germe da revolução. Muito pelo contrário; eles são personagens acrílicos e despolitizados.

De fato, João Grilo possui certos predicados do malandro que transita habilmente nos ambientes oficiais de Taperoá, utilizando sua esperteza para dar conta de sobreviver em uma estrutura social precária que se impõe na vida de um sertanejo pobre como ele. Entretanto, em nossa leitura, não nos parece que “traços de desonestidade” sejam atributos inerentes à composição da personagem de Suassuna, haja vista que João Grilo figura como um trabalhador cujo serviço é desvalorizado por seus patrões. A esperteza, então, seria a qualidade necessária não só para analisarmos a personagem considerando a dimensão sociológica, isto é, do modo como sobrevive ao contexto de injustiça social, mas também e sobretudo em termos de performance.

Considerando este último ponto, discordamos da “ingenuidade com relação ao olhar sobre o mundo” atribuída a João Grilo, uma vez que tal característica não corresponde inclusive à sua atuação ao longo do espetáculo, que é marcada por soluções céleres dos conflitos; nesse sentido, pensamos que a ingenuidade aproximaria mais de Chicó, seu amigo de penúrias e personagem que o complementa em termos cênicos. Aliás, o contraste entre a personalidade de ambas as personagens remete à dupla de palhaços circenses, composta por um esperto e outro, lerdo. O ponto mais sensível para termos da discussão proposta nesta seção revela-se na declaração categórica de que os personagens espertos “nunca são rebeldes” e “são acrílicos e despolitizados”.

Ora, nosso argumento em relação a João Grilo é o oposto, pois consideramos em nossa análise que o dramaturgo paraibano seleciona, em sua composição emulativa, a face invectiva do risível, por meio da qual ocorre a crítica aos poderosos de Taperoá. O conteúdo das falas proferidas por João Grilo demonstra a um só tempo a consciência que possui da exploração de

seu trabalho e o quanto se compraz pelo fato de possuir inteligência para troçar com aqueles que o oprimem. Cumpre sublinhar que os apontamentos a respeito da condição social da personagem suassuniana bem como seu protagonismo na ação serão desenvolvidos nos capítulos seguintes, nos quais, mediante trechos na peça, buscaremos demonstrar que ele é o herói cômico que profere a crítica arretada do *Auto da Compadecida*.

Dito isto, há de se considerar, também, certa variação do tom agressivo na peça, já que a mensagem moralizante do enredo traz Jesus Cristo e sua Mãe como responsáveis pela conversão de homens e mulheres; mais precisamente a esta última pode ser atribuída a resolução amena dos conflitos, haja vista que a encenação é, conforme sugere o título, sobre a sua misericórdia. Demos um exemplo: na cena do último ato, que encena a luta do bem contra o mal no tribunal celeste, as personagens acusadas por seus pecados são, majoritariamente, conduzidas ao purgatório, enquanto o cangaceiro é absolvido e o sertanejo João Grilo, conforme expusemos, retorna à Taperoá. Fosse o riso de Suassuna categoricamente deletério, as personagens certamente não findariam desse modo, pelo contrário, não havendo salvação das almas, elas seriam entregues ao Diabo, com desfecho semelhante ao da maioria das personagens do auto de Gil Vicente, que foram destinadas à barca do Inferno. Por essa razão, talvez seja lícito formular que, muito embora tenha o veneno característico do *iambo* arcaico, Suassuna o dosa com as alegações⁷² piedosas de Nossa Senhora, que atenuam a invectiva.

Com base no que foi exposto ao longo de nossa discussão sobre a natureza do risível nas comédias de Plauto e de Suassuna, nota-se que as peças dialogam ao encenar certos aspectos da inversão da ordem oficial tal qual sucedia nos festejos da tradição cômica popular. Todavia, as peças se distinguem na finalidade do risível, uma vez que o dramaturgo romano, conforme salientamos à luz da teorização aristotélica, encena os vícios fracos, no espaço da *domus*, enquanto na comédia do dramaturgo nordestino há crítica mordaz aos vícios fortes, no espaço da cidade sertaneja. Ao retratar os desmandos dos membros privilegiados, que têm relação profunda com a realidade desigual do Brasil — consequência das estruturas econômica e social

⁷² Cf. Suassuna (2018, p. 122): “A COMPADECIDA — Intercedo por esses pobres que não têm ninguém por eles, meu filho. Não os condene.

MANUEL — Que é que eu posso fazer? Esse aí era um bispo avarento, simoníaco, político...

A COMPADECIDA — Mas isso é a única coisa que se pode dizer contra ele. E era trabalhador, cumpria suas obrigações nessa parte. Era de nosso lado e quem não é contra nós é por nós.

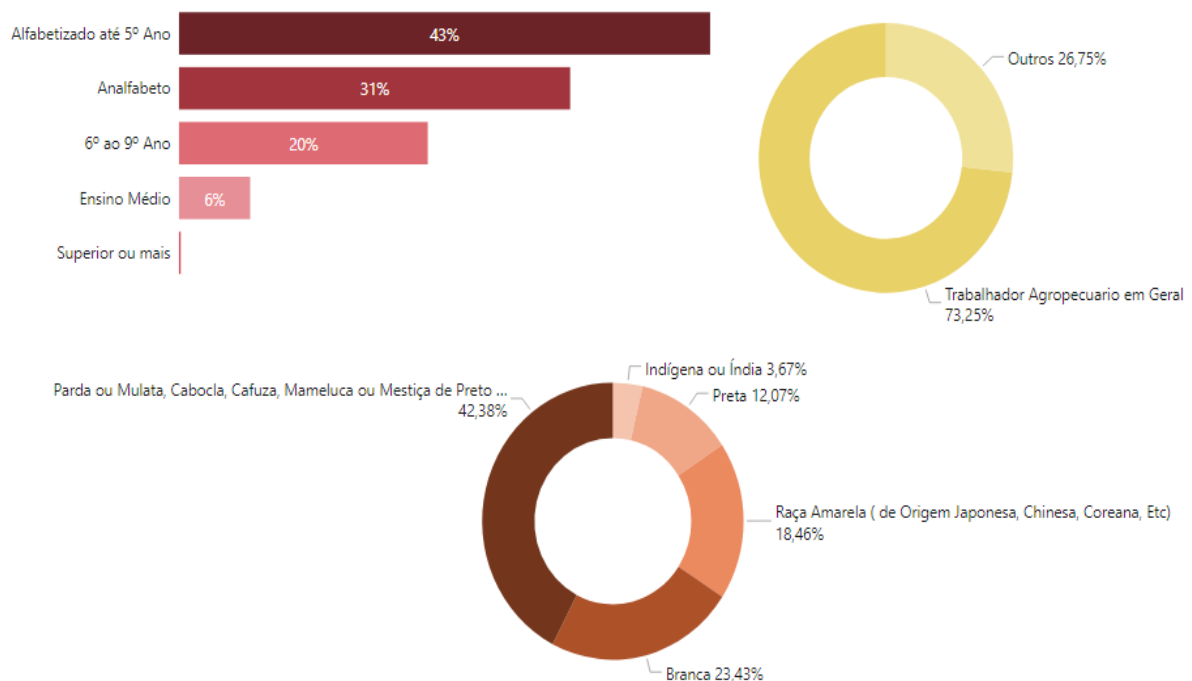
MANUEL — O padre e o sacristão... (*Gesto de desânimo*)

A COMPADECIDA — É verdade que não eram dos melhores, mas você precisa levar em conta a língua do mundo e o modo de acusar do diabo. O bispo trabalhava e por isso era chamado de político e de mero administrador. Já com esses dois a acusação é pelo outro lado. É verdade que eles praticaram atos vergonhosos, mas é preciso levar em conta a pobre e triste condição do homem. A carne implica essas coisas turvas e mesquinhas. Quase tudo o que eles faziam era por medo. Eu conheço isso, porque convivi com os homens: começam com medo, coitados, e terminam por fazer o que não presta, quase sem querer. É medo”.

do sistema escravista, assunto que será discutido no capítulo subsequente — a comédia brasileira retoma, pois, principalmente o legado do metro iâmbico.

2 ESCRAVIDÃO E DESIGUALDADE EM PLAUTO E SUASSUNA

É a escravidão um assunto do passado? Segundo dados fornecidos pela Organização Internacional do Trabalho (OIT) e pela Fundação Walk Free em 2016, há, no mundo, mais de 40 milhões de pessoas vítimas do trabalho escravo. O banco de dados do Observatório da Erradicação do Trabalho Escravo e do Tráfico de Pessoas registrou, no Brasil, cerca de 37 mil trabalhadores resgatados do trabalho forçado com residência apurada entre 2003 e 2018, evidenciando que os indivíduos mais vulneráveis às condições degradantes de trabalho — com base em análises das atividades econômicas e dos padrões sociodemográficos relacionados a variáveis como escolaridade e raça — trabalham no setor agropecuário, possuem baixa escolaridade e se declaram mulatos, pardos e mestiços, conforme ilustram os gráficos abaixo:



Fonte: Observatório da Erradicação do Trabalho Escravo e do Tráfico de Pessoas.

Ora, se por um lado a análise estatística exposta acima oferece por si só a resposta evidente de que a escravidão, enquanto instituição onipresente na história da humanidade, está distante de ser um modelo de exploração de mão de obra do passado, por outro, a persistência de seu legado revela a necessidade de debater a respeito de seus desdobramentos nocivos no presente, uma vez que o sistema opera na ilegalidade, apresentando-se com uma nova roupagem nas sociedades contemporâneas, seja mediante promessas de melhoria de vida, seja por meio

de aplicativos das redes sociais, que impulsionam o mercado *on-line* de tráfico de pessoas e, conseqüentemente, as explorações econômica e sexual de diversos seres humanos. Além desses fatores, tal cenário expõe claramente que houve uma transição ilusória do fim do trabalho escravo para o livre, bastando observar que várias empresas, sobretudo as que atuam nos países desenvolvidos e na União Europeia⁷³, beneficiam-se promiscuamente com o lucro da cultura escravista, que possui raízes na era clássica.

Roma antiga e Brasil integram o rol das cinco sociedades ocidentais que foram substancialmente impactadas pela escravidão nos âmbitos econômico, social e cultural. Naturalmente, importa considerar tanto as divergências temporal e geográfica quanto a maneira com que o regime servil era entendido em tais contextos sociais e, nesse sentido, muito embora o presente trabalho não tenha como objetivo discorrer minuciosamente sobre a temática, pensamos que, com o auxílio da historiografia dedicada ao tema, a discussão de alguns aspectos característicos de tal instituição, nas sociedades às quais nos referimos, dar-nos-á suporte para uma abordagem sociológica das obras literárias cotejadas nesta pesquisa.

Isto posto, a proposta deste segundo capítulo consiste em observar como as especificidades do regime escravocrata reverberam na literatura dramática de Plauto e de Ariano Suassuna, considerando que o dramaturgo romano encenou suas comédias nos séculos III e II a. C., período no qual o sistema escravista balizava, ao mesmo tempo, a concepção de mundo, bem como a organização política e social da República romana. Importa considerar o caráter mutável do escravismo em Roma, que naturalmente sofreu mudanças ao longo do tempo e, nesses termos, o drama plautino encena os chamados escravos de primeira leva, cuja privação da liberdade ocorrera na época da expansão do poderio romano, fato que implica dizer que tais indivíduos não nasceram no sistema escravocrata propriamente dito. O dramaturgo brasileiro, por sua vez, ao imitar o contexto de penúria no qual vivem os pobres do Brasil real, levou para o palco a injustiça social, que é consequência da escravidão colonial, e o consentimento dos representantes do clero corrupto no que se refere à supremacia dos privilegiados. Dessa maneira, as peças, para além das semelhanças formais, que foram arroladas no capítulo anterior, são obras ficcionais que contribuem para pensar no quanto a escravidão entranhou-se no convívio social das respectivas sociedades antiga e moderna. Antes, porém, de partirmos para a observação de alguns trechos das obras, convém apresentar brevemente algumas concepções importantes a respeito da escravidão na Roma antiga e no Brasil.

⁷³ Segundo a OIT, o lucro do trabalho forçado chega anualmente a mais de 150 bilhões. Cf. <<http://50forfreedom.org/pt/a-escravidao-moderna-mitos-e-fatos/>>. Acesso em 27 fev. de 2020.

Uma característica fundamental para que se entenda o pensamento das sociedades clássicas, Grécia e Roma, em relação à escravidão, consiste no fato de não ter sido a instituição questionada quanto à sua legitimidade. Como modelo econômico, sua consolidação ocorreu mediante raptos, venda de crianças, reprodução da população servil e, sobretudo, a escravização em massa de diversos povos entre os séculos IV e III a. C., fato que implicou sucesso militar e, conseqüentemente, conquistas territoriais por meio do exército romano⁷⁴. No entanto, a historiografia moderna, dedicada ao estudo da escravidão no período clássico, chama atenção para a necessidade de uma abordagem que transcenda as perspectivas econômica e populacional⁷⁵ para fins de compreensão do conceito de sociedade escravista, tendo em vista que a escravidão definiu fundamentalmente a cultura da Roma antiga, sendo empregada pela elite intelectual como metáfora com o intuito de ilustrar outras relações de poder, conforme discorre Joly (2005, p. 29):

Na Antiguidade romana, a escravidão ocupava um papel essencial em tal sistema, uma vez que era utilizada — especialmente na forma de metáfora — como um parâmetro para representar outras relações de poder nas esferas política e doméstica, ou seja, a relação senhor-escravo era utilizada para pensar as relações sociais entre livres: entre imperador e aristocracia, entre homens e mulheres entre pais e filhos etc. Assim, a escravidão atingia de forma majoritária a ideologia dos grupos sociais na Roma antiga que, inevitavelmente, interagiam cotidianamente com escravos e libertos.

Dialogando com o ponto de vista acima, o qual privilegia o aspecto cultural e a interação social como pontos de partida relevantes para apreender o que caracteriza uma sociedade escravista, Stewart (2012) salienta que, além do fato de a força do trabalho escravo ter sido um meio econômico de desenvolvimento e de sustentação das benesses da elite proprietária de escravos, deve-se especialmente levar em conta o quanto a escravidão interferiu na constituição

⁷⁴ Sobre a consolidação de Roma enquanto sociedade escravista aponta Stewart (2012, p. 6): “Scholars with different ideological views seem then to have recognized that the Roman Republican political and military structure developed in one way – and not another – because Romans were enslaving significant numbers and diverse populations. Such embeddedness of slavery in the society and in its historical development characterizes the slave society”. “Acadêmicos com diferentes perspectivas ideológicas aparentemente chegaram então à conclusão de que a estrutura política e militar da República romana se desenvolveu dessa forma – e não de outra – porque os romanos escravizaram em números consideráveis e populações diversas. Tanta prevalência da escravidão na sociedade e no seu desenvolvimento histórico caracterizam uma sociedade escravocrata”.

⁷⁵ A respeito das estimativas da população escrava na Roma antiga destaca Joly (2005, p. 25): “para Beloch, de uma população total de seis milhões de pessoas, um terço, ou seja, dois milhões era composto por escravos; P.A. Brunt (Italian Manpower 225 B.C. - A.D. 14, Oxford, 1971), por sua vez, afirma que, dentre 7,5 milhões, três milhões eram escravos. Todavia, ambos os autores partem de hipóteses não verificáveis, seja estabelecendo comparações com o total da população escrava do sul dos Estados Unidos (Beloch), seja com base em estimativas da taxa de crescimento da população de cidadãos da Itália (Brunt)”.

ideológica da sociedade, visto que a aplicação metafórica da escravidão norteava o pensamento da sociedade latina arcaica em diversas esferas, sendo matéria presente, por exemplo, nas discussões filosóficas, nos tratados de agronomia e no teatro, local onde Plauto explorou, mais do que qualquer outro autor cômico antigo, a relação senhor-escravo no espaço doméstico, conforme assinala Stewart (2012, p. 4):

A escravidão é ubíqua na história humana; mas sociedades escravocratas, em contraste com as múltiplas formas de sociedades com escravos, ‘demonstravam uma comodificação radical do corpo humano’ (Shaw 1998, 14): o escravo era desracializado e, sem parentesco ou comunidade natal, o escravo tornava-se um objeto à venda e não era mais dono do próprio corpo ou do próprio trabalho; o escravo vivia sob completa subserviência de seu senhor. Finley argumentou que, em uma sociedade escravocrata, em contraste com as sociedades em que havia escravos, a escravidão facilitava a economia e definia as estruturas sociais, políticas e econômicas dessa dita sociedade. Uma sociedade com escravos poderia perdê-los e permanecer a mesma; uma sociedade escravocrata não poderia se privar de escravos sem que se alterassem fundamentalmente suas estruturas e ideologias⁷⁶. (Tradução nossa)

Observados alguns aspectos da escravidão no mundo romano, façamos, agora, algumas considerações acerca da escravidão no Brasil.

Do século XVI até a segunda metade do XIX, cerca de 4,8 milhões de homens e de mulheres africanos foram trazidos forçadamente da África com destino aos portos brasileiros em condições desumanas, por meio da operação mercantil denominada tráfico negreiro. Desde então, tal sistema escravocrata colonial português tornou-se o modelo de exploração essencial para a formação da sociedade brasileira, que ocorrera mediante violência física e anulação da tradição cultural, exercida sobretudo pela ordem dos jesuítas, sob o propósito de converter as almas tanto dos indígenas quanto dos negros que sobreviveram à travessia nos navios negreiros do continente africano para os trópicos. Assim, seria, no mínimo, contraditório pensar nos problemas estruturais do Brasil sem levar em conta a instituição que foi determinante para as relações políticas e socioeconômicas ao longo de quase quatro séculos, provendo a riqueza da classe abastada, e cujos impactos deletérios para a sociedade manifestam-se, por exemplo, na desigualdade, na desvalorização dos trabalhos desempenhados pelas classes subalternizadas e

⁷⁶ “Slavery is ubiquitous in human history; but slave societies, by contrast with the manifold forms of societies with slaves, displayed a “radical commodification of the human body” (Shaw 1998, 14): the slave was deracinated and so without kin or natal community; the slave was the object of sale and did not own his/her own body or labor; the slave lived at the complete discretion of the master. Finley argued that in the slave society, by contrast with the society with slaves, slavery facilitated the economy and defined the social, political, and economic structures of the society. A society with slaves might lose the slaves and remain the same society; a slave society could not lose the slaves without changing fundamentally its structures and ideologies”.

no racismo contra a população negra. Dissemos anteriormente que os antigos não questionavam a legitimidade da escravidão; não se pensava, pois, conforme salienta Joly (2005, p. 8), em uma sociedade sem escravos. Retomamos tal concepção da sociedade romana clássica em relação à escravidão por ela ser da maior importância para contrastar com o entendimento das sociedades modernas, as quais defendiam, por sua vez, o fim da exploração econômica baseada no trabalho escravo. De acordo com Joly (2005, p. 13), as articulações em prol da abolição do sistema escravista aconteceram a partir da segunda metade do século XVIII. Podemos citar duas frentes cujas formulações foram essenciais para a articulação da concepção antiescravista no mundo moderno: a filosofia das Luzes, notadamente o argumento de Montesquieu — que se baseava na noção de que a escravidão não era legítima, porque contrária ao direito natural — e as ideias difundidas pela economia política clássica, a qual defendia a incompatibilidade do regime escravocrata com o desenvolvimento econômico (cf. Joly, 2005, p. 15). No contexto brasileiro oitocentista, o discurso antiescravista de Joaquim Nabuco (1849-1910), político e jurista pernambucano, fundamentava-se nas premissas arroladas, visto que o líder da frente moderada do movimento abolicionista (1879-1880)⁷⁷, ao dirigir-se à elite proprietária de escravos, partia de uma abordagem econômica e, sobretudo, moral para justificar os motivos pelos quais deveria haver o fim da escravidão, recorrendo ao raciocínio segundo o qual a escravidão corrompia a sociedade como um todo, atrasando, portanto, o seu progresso. Nesse sentido, cumpre realçar que a causa abolicionista passa a ser discutida pela sociedade e ganha a opinião pública e da imprensa após a promulgação da Lei Eusébio de Queiróz, que declarou extinto o tráfico negreiro em 1850; naturalmente a adesão ao movimento por parte da sociedade não ocorreu mediante a consciência das atrocidades inerentes ao sistema, mas sim por ele não se sustentar economicamente, devido mormente ao aumento do preço dos negros escravizados em função da lei à qual nos referimos.

Os anos próximos ao fim do sistema escravista foram marcados pela promulgação de alguns dispositivos legais que buscaram atenuar o regime servil, a exemplo da Lei do Ventre Livre (1871) e da Lei dos Sexagenários (1885); a Lei Áurea, promulgada em 13 de maio de

⁷⁷ Clóvis Moura elenca duas alas do movimento abolicionista; a primeira seria a moderada, à qual pertence Nabuco e a segunda, por sua vez, seria a radical, liderada por Luís Gama. Vale salientar aqui a crítica que o autor faz ao fato de a frente liderada por Nabuco excluir os mais interessados pela abolição da escravatura, ou seja, os escravos do debate. A respeito da ala de Luís Gama, diz Moura (2013, p. 280): “A outra ala do abolicionismo — que poderíamos chamar radical — dirigia as suas vistas e atividades cotidianas, total ou parcialmente, mais para os próprios escravos do que para o processo de convencimento das elites dos horrores do escravismo, organizando-os para que eles próprios lutassem contra o cativo. Luís Gama foi, incontestavelmente, o seu maior líder. Sendo ex-escravo, tornou-se o porta-voz de centenas de escravos que, de várias formas, através de fugas, da compra de alforria, etc., não se conformavam com os *status* a que estavam submetidos”.

1888, marca, por sua vez, o fim estratégico do sistema escravocrata, de modo que o Brasil assumiria, assim, a posição vexatória de ser o último país do mundo ocidental a abolir legalmente a escravidão⁷⁸. Legalmente porque não houve do governo imperial, nem das elites a intenção de pautar alternativas para inserir a população negra de maneira efetiva na sociedade, tampouco houve tal projeto governamental com a proclamação da República, que ocorreu no ano seguinte à abolição, ou seja, a sociedade brasileira republicana, embora agitada com os ideais positivistas, de progresso da nação, foi igualmente incapaz de assegurar direitos de cidadania à população negra, e, lamentavelmente, passados 132 anos da abolição da escravidão, tal problemática faz-se sistematicamente presente; prova disso é o fato de o Brasil liderar o *ranking* de vítimas da escravidão moderna na América Latina; são cerca de 369 mil pessoas exploradas, segundo o relatório *Índice Global de Escravidão 2018*. Tal cenário aponta que ainda que sejam proibidos o tráfico de pessoas e a redução de alguém à condição de escravo pelo código penal brasileiro — crimes tratados no art. 149 — os números revelam a realidade áspera a que muitos seres humanos estão submetidos, e cumpre dizer ainda que há certa inclinação motivada por interesses políticos de enfraquecer os órgãos que fiscalizam e buscam erradicar o trabalho escravo no país. Não é novidade que o Brasil é um país profundamente desigual; acontece que há, no presente, clara intenção da política atual em não avançar nas agendas sociais; ao contrário, a população pobre, negra e analfabeta segue sendo tratada de maneira desprezível. Em outras palavras, é um tempo em que a herança da escravidão reverbera no campo do discurso e das ações dos poderosos, representantes, para dizer nos termos da distinção machadiana, do país oficial.

Feitas essas breves considerações, será observada, nas páginas seguintes, a maneira com que Plauto representou em sua obra teatral a relação senhor-escravo no ambiente doméstico⁷⁹ que, na sociedade da Antiguidade romana, conforme apontamos, norteava as interações políticas e sociais tanto de escravos quanto de homens livres; assim, propomos observar, de maneira específica, a dramatização do escravo enquanto bem móvel e sua anulação enquanto sujeito, ou melhor, durante o período em que pertencia à qualidade de uma coisa (*res*), isto é,

⁷⁸ As demais sociedades escravistas são: Grécia clássica, os Estados Unidos, que aboliram a escravidão em 1865; Caribe inglês e francês em 1833 e 1848, respectivamente, e Cuba, em 1886.

⁷⁹ A respeito da escravidão enquanto metáfora política, Agnolon (2017, p. 157-158), a partir de uma epístola de Sêneca a *Lucílio*, discute a comparação feita pelo filósofo da estrutura sociopolítica da *domus* romana a uma pequena República. O trecho de Sêneca é o seguinte: “Não estais vendo como nossos antepassados subtraíram aos senhores toda inveja; e aos escravos, todo ultraje? Chamaram ao senhor ‘Chefe da família’ e, aos escravos, ‘membros da família’, o que ainda subsiste até agora nos mimos. Instituíram um dia de festa, não somente para que os senhores ceiem em companhia de escravos, mas para que o façam obrigatoriamente. Permitiram-lhes ainda granjear horas na casa e administrar a justiça: julgaram, pois, que a casa é uma pequenina República”. Tradução de Alexandre Agnolon.

propriedade fungível do senhor. Nesse sentido, o teatro plautino contempla situações que podem auxiliar na interpretação da sociedade de sua época, na medida em que retrata o posicionamento senhorial em relação à escravidão, conforme aponta Stewart (2012, p. 20):

As representações plautinas da escravidão doméstica permitem que se considere a escravidão em sua mais profunda essência, ou seja, a nível de realidade discursiva – ou pensamento – que tornou um ser humano “uma coisa fungível”. A representação deve se tornar realidade para que a escravidão funcione e persista. Embora os eventos e personalidades dos textos não sejam reais historicamente, a função dos dramas e seus efeitos são ambos reais e históricos⁸⁰. (Tradução nossa)

Após a seção dedicada à obra plautina, discutiremos a presença da fome, da desigualdade social e do racismo no teatro de Ariano Suassuna. Para tanto, partiremos do pressuposto de que tais mazelas, as quais atingem implacavelmente o povo do Brasil real, figuram como desdobramentos de uma organização escravista que permanece entranhada na estrutura da sociedade dos nossos dias. Logo, buscaremos salientar a maestria com que o autor paraibano incorpora tais problemas sociais em seu texto cômico e a relevância que sua literatura dramática tem para pensar sobre o Brasil atual.

⁸⁰ “The Plautine representations of chattel slavery allow consideration of slavery at its very core, that is, at the level of discursive reality – or thinking – that turned a human being into a “fungible thing.” Representation must become reality for slavery to function and endure. Although the events and personalities of the texts are not historically real, both the function of the dramas and their effect are real and historical”.

2.1 Dramatizando a violência na *domus*

O ordenamento jurídico da Roma antiga cumpriu um papel elementar no que se refere à validação da instituição escravista, na medida em que operava, por um lado, como um meio de sustentação dos interesses econômicos e políticos da elite proprietária de escravos e, por outro, como mecanismo de anulação legal e social das pessoas escravizadas enquanto permanecessem em tal condição. A fim de observar o impacto das normas jurídicas na época de Plauto, evocaremos duas leis para ilustrar a sustentação da dominação que a classe senhorial exercia sob os corpos dos sujeitos em condição servil: a primeira é a *lex Poetelia Papiria*, datada entre 326 - 313 a. C., cuja prerrogativa excluiu a obrigatoriedade, antes presente na Lei das Doze Tábuas, de os cidadãos romanos pagarem suas dívidas⁸¹ com o próprio corpo, assegurando-lhes, dessa maneira, a integridade física; a segunda, denominada *lex Aquilia* (datada provavelmente entre o fim do século III e o início do século II a. C.)⁸², estabeleceu delimitações precisas entre pessoa livre e escravo ao trazer para a base legal a noção deste como propriedade fungível ou bem móvel, subordinado ao arbítrio do senhor, sob a justificativa de que o sujeito escravizado, enquanto objeto, era incapaz de se governar moralmente, porque desprovido de racionalidade. Na mentalidade da sociedade romana clássica, sobretudo após a *lex Aquilia*, os escravos não eram considerados membros da sociedade, logo, dotados de direito, de maneira que a lei operava como uma ferramenta que amparava implacavelmente as relações de cunho escravista.

Posto que a violência é inerente à escravidão, propomos investigar, na presente seção, como Plauto a dramatiza em *O Soldado Fanfarrão* ao explorar a interação senhor-escravo; em outras palavras, buscaremos ler o texto dramático como artefato para compreender as relações de poder regidas pela instituição escravidão no âmbito doméstico, utilizando como fio condutor o controle que os proprietários de escravos exerciam sobre os corpos de seus subalternos. A respeito da violência na *domus*, argumenta Joly (2005, p. 62):

A *domus* era, no entanto, um espaço onde também a violência atuava na vida do escravo. Dentro da própria escravaria, lado a lado com as relações de amizade e afeto, estavam presentes a competição e a rivalidade por promoção e pela confiança do senhor. É frequente as fontes literárias descreverem atos de crueldade dos senhores, embora o interesse manifesto fosse antes retirar ensinamentos éticos ou políticos do comportamento da camada senhorial do

⁸¹ Sobre a relação entre a extinção da escravidão por dívidas e o serviço militar dos cidadãos romanos durante o período das Guerras Púnicas, cf. Stewart, 2012, p. 5.

⁸² Cf. Stewart, 2012, p. 3.

que propriamente colocar em dúvida a legitimidade da violência para com o escravo.

As ambiguidades que permeavam a interação mestre-escravo, apontadas no trecho supracitado, revelam a complexidade da instituição, tanto que a *domus* foi largamente interpretada pelos filósofos antigos, e ainda é lida pelos estudiosos modernos, como metonímia das instituições de poder seja no período republicano, seja no período imperial. Fitzgerald (2000, p. 7) observa tais contradições ao discutir a importância do escravo para manter a posição honrosa do senhor, ainda que a moral seja atribuída somente a este; a virtude, contudo, pode ser uma característica daquele, contanto que seja empregada com a finalidade de beneficiar o seu mestre. Nesse sentido, em *A Política*, Aristóteles defende a ideia da escravidão como uma condição natural, cuja proposição se baseia, em linhas gerais, na concepção de serem alguns indivíduos propensos tanto a obedecer quanto a realizar atividades que exigem força física enquanto outros, por sua vez, são destinados a governá-los moralmente, justificativa alicerçada fundamentalmente na oposição entre alma/corpo. Assim, de acordo com o filósofo estagirita, o escravo seria uma extensão do corpo do senhor, de maneira que a relação afetiva entre ambos dar-se-ia caso estivessem acordes em suas ações, respeitando, pois, as características naturais de cada um: “É por isso que existe um interesse comum e uma amizade recíproca entre o amo e o escravo, quando é a própria natureza que os julga dignos um do outro; dá-se o contrário quando não é assim, mas apenas em virtude da lei, e por efeito de violência⁸³” (19??, p. 21). Pensando nessas considerações, vejamos, por meio da análise de alguns trechos, a maneira com que Plauto representou em seu teatro a interação mestre-escravo no contexto social de sua época.

Logo no prólogo, Palestrião expõe ao público sua afeição pelo mestre: “Era meu amo em Atenas um moço excelente” (v. 99). O adjetivo utilizado para qualificar o caráter do jovem não é insignificante, pois, além de despertar sentimentos como simpatia e benevolência do público que assistia ao impasse amoroso de Plêusicles e Filocomásia, evidencia ao longo da construção da trama a representação antitética do caráter do jovem aristocrata Plêusicles e do militar Pírgopolinices, uma vez que este foi representado como um sujeito sem virtudes, capaz de cometer ações vis como concupiscência e rapto de uma jovem nascida livre, comportamentos malquistos pela elite senhorial. Assim, a representação da relação de Palestrião e de Plêusicles consolida-se como protótipo de relação amistosa entre senhor e escravo diante dos olhos da

⁸³ Tradução de Nestor Silveira Chaves.

audiência romana. Como realçamos, a resolução dos conflitos amorosos do *adulescens*, que ocorria graças à inteligência do escravo fiel, foi o tema central da cena plautina; nesse perspectiva, Fitzgerald (2000)⁸⁴ salienta que intervenção do escravo inteligente implicava a restauração da ordem da família, porquanto ele era o agente pacificador do conflito entre *pater familias* e *adulescens*; em outras palavras, ao assumir a rebeldia do amo, agindo a fim de concretizar seus desejos, o *servus callidus* intermedeia o possível embate entre pai e filho, restabelecendo, assim, a ordem, à proporção que a autoridade suprema daquele lhe é restituída e a vontade amorosa deste é concretizada.

Na peça *O Soldado Fanfarrão*, porém, não é o *pater familias* que atrapalha os impulsos amorosos do filho; na verdade, Palestrião, para alcançar seu objetivo, precisa arquitetar uma série de imbróglis para driblar o escravo Céledro e o militar Pirgopolinices. Precisamente em relação ao seu companheiro de servidão, Palestrião utiliza um componente fundamental para obter êxito na execução de seus planos: a violência. No decorrer do capítulo anterior, mencionamos o argumento da comédia, que, como foi exposto, gira em torno da resolução do rapto de Filocomásia. Sendo assim, a primeira medida que o escravo inteligente toma para que os jovens enamorados se encontrem consiste na abertura de uma parede no quarto da donzela que dava acesso à casa do vizinho Periplectômeno, onde Plêusicles havia se hospedado. Ocorre que o plano de Palestrião cai por terra no momento em que Céledro, seu companheiro de servidão, testemunha o encontro dos dois. Imediatamente o escravo constrói um plano a fim de atrapalhar os sentidos de Céledro, fazendo-o acreditar que não viu Filocomásia aos beijos com seu amante, mas sim sua irmã gêmea fictícia chamada Fidélia. Para tanto, organizou sucessivas aparições de Filocomásia, que ocorriam ora na residência do militar, ora na residência de Periplectômeno. Aliado a essa encenação, o ingrediente principal de persuasão utilizado pelo *servus callidus* foi a iminência da violência; ora, sendo o escravo uma propriedade do senhor, resguardada pela lei romana, nada mais certo de que ele pagasse seus erros com o próprio corpo. Vejamos, a seguir, como Palestrião utiliza o medo da violência a seu favor:

⁸⁴ Cf. Fitzgerald (2000, p. 78): “Relations between master and slave and between father and son are central to the comedy of Plautus, who overlaid the typical father-son domestic conflict of Greek New Comedy with a master-slave conflict. Typically, the clever slave (*servus callidus*) sides with his young master against the *paterfamilias* in order to overcome the latter’s real or potential obstruction of his son’s amour. Parker (1989) sees in the trickster slave recruited by the young lover an alibi for the latter’s rebellion against the father, whose authority stands in the way of his wishes”. “As relações entre mestre e escravo e entre pai e filho são centrais para a comédia de Plauto, que sobrepunha o típico conflito doméstico de pai-filho da Comédia Nova grega com o conflito mestre-escravo. Tipicamente, o escravo esperto (*servus callidus*) alia-se ao seu jovem mestre contra o *pater familias* de modo a superar a obstrução, real ou potencial, que este representa para o romance do filho. Parker (1989) vê no escravo malandro, recrutado pelo jovem amante, um alibi para a rebelião deste contra o pai, cuja autoridade se interpõe entre seus desejos”.

PAL. (...) Agora, essa estória, se os deuses lhe querem bem, não a conte por aí. Está criando um perigo de morte para suas pernas e sua cabeça, pois, se não cala essa conversa tola, sua desgraça está assegurada de duas maneiras.

CEL. De duas maneiras? Como assim?

PAL. Eu me explico; primeiro, acusando Filocomásia falsamente, perecerá por isso; segundo, se for verdade, perecerá por ser o seu guarda. (*Mil.* 292-298)

Importa realçar que o escravo medroso carrega no próprio nome a sorte que lhe é destinada. Em latim *scelus* significa crime; assim, a própria onomástica revela o estigma que perseguirá Sceledrus ao longo de sua atuação na ação. A situação dele torna-se mais grave à medida que ele tenta manter-se fiel às suas percepções, não obstante a dissimulação orquestrada por Palestrião. No entanto, os limites impostos socialmente a ele devido à sua condição servil são ultrapassados considerando que, desesperado para provar que havia visto Filocomásia aos beijos com outro jovem, não só toca como a agride verbalmente enquanto, a essa altura da encenação, fingia ser sua irmã gêmea. O diálogo entre os dois demonstra uma mistura de desespero e resignação do escravo:

FIL. Sou uma tola, uma grande boba de discutir com este maluco, cuja cabeça vou exigir, palavra!

CEL. Por favor, não ameace; eu sei que a cruz será o meu túmulo. Ali repousam meus antepassados, o pai, o avô, o bisavô, o trisavô. Suas ameaças é que não hão de me arrancar do rosto estes olhos. (*baixo*) Dê-me duas palavras, Palestrião; por favor, donde saiu essa mulher? (*Mil.* 370-376).

No trecho acima, nota-se que Céledro, apesar de ser lembrado do castigo que sofreria pela moça, tentava inutilmente manter a sua versão dos fatos. É bastante significativo ainda, para fins de nossa observação, o fato de o escravo enganado por Palestrião só se conformar com a armação executada pelas personagens quando o *senex lepidus* Periplectômeno o repreende. O ancião, caracterizado por sua amabilidade e sofisticação — predicados de exceção na galeria de personagens velhos do comediógrafo romano — participa ativamente dos enganos, desempenhando o papel de representante da elite romana, já que lembra Céledro de sua condição de submissão: “Não! Foi uma indignidade; um escravo precisa controlar seus olhos, suas mãos e suas palavras” (v. 563-564). Logicamente, as palavras proferidas pelo velho virtuoso refletem a mentalidade escravista da aristocracia romana, pois que transmitem didaticamente as condições necessárias à sobrevivência dos escravos. Céledro, diante de sua anulação social em relação a um indivíduo livre, pertencente à estirpe mais alta da sociedade,

implora o perdão argumentando que, caso pratique outra ação criminosa como esta, irá voluntariamente para a cruz, penalidade instituída em Roma entre os séculos III e II a.C. Conforme observa Stewart (2012) no capítulo intitulado *Violence, Private and Comunal*, o desenrolar da encenação do medo da crucificação, modalidade punitiva incluída por Plauto no processo imitativo da tradição cômica grega, retrata a responsabilidade noxal do escravo, ou seja, muito embora o aparato jurídico operasse rigorosamente em sua exclusão no que se refere aos direitos, havia, contudo, o dever de o sujeito escravizado responder pelos crimes⁸⁵ praticados, pagando-os, enquanto propriedade do senhor, com a violência destinada ao seu corpo.

Retomemos agora a relação senhor-escravo na perspectiva aristotélica, a qual entende o escravo como uma parte do corpo do mestre; especificamente neste ponto é interessante o jogo estabelecido por Plauto ao encenar as relações entre homens livres e os privados de sua liberdade, porque, conforme já apontamos, a distinção de caráter entre Plêusicles e Pirgopolinices pode ser notada, também, mediante o comportamento de seus servos. Afinal, enquanto Palestrião comporta-se como capataz de seus companheiros de servidão, concentrando-se em resolver o problema de seu mestre ateniense, os escravos do soldado têm atitudes opostas, ficando evidentes o desmazelo e a incapacidade de controlar seus impulsos. No terceiro ato há uma cena⁸⁶ em que Palestrião repreende os outros escravos porque estavam embriagados na adega do soldado. Tal cena exemplifica a postura desequilibrada dos servos do *miles*, postura essa que contrasta com a prontidão do escravo-protagonista, o que consequentemente pode ser interpretado como extensão da honra ou desonra de seus senhores. A atitude reguladora de Palestrião aproxima-se da figura do capataz (*uillicus*) cuja função era controlar e supervisionar os outros escravos em uma *uilla*. Embora haja registros de tal função

⁸⁵ Cf. Stewart (2002, p. 101): “[...] the slave Sceledrus escapes violence by avowing he did not act malevolently (*non malitiose tamen feci*, 562–563) and by promising to hand himself over for crucifixion for his next offense to the neighbor (565–570). The denouement emphasizes the noxal actions, the potential claims of a free person about the behavior of a slave who is owned by another, and the slave’s liability to pay with his body”. “[...] o escravo Céledro escapa da violência ao jurar que não agiu de forma maliciosa (*non malitiose tamen feci*, 562–563) e ao jurar que se entregará para ser crucificado caso volte a ofender o vizinho (565–570). O desfecho enfatiza as ações noxais, as reivindicações de uma pessoa livre em relação ao comportamento de um escravo que é propriedade de outrem; e a possibilidade de o escravo pagar com seu próprio corpo”.

⁸⁶ Cf. (*Mil.* 841 -862): “**PAL.** Espere. Ele já tinha furtado vinho alguma vez? Responda, bandido! Para seu governo, advirto; se você mentir, Lurcião, vai para a cruz.

LUR. Sério? Para você poder declarar que eu próprio e disse e depois eu ser expulso da ceva da despensa e você, passando a adegueiro, arranjar outro sub-adegueiro? (...)

PAL. Vá embora, entre, ande. Vocês é que andam rebolando pela adega. Eu vou à praça chamar nosso amo e é já, palavra!

LUR. (*ao público*) Estou frito! Meu amo, quando chegar, assim que souber da estória, me porá na cruz por não lhe ter dado parte. Safá! Vou fugir para algum lugar; assim adio, pelo menos, a coça. Não digam nada a esse camarada, eu lho peço encarecidamente. (*vai saindo de mansinho*)”.

nos tratados agronômicos latinos, os quais apontam o capataz como um agente importante para o funcionamento da escravidão no âmbito rural, pensamos que nesse momento da ação, apesar de o *seruus callidus* plautino pertencer à categoria de escravo não produtivo, isto é, inserido no ambiente privado (ou seja: *uerna*), sua conduta remete à atribuição do capataz.

Com o auxílio de sua trupe, Palestrião tem êxito em seu plano para recuperar a amada de seu amo que, agradecido por sua lealdade, concede-lhe a liberdade. A mudança de *status* do escravo de uma coisa (*res*) para um liberto é um final recorrente das comédias plautinas e é um detalhe bastante interessante para se pensar na escravidão não como estado fixo, mas sim como um processo⁸⁷ no qual a ressocialização do escravo, por intermédio do senhor, era uma possibilidade. No entanto, embora liberto, o escravo ainda deve obrigações para o senhor: de escravo converte-se, agora livre, em cliente.

O desfecho da trama acontece da seguinte maneira: Céledro, após ser silenciado e ameaçado pelo ancião, sai de cena amedrontado no segundo ato. Já o soldado termina desmoralizado por todos levando uma coça comandada por Periplectômeno. Conforme desenvolvemos na seção dedicada ao riso, o desenlace feliz é uma característica do riso anódino da *palliata*, visto que não há na comédia plautina certa intenção moralizante, no sentido de transgredir ou questionar a hierarquia social; ao contrário, essa característica do riso da comédia nova produzida em Roma auxilia no entendimento de que o drama público plautino foi um dos espaços em que o sistema escravocrata foi reiterado. Sendo assim, o texto dramático de Plauto fornece subsídios para compreender o funcionamento da escravidão na Roma antiga ao levar para o palco a complexidade da relação mestre-escravo no ambiente privado, em que as relações de amizade, de dominação e de violência se misturavam.

⁸⁷ Cf. Joly (2005, p. 22) (Igor Kopytoff): “A escravidão não deve ser definida como um *status*, mas antes como um processo de transformação de *status* que pode prolongar-se uma vida inteira e inclusive estender-se para as gerações seguintes. O escravo começa como um *outsider* social e passa por um processo para se tornar um *insider*. Um indivíduo, despedido de sua identidade social prévia, é colocado à margem de um novo grupo social que lhe dá uma nova identidade social. (ibidem, p. 221)”.

2.2 A obra do crime em cena

“Toda a nossa existência social é alimentada por esse crime; crescemos sobre ele, é a base de nossa sociedade. Nossa fortuna donde vem? De nossa produção escrava. Suprimi hoje a escravidão, tereis suprimido o país. Eis como a lei moral reage. Nossa liberdade fez nos escolher o caminho do crime, seguimo-lo: hoje que queremos dele sair estamos a ele pregados. Está esboçado o quadro geral das afinidades de cada elo de nossa sociedade com a escravidão: ela tudo corrompeu, a começar pelo povo a que roubou as virtudes dos povos que trabalham: a diligência, a economia, a caridade, o patriotismo, o desprezo da morte, o amor da liberdade⁸⁸”.

A partir da defesa do célebre caso do escravo Tomás, Joaquim Nabuco acusa, no ensaio *A Escravidão*, escrito em 1870, o processo de desumanização inerente ao sistema escravista a que a sociedade brasileira sujeitava-se desde o período colonial. No cerne do pensamento abolicionista de Nabuco, mote de sua trajetória política e intelectual, era a escravidão o próprio crime, porque incompatível com a natureza humana — ao contrário do que se postulava nas sociedades escravocratas da Antiguidade — e, por ser a liberdade um direito fundamental do homem, na perspectiva do direito moderno, o sistema escravista, embasado no critério racial, isto é, da imposição dos senhores brancos à condição degradante de trabalho forçado aos negros africanos, era ilegítimo. Sendo assim, a dominação do homem pelo homem, segundo o jurista pernambucano, materializava a causa da degradação moral não só dos senhores e dos escravos, que foram, respectivamente, agentes e pacientes das mais variadas atrocidades oriundas do regime servil, como viciava sistematicamente a estrutura social como um todo, pois violava o direito à propriedade, rebaixava o trabalho manual, corrompia a religião, em suma, figurava como atraso do progresso da nação. Em linhas gerais, para Nabuco, o crime fundante da nossa sociedade impossibilitava o seu desenvolvimento civilizatório, uma vez que o regime de despotismo social e político da camada senhorial impactava nocivamente os âmbitos físico, intelectual e moral.

Durante a campanha eleitoral do Recife, em novembro de 1884, Nabuco afirmou em seu discurso que “Acabar com a escravidão não nos basta; é preciso destruir a obra da escravidão⁸⁹”. Vale destacar que o fim do trabalho escravo, do ponto de vista da norma jurídica, ocorreu somente após intensas pressões e articulações internas e externas, sobretudo do governo inglês, nos quatro anos seguintes a esse pronunciamento. No entanto, a elaboração concisa da

⁸⁸ Ver Nabuco, 1988, p. 32-33.

⁸⁹ Ver Nabuco, 2003, p. 17.

última lei do Império⁹⁰, com a evidente ausência de um projeto social efetivo de inclusão e emancipação para a população negra, anunciava que o fim da obra de quase quatro séculos de exploração escravista estava — e ainda está — longe de acabar.

O ponto a que queremos chegar na matéria da presente discussão, tendo como referência a argumentação de Nabuco, em que o político abordou tanto a dimensão material quanto moral do regime servil, consiste em interpretar a herança do passado escravista na representação teatral de Suassuna. Noutras palavras, propomos identificar, a partir da observação de algumas cenas da comédia do autor nordestino — encenada pela primeira vez no Teatro de Santa Isabel, palco, inclusive, de muitos discursos antiescravistas de Joaquim Nabuco — a perpetuação da estrutura social escravista, do racismo, da exploração do trabalho, da condição de marginalidade da população do “país real”, enfim, do legado do crime nos dias atuais.

Para tanto, tomemos como primeiro exemplo a representação do Jesus negro. Naturalmente a escolha de representar Cristo na qualidade de um “preto retinto, com uma bondade simples e digna nos gestos e nos modos⁹¹” foi motivada devido à intenção de denunciar o racismo, que é evidenciado, na comédia, por meio da estranheza que a personagem provocaria assim que entrasse em cena. Ocorre que, curiosamente, Ariano Suassuna decidiu ficcionalizar a sua versão de Cristo popular após indignar-se com uma manifestação, que aconteceu nos Estados Unidos⁹², cujo motivo foi a oposição de alguns brancos a uma proposta de lei que visava garantir que crianças negras frequentassem o mesmo ambiente escolar que as brancas. Suassuna inclusive afirma textualmente que, até participar do Movimento Negro Unificado

⁹⁰ Assim diz o texto da Lei Áurea: “A Princesa Isabel Regente em nome de Sua Majestade o Imperador D. Pedro II faz saber a todos os súditos do Império que a Assembléia (sic) Geral decretou a Ela sancionou a lei seguinte: Art. 1º - É declarada extinta desde a data desta Lei a escravidão no Brasil.

Art. 2º- Revogam-se as disposições em contrário.

Manda, portanto, a todas as autoridades a quem o conhecimento e execução da referida lei pertencer, que a cumpram e façam cumprir e guardar tão inteiramente como nela se contém.

O Secretário de Estado dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas e Interino dos Negócios Estrangeiros, Bacharel Rodrigo Augusto da Silva, do Conselho de Sua Majestade o Imperador, o faça imprimir, publicar e correr. Dado no Palácio do Rio de Janeiro, em 13 de maio de 1888 – 67º da Independência e do Império”. Cf. Moura, 2013, p. 15.

⁹¹ Cf. Suassuna, 2018, p. 106.

⁹² “(...) Noutra reunião do MNU, uma moça, Inaldete Pinheiro de Andrade, perguntou-me se, na época em que escrevera o “Auto da Compadecida”, eu já era devidamente esclarecido sobre o problema negro. Respondi-lhe que não. E ela retrucou que, mesmo assim, o aparecimento, no palco, do meu Cristo negro fora uma das grandes emoções de sua vida. Agradecendo suas generosas palavras, contei como chegara a ele. Durante os dias em que escrevia a peça estava acontecendo, nos Estados Unidos, uma campanha destinada a impor legalmente a presença de crianças negras nas escolas brancas. Em revide, os brancos racistas organizavam manifestações contra a integração; e eu vi, na revista “Life”, a fotografia de um desses comícios: na frente do grupo de “brancos, anglo-saxões e protestantes”, uma mulher (aliás, e não por acaso, horrorosamente feia) exibia um cartaz no qual se lia: “Ao criar raças diferentes, Deus foi o primeiro segregacionista”. Foi nesse momento que, movido por uma daquelas indignações a que me referi a princípio, resolvi apresentar como um negro a figura de “Manuel”, isto é, a imagem popular do Cristo que iria aparecer em minha peça (...)”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz0703200006.htm>. Acesso em 24. Jan 2020.

(MNU), na década de 80, não possuía clareza sobre o problema do preconceito racial no Brasil. Todavia, ainda que o propósito do autor tenha sido lançar sua crítica ao racismo americano, o seu texto dramático, enquanto objeto artístico, fornece-nos elementos que retratam o legado nocivo da escravidão em nossa sociedade, sendo o racismo estrutural⁹³ um problema indubitavelmente existente no Brasil contemporâneo. Vejamos, pois, a cena do aparecimento de Cristo:

ENCOURADO — *(De costas, grande grito, com o braço ocultando os olhos.)*

Quem é? É Manuel?

MANUEL — Sim, é Manuel, o Leão de Judá, o Filho de Davi. Levantem-se todos, pois vão ser julgados.

JOÃO GRILO — Apesar de ser um sertanejo pobre e amarelo, sinto perfeitamente que estou diante de uma grande figura. Não quero faltar com o 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 sempre foi um bispo indigno de minha Igreja, mundano, autoritário, soberbo (...). João foi um pobre em vida e provou sua sinceridade exibindo seu pensamento. Você estava mais espantado do que ele e escondeu essa admiração por prudência mundana. O tempo da mentira já passou.

JOÃO GRILO — Muito bem. Falou pouco mas falou bonito. **A cor pode não ser das melhores, mas o senhor fala bem que faz gosto.**

MANUEL — Muito obrigado, João, mas agora é sua vez. Você é cheio de preconceitos de raça. Vim hoje assim de propósito, porque sabia que isso ia despertar comentários. Que vergonha! Eu, Jesus, nasci branco e quis nascer judeu, como podia ter nascido preto. Pra mim, tanto faz um branco como um preto. **Você pensa que eu sou americano pra ter preconceito de raça?**

PADRE — Eu, por mim, nunca soube o que era preconceito de raça.

ENCOURADO — *(Sempre de costas pra Manuel.)* É mentira. Só batizava os meninos pretos depois dos brancos.

PADRE — Mentira! Muitas vezes batizei os pretos na frente.

⁹³ Sobre o conceito de racismo estrutural, a partir da inferiorização histórica que os negros sofreram na América Portuguesa e os desafios que este passado traz para a reconstrução do presente em sociedades que perpetuam uma lógica escravista, como é o caso da brasileira, ver Almeida (2018).

ENCOURADO — Muitas vezes, não, poucas vezes; e, mesmo essas poucas, quando os pretos eram ricos.

PADRE — Prova de que eu não me importava com a cor, de que o que me interessava...

MANUEL — Era a posição social e o dinheiro, não é, Padre João? Mas deixemos isso, sua vez há de chegar. Pela ordem, cabe a vez ao bispo. (*Ao Encourado.*) Deixe de preconceitos e fique de frente. (SUASSUNA, 2018, p. 107-108, grifos nossos)

O espanto de João Grilo ao constatar que Manuel, nome místico de Cristo cuja forma portuguesa a partir do nome original hebraico significa “Deus conosco”, era Jesus merece destaque, uma vez que a causa para a reação incrédula do Grilo fundamenta-se no impasse entre o imaginário construído acerca da face do filho de Deus — ou seja, a representação eurocêntrica de Jesus como um homem branco, de olhos azuis, cabelos longos e lisos, protótipo esse exposto nas igrejas católicas e comumente retratado em diversas expressões artísticas — e o Cristo que se lhe apresenta no céu suassuniano do último ato da peça. Assim, repetidas são as vezes em que João Grilo indaga se aquele Jesus “queimado” tratava-se de quem ele imaginava. Nesse sentido, é interessante notar que a surpresa do “amarelo” com a cor da pele da eminente personagem é compartilhada não só com o Padre, cuja tentativa de reprimir João Grilo, como se pode ver, foi duramente criticada, mas também e sobretudo com o público, de maneira que o pensamento verbalizado pelo Grilo produz o efeito de comicidade por ser provavelmente a extensão do pensamento daqueles que assistiam ao espetáculo. No entanto, se por um lado é cômica a sinceridade descarada de João Grilo, não se pode dizer o mesmo do conteúdo preconceituoso da afirmação de que “A cor pode não ser a das melhores”; ora, essa concepção remete ao discurso historicamente estigmatizado⁹⁴, que inferioriza os negros africanos e seus descendentes por critério da cor da pele. Assim procederam, por exemplo, a Igreja Católica — cuja atuação no período da colonização portuguesa foi determinante para legitimar as atrocidades da escravidão sob a justificativa de salvar as almas dos africanos por intermédio da conversão — e a chamada teoria racial, difundida, no Brasil, entre o fim do século XIX e início do XX, baseada na formulação de que os negros ocupavam a base da pirâmide social; justificativas racistas que contribuiriam prejudicialmente no sentido de manter a exclusão da

⁹⁴ O sociólogo Florestan Fernandes, 1972, p. 201-216, em seu interessante capítulo dedicado à análise da representação do negro na tradição oral, elenca diversas obras populares que retratam as narrativas estereotipadas do negro enquanto filho do Diabo e, por essa razão, indigno de merecer o reino dos céus, como se pode ver neste exemplo: “Negro velho quando morre/Tem catinga de xexéu/Permita Nossa Senhora/ Que negro não vá ao céu”. Nessa perspectiva, o assombro das personagens devido ao fato de Cristo ser negro é produto de um imaginário construído pelos brancos com o intuito de desumanizar, de aniquilar a subjetividade das pessoas negras, corroborando para a visão de que a única dimensão aceitável na sociedade para elas é a material, ou seja, enquanto instrumentos de trabalho que enriquecem a classe dominante ao mesmo tempo que sobrevivem na miséria.

população negra do espaço social, como é o caso do contexto direto em que se insere o *Auto* estudado nesta dissertação.

Outra situação por meio da qual o dramaturgo imprime sua crítica social consiste na hipocrisia do Padre no momento em que este garante não ter preconceito de raça, porém o manifestava ao batizar as crianças pretas somente após das brancas e, conforme revela a fala do Encourado, a exceção acontecia quando aquelas eram abastadas. A declaração do Padre de que desconhecia o preconceito racial é um exemplo por excelência do comportamento furtivo exaustivamente utilizado para a sustentação do mito da democracia racial, que cumpre a função de manter uma aparente harmonia entre as raças visando sustentar os privilégios da classe dominante. Florestan Fernandes (1972), ao discorrer sobre a temática, estabelece uma distinção entre tolerância racial⁹⁵ e democracia racial que nos parece oportuna para observar a dissimulação do Padre, considerando que tolerância praticada por ele em relação à criança preta relaciona-se ao fato de ela ser rica. O sociólogo, ao contestar o mito da democracia racial, chama atenção para o fato de que há de se buscar alcançar igualdade nos níveis econômico, social, político para que haja, na prática, democracia, o que não ocorre facilmente em uma sociedade com um passado escravocrata como a brasileira. Vale sublinhar ainda que a acusação do Encourado evidencia as inter-relações entre raça e classe, uma vez que a posição social torna-se, em certa medida, um fator-chave para velar ou agravar os preconceitos, considerando que as relações de subalternidade potencializam-se conforme os níveis de opressão se relacionam.

Passemos agora a outro motivo central elencado por Nabuco em sua defesa a favor do fim da escravidão para compreendermos, de modo específico, o lugar marginal que a personagem astuta de Suassuna ocupa na sociedade sertaneja. Referimo-nos, pois, à depreciação do trabalho manual, argumento presente em *A Escravidão*, posteriormente retomado e desenvolvido em *O Abolicionismo* — obra que foi escrita em Londres nos cinco anos que antecederam a Lei Áurea — em que o abolicionista estabelece o antagonismo presente entre o sistema escravista e o desenvolvimento econômico de uma sociedade moderna, atentando-se ao fato de que a escravidão não era nociva somente à população negra escravizada,

⁹⁵ Cf. F. Fernandes, 1972, p. 40: “Na verdade, nos acostumamos à situação existente no Brasil e confundimos tolerância racial com democracia racial. Para que esta última exista não é suficiente que haja alguma harmonia nas relações sociais de pessoas pertencentes a estoques raciais diferentes ou que pertencem a “Raças” distintas. Democracia significa, fundamentalmente, igualdade social, econômica e política” (...) O padrão brasileiro de relação social, ainda hoje dominante, foi construído para uma sociedade escravista, ou seja, para manter o ‘negro’ sob a sujeição do ‘branco’. Enquanto esse padrão de relação social não for abolido, a distância econômica, social e política entre o ‘negro’ e o ‘branco’ será grande, embora tal coisa não seja reconhecida de modo aberto, honesto e explícito”.

já que o sistema corrompia o trabalho de tal maneira que era alarmante o número da classe trabalhadora livre que sobrevivia em situação de extrema privação. A consequência da base econômica sustentada na exploração da mão de obra escrava, de acordo com a concepção do movimento abolicionista, era o não lugar do homem legalmente livre do século XIX, conforme discorre Nabuco (2003, p. 147):

Durante séculos ela não consentiu mercado de trabalho, e não se serviu senão de escravos; o trabalhador livre não tinha lugar na sociedade, sendo um nômade, um mendigo, e por isso em parte nenhuma achava ocupação fixa; não tinha em torno de si o incentivo que desperta no homem pobre a vista do bem-estar adquirido por meio do trabalho por indivíduos da sua classe, saídos das mesmas camadas que ele. E como vivem, como se nutrem, esse milhões de homens, porque são milhões que se acham nessa condição intermédia, que não é o escravo, mas também não é o cidadão; cuja único contingente para o sustento da comunhão, que aliás nenhuma proteção lhes garante, foi sempre o do sangue, porque essa era a massa recrutável, os feudos agrícolas roubando ao exército os senhores e suas famílias, os escravos, os agregados, os moradores e os brancos?

Dessa maneira, a realidade social da população pobre sertaneja baseava-se na extrema dependência do arbítrio da camada senhorial, problemática que se relaciona diretamente à tendência dos poderosos — e, nessa lógica, vale dizer: os latifundiários, que se beneficiaram enormemente com a concentração fundiária implementada historicamente pelo sistema colonial escravista, exercendo, dessa maneira, poder absoluto sobre os bens materiais e os indivíduos — a privilegiar somente o lucro imediato, prática de dominação patrimonialista que impossibilitava a existência de condições dignas de trabalho, de moradia, de alimentação e de sobrevivência aos trabalhadores livres que, dependentes dos detentores do poder, sobreviviam em um contexto de subordinação e pobreza.

A tese de W. Bolle (2004) sobre *Grande Sertão: Veredas* (1956), de cuja perspectiva nossa argumentação se aproxima, traz como ponto nevrálgico a ausência de diálogo entre as classes privilegiadas e subalternizadas, isto é, entre o país oficial e o país real. Para sustentar o pressuposto de ser *Grande Sertão: Veredas* o romance de formação do Brasil, o estudioso elege *Os Sertões* como modelo da obra-prima de Guimarães Rosa, partindo da premissa de que este reescreve criticamente — e, portanto, emula — a obra euclidiana. A estética magistral atingida por Rosa no emprego de uma linguagem inventiva — que ocorre mediante o hibridismo entre erudição e oralidade, denominada na interessante definição de Bolle como “uma expedição até o centro da linguagem”⁹⁶ ou se quisermos pensar nos termos de Antonio Candido “a paixão

⁹⁶ Cf. W. Bolle, 2004, p. 398.

pela coisa e o nome da coisa”⁹⁷ — é valiosa, haja vista que o distanciamento entre as classes nos é apresentado também e, principalmente, na transfiguração da realidade que é alcançada no plano estilístico. Dito isso, a fim de estabelecer alguns pontos de contato de temas presentes nas obras citadas, que auxiliam na observação da realidade social do país, vejamos a seguinte afirmação feita no capítulo intitulado *A nação dilacerada* por W. Bolle (2004, p. 273-274):

A obra de Euclides expressa o despertar da intelectualidade brasileira para a existência de ‘duas sociedades, de todo alheias uma à outra’. (OS: 422) Entre as linhas se esboça, tenuemente, uma outra idéia (sic): o antagonismo de maior peso no Brasil não é étnico-cultural, nem geográfico (litoral *versus* sertão), mas econômico e social. Depois do diagnóstico pioneiro de Euclides sobre o dilaceramento da nação e sobre a sociedade dividida, outros intérpretes do país tratariam de refinar a análise.

A distinção machadiana, que antecede o diagnóstico de Euclides da Cunha⁹⁸, foi discutida no capítulo anterior pelo fato haver nela a visão sobre a sociedade brasileira que norteia a composição dramática do dramaturgo nordestino que declarou amiudadas vezes que *Os Sertões* é uma “obra fundamental para o entendimento do Brasil⁹⁹”. O abismo social e a profunda incapacidade de entendimento entre os dois brasis reverberam na obra de Euclides da Cunha quando narra a guerra de Canudos em que a população do país real, seguidora de Antônio Conselheiro, ao buscar uma organização social alternativa, foi violentamente devastada pelo país oficial, representado pelo exército. A ausência de diálogo igualmente reverbera na ficção rosiana, que explora dialeticamente a estrutura de poder arcaica do país mediante o monólogo do narrador-jagunço Riobaldo, e, do mesmo modo, tal dilaceramento é encenado na comédia suassuniana ao tratar da exploração do trabalho e da violência dramatizada mediante a invasão dos cangaceiros em Taperoá, cuja causa é a desigualdade social que assola o Brasil.

Nesse sentido, no terceiro capítulo de *grandesertão.br* dedicado ao sistema jagunço¹⁰⁰, entendido como “o corpo político dos donos de terra e gente”, é bastante significativo observar a mudança de comportamento de Riobaldo¹⁰¹, pois, se antes possuía clareza da exploração dos

⁹⁷ Cf. Candido, 2002, p. 122.

⁹⁸ Em seu discurso de posse, Suassuna faz a seguinte declaração a respeito do Brasil oficial e do Brasil real: “O que importa assinalar aqui, porém, é que, depois da distinção feita por Machado de Assis, Euclides da Cunha identificou nossos dois países diferentes através de dois emblemas. O Brasil oficial, ele o viu na Rua do Ouvidor, centro da civilização cosmopolita e falsificada. E o Brasil real, no emblema bruto e poderoso do sertão”. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/discurso-de-posse>. Acesso em: 09 de set. de 2020.

⁹⁹ Suassuna afirma textualmente em seu discurso de posse no link disponível em nota anterior.

¹⁰⁰ Cf. W. Bolle, 2004, p. 91-139.

¹⁰¹ Antonio Candido, 2002, p. 133 analisa a transformação de Riobaldo nos seguintes termos: “Em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo sai transformado — endurecido, arbitrário, roçando a crueldade, na prepotência das funções de mando que logo assume em contraste com a situação anterior, em que as tinha rejeitado”.

jagunços praticada pelos donos do poder, no momento em que ascende socialmente, mediante o pacto com o Diabo, torna-se chefe do bando e, agora, empossado em dureza, converte-se em explorador do povo¹⁰². Já no *Auto da Compadecida*, a violência surge na figura de Severino de Aracaju cuja justificativa para matança é justamente a pobreza, visto que afirma que este era o meio do qual dispunha para garantir sua sobrevivência.

A representação mística do sertão se faz presente tanto na comédia de Suassuna quanto no romance de Guimarães Rosa, que foi publicado um ano após a peça, o que implica dizer que há na ficção dos respectivos autores elementos que transcendem a tradição regionalista. A fusão entre erudito e popular, os antagonismos Deus *versus* Diabo, céu e inferno e o tema do Juízo Final¹⁰³ são lugares-comuns constitutivos das obras. Entretanto, para fins da exposição desta seção, que pretende observar a representação da desigualdade social da comédia de Suassuna, o romance rosiano foi aludido, uma vez que é possível pensar sobre a realidade do Brasil por meio dele, especialmente o antagonismo entre as classes sociais e a cultura da violência, que se fundamentam em um país onde a alienação dos poderosos em relação aos mais pobres é uma constante desde a sua formação.

É, pois, justamente neste contexto de descaso e de penúria que propomos ler o personagem mais conhecido e aclamado da dramaturgia de Suassuna, ficcionalizado no século XX: o João Grilo, homem pobre, analfabeto e franzino, que ocupa essa posição intermediária, salientada por Nabuco, uma vez que não é escravo, nem cidadão; em outros termos, embora livre, sofre impactos da exploração de seu trabalho, e, por conta disso, transita habilidosamente entre a dialética da ordem e da desordem, sendo o próprio agente desta, valendo-se de sua arte da esperteza, aprimorada à medida que as condições precárias de vida se impõe, como meio de sobrevivência em uma estrutura sociopolítica absurdamente desproporcional.

A personagem pode ser entendida, ao nosso ver, tanto, na perspectiva social, como porta-voz das mazelas do país, oriundas do sistema escravocrata, quanto, do ponto de vista

¹⁰² Cf. W. Bolle, 2004, p. 432: “A primeira medida de Riobaldo, depois de empossado como chefe, se dá nos mesmos moldes que ele criticou no latifundiário ‘sêo’ Habão: apropriar-se da mão de obra camponesa, explorar os sem-posses, cobiçar os outros como escravos”.

¹⁰³ É digna de observação a representação da *ars moriendi*, herança da tradição medieval, em *Grande Sertão: Veredas* e no *Auto da Compadecida*. Conforme afirma Delumeau (2009, p. 21), imagem do Juízo Final foi matéria recorrente na dramaturgia elisabetana; exemplo notável é a tragédia *Hamlet*, de Shakespeare, em que na cena III do terceiro ato, que é ambientada no castelo, o príncipe hesita em vingar-se do tio, rei Cláudio, no momento em que este realizava o ato de contrição: “Mas nessas condições, bem refletindo/ Pesa o castigo; e estarei eu vingado/Levando-o quando está purgando a alma/Preparado e disposto para o transe?” (Shakespeare, 2017, p. 268). No que se refere ao romance rosiano, é possível notar o tom confessional da narrativa de Riobaldo, cujo remorso lhe persegue até o fim da história; conforme destaca Bolle (2004, p. 387): “E o que é a narração dele, senão uma tentativa de redenção?”. No último ato do *Auto* suassuniano, há a encenação do Julgamento, em que a *Compadecida* advoga em favor daqueles que rezaram antes de morrer.

dramatúrgico, como a figura central do auto satírico de Suassuna, de modo que, levando em consideração o que foi exposto, tomemos como exemplo um dos diálogos no qual João Grilo revela a um só tempo seu inconformismo diante do tratamento injusto a que era submetido pela classe dominante da cidade sertaneja, bem como seu prazer em enganá-los:

JOÃO – E você deixe de conversa! Nunca vi homem mais mole do que você, Chicó. O padeiro mandou você arranjar o padre pra benzer o cachorro e eu arranjei sem ter sido mandado. Que é que você quer mais?

CHICÓ – Ih, olha como isso tá pegado com o patrão! Faz gosto um empregado dessa qualidade.

JOÃO GRILO – Muito pelo contrário, ainda hei de me vingar do que ele e a mulher fizeram quando eu estive doente. Três dias passei em cima de uma cama pra morrer e nem um copo d’água me mandaram. Mas fiz esse trabalho com gosto, somente porque é pra enganar o padre. Não vou com aquela cara. (...)

CHICÓ – Por que essa raiva dela?

JOÃO GRILO – Ó homem sem vergonha! Você ainda pergunta? Está esquecido de que ela deixou você? **Está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno?** Pensam que são o Cão só porque enriqueceram, mas um dia hão de me pagar. E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando em cima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava pro cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Pra mim nada, João Grilo que se danasse. **Um dia eu me vingo!**

CHICÓ – Deixe de ser vingativo que você se desgraça! Qualquer dia você inda se mete numa embrulhada séria!

JOÃO GRILO – E o que é que tem isso? Você pensa que eu tenho medo? Só assim é que posso me divertir. Sou louco por uma embrulhada! (SUASSUNA, 2018, p. 44-46, grifos nossos).

O argumento da cena do primeiro ato da comédia gira em torno do pedido por parte do padeiro para que Chicó convencesse o padre a benzer o cachorro adoentado de sua esposa. Entretanto, quem consegue o feito é João Grilo por meio de uma artimanha na qual afirma que o animal pertencia ao poderoso Major Antônio Moraes. Inclusive essa e outras armações da personagem serão mais bem desenvolvidas no próximo capítulo, cujo objetivo será traçar a dinâmica da personagem astuta na ação. Interessa-nos agora observar o conteúdo mordaz das falas da personagem pertencente à classe desfavorecida. Ora, ao responder ao comentário irônico de Chicó sugerindo que o Grilo estaria “pagado com o patrão”, este, sem hesitar, responde a chacota com um tom de revolta devido à sua condição de pobreza. Nesse sentido, quando João Grilo se refere à padaria como um ambiente do “inferno”, à “exploração” dos patrões bem como ao descaso com que é tratado, considerando que a “carne passada na manteiga” era dada ao cachorro ao passo que para ele não lhe serviam nada, há claramente na carga semântica de seu discurso a intenção de criticar e de se rebelar contra aqueles que o

oprimem. Assim, podemos pensar na raiva e no desejo de vingança de João Grilo como as principais especiarias por meio das quais Suassuna tempera o conteúdo satírico do seu texto dramático ao dirigir sua crítica arretada ao traço patológico da elite brasileira, que se compadece mais com a fome de um animal de estimação, que é considerado como membro daquela família burguesa, do que a de um ser humano. A desigualdade social encenada pelo autor, representada por meio do contraste de classes das personagens-tipo na sociedade de Taperoá, não só permanece na sociedade contemporânea como acentua novas estratégias para a perpetuação da exploração do trabalho da população mais vulnerável, quer dizer, dos pobres, dos iletrados, dos pardos e mestiços, conforme expusemos no início do capítulo nos gráficos sobre a escravidão moderna. A visão corrompida do trabalho manual é fruto, pois, de um modelo de escravidão mercantil que definiu toda a estrutura social do Brasil desde o período colonial; como defendeu Nabuco, a escravidão “roubou a virtude dos que trabalham”, fato que nos permite observar uma vez mais a atualidade da obra de Suassuna para refletirmos sobre o país de hoje.

Se contrastarmos a atitude de João Grilo com o comportamento do *seruus callidus* de Plauto, verificaremos que, muito embora as duas personagens se comprazam dos imbrólios que arquitetam, há, na personagem plautina, a disposição de ser fiel ao amo, atitude mediante a qual o escravo consegue sua liberdade e, conforme apontamos, ocorre o desenlace ameno da ação. A personagem de Suassuna, por sua vez, não se curva à elite de Taperoá; ao contrário: sua esperteza é colocada em jogo como ferramenta para se divertir e se vingar às custas dos vícios dos outros personagens. É importante notar ainda, em termos de aproximação com a realidade social do Brasil, que João Grilo termina a peça na mesma condição de pobreza do início, o que nos permite interpretar, melancolicamente – ao contrário da temática de regeneração do tecido social – a impossibilidade de avanço, de progresso para os pobres no país, sobretudo na região do Nordeste.

Cumpramos dizer ainda que a diferença que apontamos sob uma perspectiva sociológica ocorre, naturalmente, em função do contexto histórico em que os comediógrafos produziram as peças. Vimos que enquanto a comédia de Plauto se inseria no gênero *palliata*, isto é, da imitação da Comédia Nova grega, Suassuna emula, em sua peça moralizante, a tradição da comédia antiga, do auto português e, nesse sentido, a dimensão corrosiva se dá, por conseguinte, em função da relação com o *iambo*, com a sátira e com a comédia aristofânica. Isto posto, é fundamental levar em consideração uma vez mais que o dramaturgo romano encenava sua comédia para a sociedade da Roma antiga com o intuito de reforçar os valores ditados pela elite senhorial do período republicano e, nessa perspectiva, conforme apontam os estudiosos da

escravidão romana, não havia entre os cidadãos romanos o pensamento crítico em termos de legitimidade da instituição; por essa razão, o teatro plautino é entendido pelos estudiosos modernos como uma forma de entretenimento didático do qual a elite dispunha para manter a hierarquia social. Já no *Auto*, o dramaturgo brasileiro constrói suas personagens satirizando os desmandos da classe poderosa daquela pequena sociedade sertaneja, evidenciando, sobremaneira, as desigualdades social e regional do país que, conforme argumentamos, possui suas raízes na formação da nossa sociedade, daí a impossibilidade de entendê-la sem considerar o seu crime fundante. Assim sendo, a peça dialoga com o Brasil do passado e do presente, por isso é relida, reapresentada e reexibida na televisão. O prefixo reiterativo exterioriza, pois, a atualidade da peça enquanto clássico da dramaturgia moderna brasileira. Ariano Suassuna incorporou magistralmente os problemas sociais do país à linguagem cômica; em outras palavras, tristeza e alegria, tal qual a máscara cômica, estão justapostas em sua comédia. Apesar de João Grilo ser marginalizado do ponto de vista social, dramaturgicamente falando é ele quem triunfa na arte da sobrevivência jocosa. Esse será inclusive o assunto do próximo capítulo, no qual buscaremos traçar a vivacidade das personagens inteligentes no teatro de Plauto e de Ariano Suassuna.

3 “RESPEITÁVEL PÚBLICO!”: PALESTRIÃO E JOÃO GRILO NA RIBALTA

Nos capítulos anteriores, ocupamo-nos com o discutir aspectos de comédia de Suassuna relacionados à emulação que o paraibano leva a cabo da comédia plautina. Ademais, paralelamente ao ecletismo de Suassuna, que incorpora características e procedimentos da tradição, vimos que o tema do *seruus callidus* ganha tonalidades diversas no *Auto da Compadecida*, associados, de um lado, com o conjunto de referências simbólicas do Nordeste brasileiro e, de outro, com as particularidades indeléveis da configuração social e política da escravidão no Brasil. A predileção dos autores cômicos em evidenciar os elementos do próprio teatro por intermédio da comunicação direta dos atores com os espectadores — técnica parodiada da tragédia de Eurípides pelos autores da Comédia Nova — os sucessivos imbróglis, que implicam o ritmo acelerado da ação, bem como a presença dos próprios autores durante a encenação que, no caso da comédia plautina, reverbera mediante a atuação do *seruus callidus* ao passo que, na comédia suassuniana, manifesta-se mediante representação do *palhaço-autor-narrador*, cuja participação ocorre nos intervalos dos atos, foram alguns pontos aos quais nos dedicamos no primeiro capítulo, evidenciando, assim, o conhecimento que ambos os autores, em contextos temporais distintos, possuíam da arte dramática. Já a perspicácia dos dramaturgos em levar ao palco a realidade social de suas épocas foi o tema central do segundo capítulo, no qual discorreremos, por um lado, o modo com que Plauto dramatizou a interação senhor-escravo na *domus* no período republicano e, por outro, a maneira com que Suassuna satirizou os problemas sociais do Brasil e, sendo coerente com sua visão de mundo e com o contexto cultural a que pertencia, imprimiu em sua literatura dramática elementos capazes de interpretar o seu país.

Quer o foco esteja nos elementos composicionais, quer esteja em uma abordagem sociológica das peças, a atuação das personagens astutas é fundamental tanto para o desenrolar quanto para compreensão da finalidade do *drama*, palavra grega que significa ação. Nesse sentido, Aristóteles (*Poética*, 1448a 10), ao estabelecer a distinção entre tragédia, poesia épica e comédia, conceitua o drama da seguinte maneira:

Assim, Sófocles seria um imitador igual a Homero, uma vez que os dois representam homens virtuosos, e igual a Aristófanes, porque ambos imitam pessoas em movimento, em actuação. Daí resulta que alguns dizem que as suas obras se chamam *dramas* por imitarem os homens em acção.

Drama, segundo a formulação aristotélica, caracteriza-se pela imitação de ações humanas perpetrada diretamente pelas próprias personagens, sem a mediação do narrador, o que implica dizer que esta é a matéria basilar da ação teatral. A definição do romano Horácio coincide com a do estagirita: ao tratar do iambo, o poeta romano o relaciona ao teatro, observando a conveniência do metro para a ação em curso no palco (ou como propõe o poeta romano: *natum [iambus] rebus agendis*), entronizando, assim, a ação como o ingrediente central do drama¹⁰⁴.

Argumentos semelhantes podem ser encontrados em estudos de críticos teatrais como Prado (2004), que, ao estabelecer as diferenças elementares entre um romance e uma peça teatral, afirma que a personagem ocupa o centro do acontecimento teatral, isto é, todos os acontecimentos estão condicionados aos seus movimentos; Pavis (2011, p. 50), por seu turno, salienta o seguinte acerca do trabalho do ator teatral: “O ator se situa no coração do acontecimento teatral: é o elo vivo entre o texto do autor (diálogos ou indicações cênicas), as diretivas do encenador e o ouvido atento do espectador; é o ponto de passagem de toda descrição do espetáculo”. Dessa maneira, o ator se conecta com o seu corpo, com suas memórias, experiências subjetivas para atuar, ou seja, para contar uma história, agir gestual e psicologicamente em nome de outrem no palco. Durante a discussão apresentada neste trabalho, foi exposta, por intermédio de alguns trechos analisados, a atuação enérgica do escravo plautino e do amarelo suassuniano como personagens determinantes no que se refere ao desenrolar dos acontecimentos do teatro produzido por ambos os dramaturgos, de modo que o objetivo deste capítulo consiste propriamente em analisar a relevância dramática destas personagens inteligentes que, muito embora sejam subalternizadas do ponto de vista social, cenicamente detêm o poder de orquestrar as ações das outras personagens bem como de solucionar os conflitos; em suma, são os verdadeiros agentes da comicidade.

As adaptações feitas por Plauto em seu teatro a partir da imitação dos enredos, da ambientação da esfera privada, da composição formal da Comédia Nova grega foram igualmente pautadas ao longo dos capítulos. No entanto, há um ingrediente potencializado pelo autor romano em seu processo criativo que o difere de seus antecessores: o protagonismo do escravo inteligente que, na comédia sobre a qual nos debruçamos, pode ser observado,

¹⁰⁴ Cf. Horácio, *Arte Poética*, v. 82.

conforme vimos apontando, na figura de Palestrião. Sobre as características da personagem-tipo, discorre Citroni *et. al* (2006, p. 80):

O escravo não é tanto um mero ajudante quanto — do ponto de vista da intriga — o verdadeiro protagonista: a ele compete descobrir o estratagema com que irá burlar o ancião de quem importa auferir o dinheiro, e o alcoviteiro (ou o *miles*) de cuja alçada importa resgatar a donzela; compete-lhe também distribuir as partes intervenientes, mantê-las sob controlo (*sic*), assegurar o papel mais difícil e fazer frente a todo e qualquer imprevisto, graças à prontidão do seu espírito, a uma audácia temerária e a um descaramento sem limites.

Ariano Suassuna, por sua vez, construiu sua personagem inteligente baseado na tradição dos cordéis cujas histórias versavam a respeito da alegria e da esperteza de João Grilo. É verdade que a personagem possui similaridades com o pícaro espanhol¹⁰⁵, tais como: vivacidade, simpatia, assim como inteligência enquanto qualidade primordial para sobreviver à marginalidade duramente imposta, considerando a impossibilidade de ascensão social; contudo, cumpre observar uma diferença elementar entre o anti-herói picaresco e a personagem recriada pelo dramaturgo paraibano, que consiste essencialmente no fato de sua personagem, ao contrário do ocorre com o pícaro espanhol — e, podemos acrescentar, o herói sem nenhum caráter do romance de Mário de Andrade —, não rejeitar o trabalho. João Martins de Athayde¹⁰⁶, poeta e editor de cordéis paraibano, em seu folheto intitulado *Proezas de João Grilo* (1950), assim qualifica a personagem

João Grilo foi um cristão
Que nasceu antes do dia
Criou-se sem formosura
Mas tinha sabedoria
E morreu depois da hora
Pelas artes que fazia. [...]

Porém João Grilo criou-se
Pequeno, magro e sambudo
De pernas tortas e finas
A boca grande e beíçudo
No sítio onde morava
Dava notícia de tudo.

O João Grilo da comédia suassuniana mantém os predicados da personagem dos folhetos populares, dado que a ausência da força física do Grilo é compensada no vigor do qual

¹⁰⁵ Exemplo fundamental é *El Lazarillo de Tormes*, dada a lume em 1554.

¹⁰⁶ Cf. Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <http://www.casaruiarbosa.gov.br/cordel/JoaoMartins/joaoMartinsdeAtaide_acervo.html> Acesso em: 14 mar. 2020.

dispõe para lidar com a fome e a pobreza por meio da esperteza. Essa capacidade de resiliência da personagem, ou melhor, a arte da sobrevivência diante do abismo social, talvez seja o fator principal que o aproxima do público de modo geral. Em outros termos, Suassuna recria uma personagem de acordo com a realidade social de seu país cujo ingrediente principal por ele utilizado é a alegria do Grilo, alegria essa que a um só tempo anestesia o sofrimento presente na trama e estabelece a comunicação da comédia com o público, largamente propagada por meio da adaptação para a televisão e para o cinema, linguagens que, vale dizer, mantiveram a fidelidade ao texto e ao espírito da obra do escritor nordestino. A personagem inteligente atinge qualidade de herói cômico ao vencer as forças oficiais terrenas representadas pelo proprietário de terra, pela burguesia urbana, pelo clero corrupto e, no plano místico, pelo diabo. No entanto, apesar de ludibriar todos com sua astúcia, João Grilo permanece na mesma condição de pobreza, isso porque, apesar de ter conseguido dinheiro após as suas embrulhadas, o cangaceiro lhe dá um tiro, de maneira que morre e é julgado tal qual ocorre com as demais personagens. Acontece que Chicó, desesperado com sua morte, faz uma promessa à Nossa Senhora oferecendo todo dinheiro que eles conseguiram caso salvasse a alma do amigo. E assim foi feito: Grilo, ao retornar à terra, não vê outra alternativa a não ser pagar os “honorários da advogada” que Chicó havia prometido. Conforme notamos a partir da comparação da maneira com que as personagens de Plauto e de Suassuna findam, enquanto a personagem plautina conquista uma possibilidade de mudança de *status* social por intermédio da liberdade que seu amo lhe concede após todos os esforços para defender seus interesses amorosos, João Grilo, representando a realidade dos brasileiros mais pobres, não consegue tal mudança de *status*; termina, por conseguinte, resignado com a sua condição de miserabilidade¹⁰⁷.

Isto posto, apesar de ocupar a base da pirâmide social, dedicada aos marginalizados, a grande façanha de João Grilo consiste na vivacidade com que subverte a ordem oficial momentaneamente ao ocupar uma posição privilegiada que lhe permite não somente enganar os poderosos, mas também organizar os imbróglios de modo que eles dependam de suas saídas estratégicas: aproximando, portanto, a personagem de João Grilo dos processos de inversão do Carnaval e das Saturnais romanas, em chave paralela com os escravos da comédia romana. Essa

¹⁰⁷ O diálogo do último ato da peça, no qual João Grilo decide pagar a promessa de Chicó, é o seguinte:
“JOÃO GRILO – Que isso, Chicó, está se mascarando? Com Deus, não, mas com Nossa Senhora eu tenho coragem de tirar brincadeira!

CHICÓ – Quer dizer que entrega?

JOÃO GRILO – Entrego. Palavra é palavra, e depois estive pensando: quem sabe se a gente, depois de ficar rico, não ia terminar como o padeiro? Assim é melhor cumprir a promessa: com desgraça a gente já está acostumado e assim pelo menos não se fica com aquela cara”. (SUASSUNA, 2018, p. 138)

característica é inerente ao *seruus callidus* de Plauto, visto que a realização dos desejos dos jovens aristocratas só ocorre mediante a efetivação dos planos da personagem inteligente. No decorrer das páginas dedicadas ao processo composicional do autor latino, demonstramos que a combinação da imitação dos modelos gregos aliada às formas dramáticas de improviso como a farsa atelana e o mimo permeia a estruturação de sua obra teatral. Pois bem, retomamos esse ponto, pois ele auxilia a observar as formas com que Plauto potencializava a expressão corporal dos atores-personagens, principalmente, no que se refere à atuação vivaz do escravo em cena. Décio de Almeida Prado, em seu artigo intitulado *A Personagem do Teatro*, discorre a respeito da “psicologia extrospectiva” do ator, isto é, cabe ao ator de teatro interpretar as emoções humanas ao público, deixando-as explícitas por meio de gestos, da entonação, da maneira de andar; do mesmo modo, cabe ao dramaturgo criar os mecanismos capazes de explicitar os sentimentos das personagens para a audiência. Nesse mesmo sentido, formula Pavis (2011, p. 50):

No teatro, as emoções são sempre manifestadas graças a uma retórica do corpo e dos gestos nos quais a expressão emocional é sistematizada, ou mesmo codificada. Quanto mais as emoções são traduzidas em atitudes ou em ações físicas, mais elas se liberam das sutilezas psicológicas do indizível e da sugestão.

A mímica, denominada como uma das artes do gesto, é um recurso cênico do qual Plauto se serviu a fim de intensificar o brilhantismo de suas personagens no tempo em que as comédias foram encenadas. Aristóteles, na mesma linha, aponta o caráter, por assim dizer, expressivo dos gestos, capazes de gerar (ou melhor: imitar) paixões, ações e caracteres – muito embora o filósofo trate da dança como arte mimética, acreditamos que poderia valer também para o ator¹⁰⁸. Essa Arte, bastante explorada não só no Teatro como também no cinema mudo, sobretudo o de Chaplin, permite que, por meio da linguagem gestual, o ator exprima sentimentos e forneça certas características não verbalizadas da personagem. A respeito da arte da Mímica, desenvolve Suassuna (2011, p. 334):

[...] o espírito da Mímica é muito mais aproximado do Teatro e do Cinema mudo: é uma Arte muito mais ligada à narração de acontecimentos e à expressão de movimentos interiores do espírito humano. É por isso que, na Dança, os movimentos do corpo são muito mais importantes do que a expressão da máscara facial que, na Mímica, tem uma importância bem maior, mostrando as ligações desta última Arte com o Teatro e a narração.

¹⁰⁸ Cf. Aristóteles, *Poética*, 1447a. 3.

Vejamos como a formulação de Ariano Suassuna se aplica ao trecho do segundo ato, cena II, da comédia de Plauto:

PAL. Espere um tempinho calado, enquanto eu reúno as ideias em minha mente, matutando o que vou fazer, que ardis contrapor ao meu ardiloso camarada que a viu aí trocando beijos, para o visto ficar não visto. (*sentado na soleira, absorto, toma as atitudes que Peripl. vai descrever*)

PER. Vai procurando, enquanto me afasto para este lado: (*ao público*) Olhem para ele, por favor. Com que cara severa ele se detém a pensar, preocupado! Tamborila com os dedos no peito; é para chamar o coração cá fora, parece. Ei-lo que se volta: apoia a mão esquerda na coxa esquerda, faz contas nos dedos da direita; bate na coxa direita. Que pancada forte! A custo lhe ocorre o que fazer. Estalou os dedos; esforça-se, muda de posição amiúde. Eis, porém, que abana a cabeça; o achado não satisfaz. Seja no plano que for não o tirará do forno ainda cru; servi-lo-á bem cozido. Ei-lo, porém, construindo; escora o queixo numa coluna. Abaixo a construção! Não me agrada nada, nada, nada! Ouvi falar do rosto colunado dum poeta estrangeiro, a quem dois guardas não cessam de vigiar o tempo todo. Oba! Tomou uma bela postura, caramba! Até parece escravo de comédia! Hoje ele não descansará momento algum sem ter consumado o que procura (...). (*Mil.* 196-214)

Essa cena trata do momento em que Periplectômeno e Palestrião veem seus planos ameaçados porque Céledro havia visto, pela claraboia, Filocomásia e Plêusicles se beijando. O escravo inteligente resolve, por sua vez, concentrar-se em um plano a fim de dissimular a visão do seu parceiro de servidão. O que nos interessa observar é a maneira com que as personagens encenam a concentração de Palestrião para tramar os ardis. A didascália indica que o escravo agirá consoante a descrição do ancião, isto é, o movimento corporal daquele estará à serviço da narração deste. Ocorre, dessa maneira, a coordenação interacional entre gesto e palavra, em que a focalização da expressão corporal de Palestrião provoca riso à medida que as linguagens verbal e não verbal complementam-se. O escravo, possivelmente imitando uma gestualidade atribuída a pensadores, reafirma sua condição de personagem inteligente, lembrada inclusive na fala do *senex* em mais um exemplo de menção aos elementos do teatro: “Oba! Tomou uma bela postura, caramba! Até parece ser escravo de comédia!¹⁰⁹”. Em sua análise dos gestos de

¹⁰⁹ I. T. Cardoso utiliza a edição de Ernout para discorrer com minúcias sobre este verso, mais especificamente a expressão adverbial “*dulice et comoede*” cuja construção, que denota a postura calma do escravo, é por ela analisada nos seguintes termos: “Ao desenvolver a hendíadis na expressão *et dulice et comedice* em ‘ao modo de um escravo, e de um escravo cômico’ tentamos manter um pouco da ênfase obtida em latim tanto pela referida figura de linguagem quanto pela locução aditiva (*et...et...*). Ambas sugerem uma intrínseca relação entre os termos adicionados, sublinhando como necessária a especificidade do tipo de escravo correspondente à postura descrita no verso: trata-se de uma pose não de escravo qualquer, mas de um escravo de comédia”. (Cardoso, 2005, p. 131). Cumpre ressaltar que utilizamos a tradução de Jaime Bruna, que, conforme observa Cardoso, não mantém a ênfase no verso de que falamos.

escravos cômicos, Cardoso (2005) ressalta a singularidade da referida cena, denominada por ela como “pantomima *avant la lettre*”, para caracterizar Palestrião especificamente como um escravo de comédia, que é analisada pela estudiosa da seguinte maneira:

Ao descrever a postura como sendo suficientemente emblemática para evocar a imagem de um escravo cômico, Periplectômeno destaca a teatralidade dos movimentos do escravo no palco. Não se trata, pois, de testemunho indireto: o próprio texto plautino, por meio das palavras do *senex*, declara que a comédia então contava com convenções gestuais correspondentes a certo tipo de personagem¹¹⁰.

Já o espetáculo de Suassuna é composto por um amálgama de diversas manifestações artísticas, por meio das quais os atores circulam com vivacidade no palco. A presença da retórica gestual, da musicalidade, do malabarismo resulta na atmosfera circense do *Auto da Compadecida*. Conforme apontamos anteriormente, na concepção suassuniana, são o teatro e o circo artes complementares, cujas características reverberam nas ações dos atores ao longo da história contada em cena. De acordo com Suassuna (2011, p. 348):

Todas as grandes fases de criação do Teatro de todos os países têm sido momentos em que os grandes autores teatrais souberam unir as grandes criações poéticas da Comédia ou da Tragédia ao senso do espetáculo, à vida do palco, com atores e cenas que tinham muito de Circo, com o texto literário formando uma unidade harmoniosa com vários outros elementos espetaculares de encantação — a música, o malabarismo dos atores, o ritmo, o canto.

Sendo coerente com sua concepção acerca da criação teatral, o dramaturgo construiu sua comédia mediante a fusão do texto literário com os elementos do espetáculo supracitados; seu *Auto* é constituído, assim, por uma montagem festiva e alegre — como as próprias indicações da obra sugerem¹¹¹ —, em que os gestos, o malabarismo dos atores são bastante evidenciados; o canto, a música e a poesia popular fazem-se igualmente presentes ao longo da encenação. Essas considerações acerca do espetáculo foram elencadas, pois entendemos que elas oferecem traços aos quais os autores filiavam-se ao montar seus espetáculos que impactam, por sua vez, na maneira com que os atores imitam as ações humanas no palco. Observados

¹¹⁰ Cf. Cardoso, 2005, p. 131.

¹¹¹ “Ao abrir o pano, entram todos os atores, com exceção do que vai representar Manuel, como se se tratasse de uma tropa de saltimbancos, correndo, com gestos largos, exibindo-se ao público. Se houver algum ator que saiba caminhar sobre as mãos, deverá entrar assim. Outro trará uma corneta, na qual dará um alegre toque, anunciando a entrada do grupo. Há de ser uma entrada festiva, na qual as mulheres dão grandes voltas e os atores agradecerão os aplausos, erguendo os braços, como no circo. A atriz que for desempenhar o papel de Nossa Senhora deve vir sem caracterização, para deixar bem claro que, no momento, é somente atriz. Imediatamente após o toque de clarim, o Palhaço anuncia o espetáculo”. (SUASSUNA, 2018, p. 37)

alguns aspectos relacionados ao fazer teatral dos dramaturgos, nas seções seguintes, trataremos de modo específico do protagonismo das personagens no espetáculo plautino e no suassuniano; para tanto, partiremos, a seguir, da análise dos ardis de Palestrião e da esperteza como estratégia de sobrevivência do Grilo.

3.1 Os ardis de Palestrião

O enredo da comédia *Miles Gloriosus* se baseia no impasse amoroso dos jovens atenienses Filocomásia e Plêusicles; assim, todas as ações do *seruus* Palestrião se concentram na resolução desse problema bastante característico das intrigas das comédias plautinas. Apesar de partir de um problema sentimental, o público plautino era convidado a divertir-se de fato com as inúmeras situações cômicas orquestradas pelo escravo que, por sua vez, contava com a presteza dos outros atores que encenam a todo momento ser outra personagem em virtude da ficção tramada e executada sob suas orientações. Assim, *Miles Gloriosus* figura, por assim dizer, como a peça plautina que exemplifica o teatro que fala de si, em que o *seruus callidus* assume as atribuições do comediógrafo, brincando cenicamente com os elementos inerentes à construção da Arte do espetáculo.

O prólogo proferido por Palestrião oferece o raciocínio do engano que será representado durante a encenação, de maneira que ao público é fornecida a informação de que Filocomásia desempenhará dois papéis. Essa é a maneira pela qual o escravo tentará a todo momento enfraquecer a convicção de Céledro, seu companheiro de servidão, que a viu aos beijos com Plêusicles com a chegada deste a Éfeso. Após uma conferência com Periplectômeno acerca de qual ardil iriam tramar a fim de que Céledro não contasse o que viu ao militar, o escravo astuto conta o seu plano ao bom ancião:

PAL. Bem, eu vou começar assim, com este embuste. Contarei que chegou, vinda de Atenas, com seu amigo, a irmã gêmea de Filocomásia, tão parecida com ela como uma gota de leite com outra. Direi que se hospedaram em sua casa.

PER. Bravo! Bravo! Ótimo! Aprovo a invenção.

PAL. Assim, se aquele meu camarada a tiver denunciado ao soldado, contando que a viu aos beijos com um estranho, contra-argumentarei que foi essa outra quem meu camarada viu em casa do senhor abraçando e beijando o amante.

PER. Excelente, deveras! Eu direi o mesmo, se o soldado me perguntar.

PAL. Diga, porém, que elas são parecidíssimas, e preciso avisar Filocomásia para que esteja prevenida e não gagueje, se o soldado a interrogar. (*Mil.* 237-248)

Embora Palestrião tenha mencionado o soldado fanfarrão no trecho acima, Pirgopolinices aparece na cena em dois momentos: no início da peça, cujo diálogo estabelecido com o parasita demonstra sua qualidade de personagem desprezível, e no desenlace do plano de Palestrião, que veremos oportunamente. Nos primeiros atos da dramatização, os ardis de

Palestrião recaem, principalmente, sobre Céledro, de modo que Palestrião tenta ludibriá-lo sugerindo que ele fique na frente das casas de Periplectômeno e do militar, já que assim poderia confirmar se Filocomásia estava em casa. Acontece que, como dissemos, a jovem transitava de uma casa para a outra mediante uma claraboia construída pelo escravo e o *senex*; Palestrião afirma, para enganar Céledro, que não haveria possibilidade de a jovem transitar de uma casa para a outra; entretanto é justamente valendo-se desse artifício que as personagens vão enfraquecendo a visão de Céledro, conforme ilustra a cena seguinte:

PAL. Vamos, então; seja firme no ardil. Eu vou afastar-me de você. (*vai até Cel.*) E então Céledro? O que me conta?

CEL. (*sem desfitar a porta*) Estou no meu posto. Tenho ouvidos; diga o que quer.

PAL. Não duvido nada que você tenha que morrer fora da cidade, bem nessa pose, de braços abertos, no patíbulo.

CEL. (*olhando*) Deuses imortais! É barregã de nosso amo, no duro!

PAL. Palavra! A mim também me parece. Bem, agora vamos; quando lhe aprover...

CEL. Fazer o quê?

PAL. Apronte-se para seu fim. (*Mil. 357-363*)

Toda a estratégia discursiva de Palestrião é voltada para a iminência da violência contra o escravo, já que a afirmação da personagem astuta “Não duvido que você tenha que morrer fora da cidade” sugere a aniquilação de Céledro. Vimos inclusive no segundo capítulo que essa é a forma capital por meio da qual o *seruus callidus*, com o auxílio do engano encenado pelas outras personagens, tira o companheiro de cena. Para dar veracidade à trama, Palestrião diz para Filocomásia contar a Céledro a respeito de um sonho seu em que ela era acusada injustamente de trair o soldado, porque fora confundida com sua irmã gêmea que havia chegado a Éfeso. A cena é a seguinte:

FIL. Vou contar, mas, por favor, prestem atenção. Esta noite, em sonhos, vi minha irmã gêmea, vinda de Atenas a Éfeso com certo amante seu; sonhei que ambos se hospedaram aí na casa vizinha.

PAL. (*ao público*) O sonho que ela está contando foi de Palestrião. (*alto*) Continue. Adiante.

FIL. Eu sentia-me contente com a vinda da irmã, mas pareceu-me sofrer uma suspeita gravíssima por sua causa. No sonho, alguém de minha criadagem me acusava, tal como você agora, de ter beijado um mocinho estranho, quando era essa minha irmã gêmea que beijava o amigo. Foi isso mesmo que sonhei; era caluniada por engano! (*Mil. 382-392*)

Filocomásia obedece prontamente às instruções do escravo inteligente e narra a história inventada por Palestrião, que, por sua vez, faz questão de dirigir-se ao público para lembrar que a ideia foi sua, estratégia plautina de aproximação com a audiência que se perpetua ao longo do

espetáculo. Nesse momento da ação, Filocomásia entra para a casa do militar a fim de que Céledro tenha certeza de que ela se encontrava lá quando, na verdade, ela havia transitado para a casa de Periplectômeno por intermédio da claraboia. A partir daí, Palestrião mostra a Céledro que a barregã de seu amo estava saindo da casa do *senex*. A cena é interessante, pois trata efetivamente do momento em que a jovem assume o papel de sua irmã gêmea. O escravo esperto, naturalmente, dissimula espanto ao ver Filocomásia desempenhando outro papel. O que se chama de peça dentro da peça inicia-se na comédia em questão precisamente nesta cena:

FIL. Que diacho há com você, para me chamar por um nome complicado, que não é o meu?

PAL. Ah! É?! Então, como se chama?

FIL. Meu nome é Fidélia.

CEL. Você é uma criminosa, Filocomásia, por querer usar nome falso. Você não é nada Fidélia; é *Infidélia* e comete uma traição a meu amo.

FIL. Eu?

CEL. Você.

FIL. Mas se cheguei de Atenas a Éfeso ontem à tarde, com o meu amigo, um jovem ateniense! (*Mil.* 434-440)

Céledro responde à dissimulação de Filocomásia com uma série de agressões verbais e, num impulso descontrolado, agarra a donzela, comportamentos seguramente imperdoáveis para um escravo na Roma antiga e, por isso mesmo, necessários para que fossem as atitudes dele reprováveis aos olhos do público. A participação de Céledro no drama termina assim que Periplectômeno não só confirma toda história tramada por Palestrião como finge estar completamente indignado por ter sido a moça tratada de maneira tão desrespeitosa por um escravo, não restando a Céledro outra alternativa senão sair de cena tomado antes pelo medo da crucificação, em virtude dos atos que cometera, do que pela certeza de estar efetivamente errado. Com isso, o primeiro obstáculo de Palestrião sai literalmente de cena. Restava, então, elaborar outra artimanha capaz de arrefecer o interesse do soldado por Filocomásia. Para que isso acontecesse, o escravo pede o anel de Plêusicles e, em seguida, narra a este e a Periplectômeno o golpe que será aplicado no militar:

PAL. Em troca, eis o esquema do arдил que bolei.

PER. Nós dois o escutamos de ouvidos lavados.

PAL. Meu amo é um conquistador de mulheres casadas como nunca houve nem haverá outro, na minha opinião.

PER. Na minha igualmente.

PAL. Ele gaba-se de ser mais belo que Páris e alardeia que todas as mulheres de Éfeso correm atrás dele espontaneamente.

PER. Com a breca! Quantos quiseram que você estivesse mentindo a respeito dele agora! Mas eu estou bem certo de que ele é como o pinta. Por isso, Palestrião, veja se resume suas palavras ao mínimo possível.

PAL. Poderia o senhor descobrir uma mulher de encher os olhos, ao mesmo tempo espirituosa e astuta dos pés à cabeça?

PER. Livre de nascimento ou alforriada?

PAL. É indiferente, contanto que me forneça uma sequiosa por dinheiro, que sustente o corpo com o corpo e tenha peito, porque cabeça não é impossível, nenhuma tem.

PER. Já molhada, ou ainda por molhar?

PAL. Apenas húmida, assim assim; a mais bonita e mais jovem possível.

PER. Você está servido. Conto na minha clientela uma michelinha bem novinha. Mas para que a quer você?

PAL. Quero que a leve sem demora a sua casa e a traga aqui vestida como uma senhora honesta, de cabelos penteados em coque, enastrados e finja ser sua esposa; o senhor deve instruí-la nesse sentido.

PER. Não percebo aonde quer chegar.

PAL. Os senhores o saberão. Ela tem alguma aia?

PER. Sim, uma bem viva.

PAL. Precisamos dela também. O senhor deve instruir a mulher e a serva; aquela fingirá ser sua esposa, perdida de amores por esse soldado; ela teria confiado este anel a sua aia predileta e esta mo teria passado para ser entregue ao soldado; como se eu fosse o intermediário da coisa.

PER. Fale baixo. Seria um favor não me tratar como surdo; tenho ouvidos muito bons.

PAL. Eu o entregarei a ele, dizendo que me foi confiado da parte de sua mulher, para que eu o interessasse nela. Ele — esse é o seu tipo — ficará caído por ela, coitado! Não fosse a sua mania de pular cerca, outro defeito não tem. (*Mil.* 773-802)

A fim de prosseguir com seu plano, o escravo contará com a entrada de duas mulheres cujo comportamento narrado por Palestrião alude aos traços da *meretrix*, personagem-tipo da Comédia Nova caracterizada pela avidez de dinheiro, atrevimento e ausência de caráter – essa qualidade, a propósito, difere a comédia de Plauto das composições de Terêncio, em que amiudadas vezes as cortesãs assumem papéis virtuosos, convertendo-se da *bona meretrix*. O escravo protagonista descreve ainda os vícios do *miles* cuja presunção faz com que ele se compare a Aquiles, célebre guerreiro da *Ilíada* de Homero, e, nesse sentido, cabe salientar uma vez mais que o jogo alusivo estabelecido pelo dramaturgo romano ao referenciar em seu teatro os clássicos da literatura grega, que faziam parte do repertório romano daquela época, provoca comicidade dado que a comédia, segundo a teorização aristotélica, é a dramatização do ridículo; em outras palavras, é o gênero por meio do qual os poetas cômicos imitavam caracteres inferiores e vis do homem, tal qual ocorre na representação plautina em que o soldado é pintado jocosamente como a inversão – paródica, bem entendido – do herói valoroso da Guerra de Troia.

É justamente alicerçado no conhecimento dos defeitos do *miles* que Palestrião o engana. Para isso, dá as devidas instruções às personagens Acrotelêucia e Milfidipa para que integrem a trupe que pregará a peça no soldado. A primeira fingirá ter sido esposa de Periplectômeno, que está encantada com o soldado Pirgopolinices; a segunda fingirá ser sua serva com o intuito de dar dignidade e prestígio social àquela. Após certificar-se de que o soldado não as conhecia, Palestrião executa o plano entregando o anel a Pirgopolinices e aguçando sua curiosidade à medida que destinava os melhores elogios aos atributos físicos de Acrotelêucia, informações recebidas pelo *miles* com empolgação; este, no entanto, menciona Filocomásia como um possível empecilho para que ele viva a aventura amorosa; o escravo, por sua vez, responde que a mãe e a irmã da donzela chegaram a Éfeso para buscá-la e que seria prudente deixá-la regressar à Atenas com as joias e roupas com que ele a proveu. O trecho a seguir ilustra a maneira com que o escravo inteligente dirige suas instruções:

PAL. Escutem um pouco.

ACR. Para isso, viemos ter com você, para receber ordens.

PAL. No que andaram muito bem. (*a Acr.*) Agora confio a você o seguinte setor.

ACR. Meu general, no que estiver ao meu alcance, seus objetivos serão conquistados.

PAL. Quero que o soldado seja empulhado de maneira encantadora, graciosa e limpa.

ACR. Por minha vida, que você me manda fazer o de que gosto!

PAL. Sabe como?

ACR. Claro! Fingindo que me estou derretendo por ele.

PAL. Acertou em cheio.

ACR. Eu, por causa dessa paixão, teria largado deste meu marido, desejosa de casar com esse outro.

PAL. Tudo certo, salvo um ponto. Dirá que essa casa veio no seu dote e o velho se mudou após o divórcio. Isso para que depois ele não tenha escrúpulos de invadir casa alheia.

ACR. Bem lembrado.

PAL. Agora, quando ele sair de casa, quero que você, aí de longe, finja que diante da formosura dele, desmerece na própria e se intimida com a sua riqueza; ao mesmo tempo, que lhe gabe a figura, o fascínio, o rosto, beleza. Instruções suficientes? (*Mil.* 1159-1173)

As cenas seguintes contemplam o quanto as personagens se divertem no palco encenando a armadilha de Palestrião. São sucessivos os diálogos cômicos mediante os quais a representação caricatural do soldado torna-se cada vez mais evidente à proporção que a trupe profere ironicamente elogios aos seus falsos atributos, que ele, pretensioso e vaidoso que era, toma como verdade. Valendo-se dessa bajulação cômica, Palestrião finalmente consegue restituir Filocomásia ao seu amo original, isto é, o *adulescens* Plêusicles que, sob as orientações

de seu escravo, finge ser o capitão do navio que trouxe a mãe e a irmã de Filocomásia. Como dissemos, o soldado, ao entrar na casa de Periplectômeno em busca de Acrotelêucia, termina levando uma surra do *senex*, bem como de outros escravos, e é só a partir de então que possui ciência dos ardis comandados por Palestrião.

Diante dos trechos selecionados, fica evidente o protagonismo do *seruus callidus* na ação, personagem-tipo que já era explorado na Comédia Nova de Menandro. Contudo, importa destacar que, entre os autores gregos, o papel destinado ao escravo figurava como mais um elemento da trama; em outras palavras, não operava decisivamente para o desenrolar da ação. Já no teatro plautino, o escravo inteligente é o herói cômico da comédia na medida em que a ele foi destinado o papel fundamental para a condução dos imbróglis e do brilhantismo cômico de bom escravo no palco, elementos por meio dos quais ele se torna a um só tempo a representação da inversão dos festejos das Saturnais e, como tal, a figura que reafirma a estrutura hierarquizante da sociedade romana. Na próxima seção observaremos o protagonismo da personagem inteligente no teatro do dramaturgo paraibano.

3.2 Os pulos do Grilo: a astúcia como estratégia de sobrevivência

A primeira embrulhada orquestrada por João Grilo em cena ocorre no início do primeiro ato cuja necessidade era a de convencer Padre João a benzer o cachorro adoentado da Mulher do Padeiro. A missão foi inicialmente delegada a Chicó, que não obteve êxito, já que o padre se negava categoricamente a atender o pedido afirmando que a bênção ao animal se tratava de uma maluquice. Nesse momento, João Grilo, percebendo que seu amigo não conseguiria convencer o padre, joga com a subserviência deste em relação à riqueza do Major Antônio Moraes, argumentando que ele, o Major, é seu patrão e dono do cachorro enfermo. Imediatamente o padre muda o tom severo e resolve benzer o animal dizendo: “não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus” (SUASSUNA, 2018, p. 43). Acontece que o filho de Antônio Moraes também estava doente e, como era bastante religioso, desejava a bênção do padre antes de ir a Recife para se tratar, fato já conhecido por João Grilo, que utiliza a doença do filho do Major a seu favor. Assim que Grilo convence o padre a benzer o cachorro, o Major solicita, ao entrar na igreja, que padre João benza seu filho. Esses dois acontecimentos formam o primeiro imbróglio da peça arquitetado pela personagem astuta, cuja explicação teórica pode ser entendida à luz da contribuição do filósofo francês Henri Bergson.

Em sua célebre obra dedicada ao riso, Bergson (1983) parte do pressuposto segundo o qual a comicidade é uma faculdade particular dos seres humanos, formulação já apontada na teoria aristotélica. No entanto, vai além, para fins de compreensão do risível, quando salienta que a condição do homem é ser livre, flexível, inventivo, o que implica dizer que suas ações deveriam obedecer a tais qualidades. Assim, o filósofo apresenta a noção de que o efeito do cômico surgiria quando as ações humanas estão condicionadas a atitudes mecanizadas, rígidas, ou seja, é por meio de tal contraste entre liberdade e rigidez, que é frequentemente imposta pelos costumes e hierarquias sociais, que o riso se dá. Essa mecanização das ações é inclusive a característica que torna ridículo o avaro Euclião, de Plauto, tipo, como já apontado, emulado por Molière, na figura de Harpagon e, por Suassuna, na figura de Euricão Engole Cobra. Todavia, para analisar a cena do *Auto* é necessário recorrermos à ideia do pensador a respeito da comicidade de situações, notadamente da situação cômica provocada pela *interferência de séries*, teorizada por Bergson da seguinte maneira: “Uma situação será sempre cômica quando pertencer ao mesmo tempo a duas séries de fatos absolutamente independentes,

e que possa ser interpretada simultaneamente em dois sentidos inteiramente diversos¹¹²” (1983, p. 47-48). Vale observar que o apontamento bergsoniano figura como a definição teórica do quiproquó (em latim: *quid pro quo* — “uma coisa por outra”) amplamente utilizada no gênero cômico, sendo empregada entre comediógrafos antigos, modernos e contemporâneos. Ora, a situação armada por João Grilo trata-se de um caso típico de interferência, uma vez que enquanto a personagem do Padre está na série cujo pensamento é que o dono do cachorro doente, para o qual o Grilo pediu a bênção, é Antônio Moraes, o pensamento deste, por outro lado, é ir à igreja pedir a bênção do Padre para seu filho. O diálogo das duas personagens inicia-se com a chegada do Major à igreja:

PADRE – (*Da igreja.*) Ora quanta honra! Uma pessoa como Antônio Moraes na igreja! Há quanto tempo esses pés não cruzam os umbrais da casa de Deus!
 ANTÔNIO MORAES – Seria melhor dizer logo que faz muito tempo que não venho à missa!
 PADRE – Qual o quê, eu sei de suas ocupações, de sua saúde...
 ANTÔNIO MORAES – Ocupações? O senhor sabe muito bem que não tenho ocupações e que minha saúde é perfeita.
 PADRE – (*Amarelo.*) Ah, é?
 ANTÔNIO MORAES – Os donos de terra é que perderam hoje em dia o senso de sua autoridade. Veem-se senhores trabalhando em suas terras como qualquer foreiro. Mas comigo as coisas são como antigamente, a velha ociosidade senhorial!
 PADRE – É o que eu vivo dizendo, do jeito que as coisas vão, é o fim do mundo! Mas que coisa o trouxe até aqui? Já sei, não diga, o bichinho está doente, não é?
 ANTÔNIO MORAES – É, já sabia?
 PADRE – Já, aqui tudo se espalha num instante! Já está fedendo?
 ANTÔNIO MORAES – Fedendo? Quem?
 PADRE – O bichinho!
 ANTÔNIO MORAES – Não. Que é que o senhor quer dizer?
 PADRE – Nada, desculpe, é um modo de falar!
 ANTÔNIO MORAES – Pois o senhor anda com uns modos de falar muito esquisitos!
 PADRE – Peço que desculpe um pobre padre sem muita instrução. Qual é a doença? Rabugem?
 ANTÔNIO MORAES – Rabugem?
 PADRE – Sim, já vi um morrer disso em poucos dias. Começou pelo rabo e espalhou-se pelo resto do corpo.
 ANTÔNIO MORAES – Pelo rabo?
 PADRE – Desculpe, desculpe, eu devia ter dito “pela cauda”. Deve-se ter respeito aos enfermos, mesmo que sejam os de mais baixa qualidade.
 ANTÔNIO MORAES – Baixa qualidade? Padre João, veja com quem está falando. A igreja é uma coisa respeitável, como garantia da sociedade, mas tudo tem um limite!

¹¹² Tradução de Nathanael C. Caixeiro.

PADRE – Mas o que foi que eu disse?

ANTÔNIO MORAES – Baixa qualidade! Meu nome todo é Antônio Noronha de Britto Moraes e esse Noronha de Britto veio do Conde dos Arcos, ouviu? Gente que veio nas caravelas, ouviu?

PADRE – Ah bem e na certa os antepassados do bichinho também vieram das caravelas, não é isso?

ANTÔNIO MORAES – Claro! Se meus antepassados vieram, é claro que os dele vieram também. Que é que o senhor quer insinuar? Quer dizer por acaso que a mãe dele procedeu mal?

PADRE – Mas, uma cachorra!

ANTÔNIO MORAES – O quê?

PADRE – Uma cachorra!

ANTÔNIO MORAES – Repita!

PADRE – Não vejo nada de mal em repetir, não é uma cachorra, mesmo?

ANTÔNIO MORAES – Padre, não o mato agora mesmo porque o senhor é um padre e está louco, mas vou me queixar ao bispo. (*A João*) Você tinha razão. Apareça nos Anjicos, que não se arrependerá. (*Sai.*)

PADRE – (*Aflitíssimo.*) Mas me digam pelo amor de Deus o que foi que eu disse.

JOÃO GRILLO – Nada, nada, padre! Esse homem só pode estar louco com essa mania de ser grande. Até ao cachorro ele quer dar carta de nobreza! (SUASSUNA, 2018, p. 48-50)

Como se pode ver do diálogo exposto, cada personagem toma as palavras proferidas em sentidos distintos, o que caracteriza, assim, a *interferência*. No caso desta cena, o equívoco se dá pela expressão “bichinho” utilizada pelo padre em referência ao cachorro ao passo que seu interlocutor, Major Antônio Moraes, entende como alusão a seu filho. O riso é acentuado à proporção que a tentativa do padre em agradar o Major, demonstrando sua afetada preocupação com o “bichinho”, tem efeito contrário; logo, ao perguntar se o cachorro está fedendo, se a doença pela qual o animal sofre é rabugem, bem como referir-se à cachorra como mãe do animal, o efeito do riso potencializa-se, haja vista que cada personagem interpreta as proposições em sentidos opostos. Diante de tal descompasso, o poderoso Antônio Moraes sai da igreja extremamente contrariado com a atitude estranha do padre e dá crédito a João Grilo, que astuciosamente havia o alertado previamente da “loucura” do padre. Tal armação provocada pelo Grilo irá desdobrar-se em outra situação cômica, conforme acontece ao longo da encenação.

Assim que Antônio Moraes sai de cena, João Grilo aproveita para revelar ao padre que o cachorro de seu verdadeiro patrão, que é o Padeiro, estava doente (motivo pelo qual ele armou toda a confusão) e pede novamente a bênção. Nesse momento, a cena torna-se mais engraçada à medida que outras personagens como a Mulher do Padeiro, o Padeiro, o Sacristão e João Grilo tentam convencer o clérigo cuja postura se mantém rígida devido ao medo que sente do Bispo, qualificado com verdadeiro administrador da paróquia. Diante da inutilidade das chantagens

feitas pelos representantes da burguesia de Taperoá e com a morte da cachorra, anunciada pelo Sacristão, a personagem astuta elabora a segunda embrulhada para satisfazer os caprichos dos patrões que, a essa altura, consistia em conduzir o rito funerário do cachorro em latim, mote do segundo ato da comédia. A conversa entre as personagens é a que se segue:

JOÃO GRILO — (*Chamando o patrão à parte.*) Se me dessem carta branca, eu enterrava o cachorro.

PADEIRO — Tem a carta.

JOÃO GRILO — Posso gastar o que quiser?

PADEIRO — Pode.

MULHER — Que é que vocês estão combinando aí?

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

SACRISTÃO — Que é isso? Que é isso? Cachorro com testamento?

JOÃO GRILO — Esse era um cachorro inteligente. Antes de morrer, olhava para a torre da igreja toda vez que o sino batia. Nesses últimos tempos, já doente pra morrer, botava uns olhos bem compridos pros lados daqui, latindo na maior tristeza. Até que meu patrão entendeu, com a minha patroa, é claro, que ele queria ser abençoado pelo padre e morrer como cristão. Mas nem assim ele sossegou. Foi preciso que o patrão promettesse que vinha encomendar a bênção e que, no caso dele morrer, teria um enterro em latim. Que em troca do enterro acrescentaria no testamento dele dez contos de réis para o padre e três para o sacristão.

SACRISTÃO — (*Enxugando uma lágrima.*) Que animal inteligente! Que sentimento nobre! (*Calculista*) E o testamento? Onde está? (SUASSUNA, 2018, p. 59)

João Grilo cria uma narrativa cômica, na qual atribui ações e sentimentos humanos ao animal, cuja vida era de fato para seus patrões mais importante do que a de João Grilo e Chicó, que trabalhavam na padaria. O conteúdo da cena satiriza os caprichos da classe social dominante egocêntrica que não raro abandona o bom-senso em prol da satisfação de seus interesses mesquinhos. Grilo não oferece ajuda aos patrões por compaixão, ao contrário, pois, conforme defendemos, ele é o porta-voz da crítica feita pelo autor paraibano e, como tal, utiliza o conhecimento que possui das fraquezas das personagens, a saber: a afeição exacerbada da Mulher em relação ao animal de estimação, a alienação do Padeiro e a simonia dos eclesiásticos a seu favor. O Grilo suassuniano transita na ação jogando luz nos aspectos degradantes dos poderosos, divertindo-se das situações que arranja para enganá-los. O Sacristão, a essa altura, informa a história do testamento do cachorro ao Padre cujas palavras revelam o mesmo comportamento corrupto: “Que cachorro inteligente! Que sentimento nobre!”. Dessa maneira,

após toda agitação provocada pelo Grilo, o primeiro ato do espetáculo termina com a concretização do enterro de Xaréu em latim.

O segundo ato compõe-se por uma sequência das inúmeras armações de João Grilo. O Bispo, administrador e político da Igreja, entra em cena acompanhado do Frade — única figura cristã que representa a humildade e bondade, sendo, aliás, uma personagem por quem o Bispo nutre profundo desprezo — com a intenção de resolver a situação embaraçosa entre Padre João e Antônio Moraes, afinal de contas, a Igreja não podia permitir que o dono de todas as minas da região fosse tratado de maneira deselegante pelo Padre. A embrulhada do Grilo é, por sua vez, descoberta à medida que o Bispo interroga o Padre a respeito do diálogo que teve com Antônio Moraes; ao descobrir o imbróglio, Padre João xinga a personagem inteligente de “amarelo safado”; este, para se defender, revela prontamente ao administrador da Igreja que o Padre e o Sacristão enterraram Xaréu em latim. O Bispo, indignado com a situação, não só recorre ao “Código Canônico, artigo 1627, parágrafo único, letra *k*” (SUASSUNA, 2018, p. 70), para afirmar que era proibido enterrar o animal, mas também dirige uma ameaça a João Grilo que, naturalmente, vale-se de outra artimanha para se defender. Vejamos:

BISPO — Quanto ao senhor, Senhor João Grilo, vai-se arrepender de suas brincadeiras, jogando a Igreja contra Antônio Moraes. Uma vergonha, uma desmoralização.

JOÃO GRILO — É mesmo, é uma vergonha! Um cachorro safado daquele se atrever a deixar três contos de réis para o sacristão, quatro para o padre e seis para o bispo, é demais.

BISPO — (*Mão em concha no ouvido.*) Como?

JOÃO GRILO — Ah! O senhor não sabe da história do testamento ainda não?

BISPO — Do testamento? Que testamento?

CHICÓ — O testamento do cachorro!

BISPO — Testamento do cachorro?

PADRE — (*Animando-se.*) Sim. O cachorro tinha um testamento. Maluquice de sua dona! Deixou três contos de réis para o sacristão, quatro para a paróquia e seis para a diocese.

BISPO — É por isso que eu vivo dizendo que os animais também são criaturas de Deus. Que animal inteligente! Que sentimento nobre! (SUASSUNA, 2018, p. 71)

A saída encontrada pela personagem astuta foi incluir o Bispo no testamento do cachorro, medida que, por sinal, agradou bastante a autoridade religiosa. Assim como aconteceu com as outras figuras cristãs, o Bispo repete os mesmos adjetivos usados para qualificar o sentimento do animal; nesse sentido, é interessante notar que a repetição das palavras figura como uma estratégia cômica para fins de recepção; agora, pensando em termos do processo de criação artística do comediógrafo, cumpre salientarmos novamente a técnica à qual nos

referimos no primeiro capítulo denominada *contaminatio*, considerando que o assunto da intriga bem como a expressão proferida pelos eclesiásticos, que traduz a boa vontade do Bispo para com o Padre no momento em que tem ciência do testamento, foram selecionadas por Suassuna de um folheto de cordel¹¹³, que foi incorporado harmonicamente na situação da sua literatura dramática, demonstrando o domínio que o autor possui de tal procedimento teatral, técnica, conforme salientamos, irmanada ao ato de emular.

Porque entra no testamento, o Bispo assume uma postura benevolente afirmando que está tudo dentro da legalidade, conforme orientava o “Código Canônico, artigo 368, parágrafo terceiro, *b*” (SUASSUNA, 2018, p. 80). Sendo assim, por um momento todos ficam satisfeitos, pois o testamento fez com que eles lucrassem com a morte do animal graças à proeza do Grilo. Entretanto, o ritmo da comédia é acelerado e, por essa razão, exige que haja diligência na resolução de uma determinada intriga a fim de que outra possa surgir. O tempo do *Auto da Compadecida*, obedecendo a tal celeridade, faz com que o Grilo mal resolva o feito do testamento e já engate em outro ardil, uma vez que não havia lucrado com o enterro de Xaréu, embora tenha arquitetado todo o plano. Decide então vender à patroa um gato cuja façanha seria descomer dinheiro, história de outro folheto¹¹⁴ selecionado e adaptado por Suassuna ao enredo

¹¹³ O folheto é o seguinte:

“Mandou chamar o vigário:
— Pronto! — o vigário chegou.
— Às ordens, Sua Excelência!
O Bispo lhe perguntou:
— Então, que cachorro foi
que o reverendo enterrou?
— Foi um cachorro importante,
animal de inteligência:
ele, antes de morrer,
deixou a Vossa Excelência
dois contos de réis em ouro.
Se eu errei, tenha paciência.
— Não errou não, meu vigário,
você é um bom pastor:
Desculpe eu incomodá-lo,
a culpa é do portador!
Um cachorro como esse,
se vê que é merecedor!” Fragmento de *O Dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros.

¹¹⁴ *História do Cavalo que Defecava Dinheiro* - Obra popular recolhida por Leonardo Mota: “Foi na venda e de lá trouxe

Três moedas de cruzado;
sem dizer nada a ninguém
para não ser censurado,
o fiofó do cavalo
fez o dinheiro guardado [...]
Disse o pobre: — “Ele está magro,
só tem osso e o couro,
porém, tratando-se dele,
meu cavalo é um tesouro.

da comédia, visto que originalmente o texto de Leonardo Mota versava a respeito de um cavalo que defecava dinheiro. Ciente de que a Mulher do Padeiro adorava animais de estimação e dinheiro, João Grilo manda seu companheiro Chicó colocar moedas no gato, com a promessa de que o animal, além de amenizar a perda sofrida do cachorro, seria um ótimo negócio, porque daria lucro. João Grilo faz a seguinte proposta à patroa:

MULHER — Quer dizer que não tem jeito de eu arranjar esse gato?
 JOÃO GRILO — Tem um jeito, e é até fácil!
 MULHER — Pois diga qual é, João.
 JOÃO GRILO — Deixa eu entrar no testamento do cachorro.
 MULHER — Pois você entra! Por quanto vende o gato?
 JOÃO GRILO — Um conto, está bom?
 MULHER — Está não, está caro.
 JOÃO GRILO — Mas por um gato que descome dinheiro!
 MULHER! Já fiz a conta, vou levar dois mil dias só pra tirar o preço.
 JOÃO GRILO — Mas ele descome mais de uma vez por dia, a senhora não viu?
 MULHER — Mas ele pode morrer! Só dou quinhentos e, se você não aceitar, está demitido da padaria. (SUASSUNA, 2018, p. 78-79)

Observando o diálogo da patroa com seu empregado, percebe-se claramente o quão calculista ela é, valendo-se até da ameaça de demitir seu subalterno a fim de conseguir um negócio que lhe seja benéfico. Após a negociação, a Mulher fica satisfeita com seu gato e o Grilo, por sua vez, divide o pagamento recebido com Chicó. No entanto, a agitação instaura-se novamente quando o Padeiro entra em cena furioso ao perceber que sua mulher foi enganada; o conteúdo da cena nos é bastante relevante, pois retrata um dos pontos altos da crítica social da comédia de Suassuna. A cena, a seguir, trata do momento em que o Padeiro vai tirar satisfação com o Grilo:

PADEIRO — Ladrão! Ladrão!
 JOÃO GRILO — Ladrão é você, presidente da irmandade! Três dias passei em cima de uma cama, tremendo de febre. Mandava pedir socorro a você e a ela, e nada. Até o padre, que mandei pedir pra me confessar, não mandaram. E isso depois de passar seis anos trabalhando naquela desgraça!
 PADEIRO — Ingrato, eu que nunca o despedi, apesar de todas as suas trapaças!
 JOÃO GRILO — Nunca me despediu porque eu trabalhava barato e bem. Está aí Padre João que o diga! Qual era o melhor pão da rua, Padre João?
 PADRE — O pão de João Grilo.

Basta dizer que defeca níquel, prata, cobre e ouro”.

JOÃO GRILO — Está vendo? Ladrão é você, ladrão de farinha. Eu o que faço é me defender como posso. (SUASSUNA, 2018, p. 82)

As falas de João Grilo expõem concomitantemente extrema insatisfação e sentimento de revolta intrinsecamente relacionados à maneira com que era tratado por seus patrões. No decorrer da peça, João Grilo havia verbalizado por vezes a raiva que sentia deles em função da exploração de seu trabalho. Nesse diálogo, porém, a personagem subalterna externa ao Padeiro seu descontentamento, já que o seu desempenho no trabalho não era recompensado com um salário digno. Procuraríamos inutilmente na comédia de Plauto um comportamento semelhante da personagem astuta, isso porque, como foi dito, os modelos gregos que foram adaptados pelo dramaturgo romano ao gênero *palliata* possuíam como matéria os assuntos concernentes à esfera privada, cujo cerne da ação consistia na resolução dos impasses amorosos que ocorriam mediante a inteligência do escravo; não havia, portanto, intenção de satirizar os costumes que regiam a sociedade, uma vez que o espaço da ação era a *domus* e, nesse sentido, o teatro plautino reforçava o *status quo*. Já o conteúdo corrosivo da fala de João Grilo fornece elementos capazes de interpretá-lo como personagem central da crítica arretada de Suassuna.

O último ardil de João Grilo, ainda na terra sertaneja, foi inventar a história da gaita abençoada na tentativa de se livrar do bando dos cangaceiros que invadiram Taperoá. O cangaço, tido como movimento criminoso por uns, defendido como bando de justiceiros que se rebelam contra as injustiças sociais por outros, é representado na peça por Severino de Acarajú e outro cangaceiro, que invadem a cidade em busca de dinheiro pra garantir o sustento. A cena em que o Grilo consegue enganar Severino com a promessa de que a gaita foi benzida pelo Padre Cícero foi comentada na seção em que falamos a respeito dos recursos metateatrais na literatura dramática de Plauto e de Suassuna. O que importa retomar é que a bexiga que estava com Chicó na hora em que seu amigo o golpeia teatralmente com um punhal foi retirada pelo Grilo antes de o cachorro de sua patroa ser enterrado, de sorte que seria, na verdade, instrumento para outra artimanha¹¹⁵ por meio da qual ele vingar-se-ia da mulher. Inicialmente o plano de João Grilo de aproveitar-se da fé de Severino dá certo, já que este morre após dar ordens para que seu companheiro do cangaço atire contra ele; porém, quando o companheiro de Severino nota a armação, luta com o Grilo e consegue matá-lo com um tiro, de modo que ele faz

¹¹⁵ JOÃO GRILO — Eu não adivinhei coisa nenhuma, a bexiga estava preparada pra mulher do padeiro, quando ela viesse reclamar o preço do gato. Eu ia ver se convencia o marido dela a dar-lhe uma facada, pra experimentar a gaita e me vingar do que ela me fez. Severino meteu-se no meio porque quis e de enxerido que era. (SUASSUNA, 2018, P. 98).

companhia a todas as personagens que, a essa altura, já haviam morrido, com a exceção de Chicó.

Com a matança provocada por Severino, as personagens preparam-se para o momento do Juízo Final. Mais uma vez, o *palhaço-autor-ator* entra em cena, sob uma atmosfera festiva preenchida com música e dança característica da estética do circo inerente à constituição artística do *Auto*, anunciando ao público a mudança de cenário e solicitando a ajuda das personagens cujas mortes tinham sido dramatizadas há pouco. O surgimento do Encourado, que é representado segundo a crença do sertão nordestino por um vaqueiro, e de seu subordinado, Demônio, assusta todos os pecadores que estavam com medo do inferno. Nesse momento, João Grilo desafia a atitude tirana do Encourado ao exigir que os ritos formais do tribunal sejam cumpridos, como se pode ver na cena abaixo:

JOÃO GRILO — Acabem com essa molecagem. Diabo dum barulho danado!
 É assim, é? É assim, é?
 ENCOURADO — Assim como?
 JOÃO GRILO — É assim de vez? É só dizer “pra dentro” e vai tudo? Que diabo de tribunal é esse que não tem apelação?
 ENCOURADO — É assim mesmo e não tem pra onde fugir!
 JOÃO GRILO — Sai daí, pai da mentira! Sempre ouvi dizer que para se condenar uma pessoa ela tem de ser ouvida! (SUASSUNA, 2018, p. 105)

O pedido de João Grilo resulta na aparição de Manuel. O tribunal celeste, que figura como momento por excelência do aspecto da moralidade cristã da comédia, forma-se então pelo Encourado, no papel de acusador, e por Jesus Cristo, no papel de juiz; este recebe todos os pecados arrolados por aquele, que foram: simonia, falso testemunho, velhacaria e arrogância para o Bispo; os mesmos pecados listados com acréscimo da preguiça para Padre João; adultério para a Mulher do Padeiro e avareza para ele, que juntos foram os piores padrões de Taperoá; hipocrisia e autossuficiência para o Sacristão. Os únicos que conquistaram a salvação foram o Frade, que devido à sua humildade estava em processo de santificação, e Severino de Acaraju, por ter sido um instrumento da cólera divina. É chegada, afinal, a vez de acusar o Grilo que, naturalmente, utiliza uma vez mais sua inteligência ao evocar a misericórdia, na figura da Compadecida, que representa, na peça, a face afetiva da divindade, a santa popular que dialoga com os pobres e intercede, consoante a tradição católica, por seus pecados. Antes de chamar a divindade, recitando um verso popular, o Grilo adverte os outros:

JOÃO GRILO — E quem foi que disse que nós já fomos julgados pela justiça?
 PADRE — Você mesmo ouviu Nosso Senhor dizer que a situação era difícil.

JOÃO GRILO — E difícil quer dizer sem jeito? Sem jeito! Sem jeito por quê? Vocês são uns pamonhas, qualquer coisinha estão arriando. Não vê que tiveram tudo na terra? Se tivessem tido que aguentar o rojão de João Grilo, passando fome e comendo macambira na seca, garanto que tinham mais coragem. Quer ver um dar um jeito nisso, Padre João? (SUASSUNA, 2018, p. 118)

E assim o Grilo novamente “dá seus pulos”. A entrada da santa intercessora completa a cena do tribunal celeste, mote do último ato que foi retirado do folheto popular¹¹⁶, que constitui a matéria central da comédia, isto é, a representação da misericórdia na figura da Compadecida. O desfecho da comédia moralizante se dá com a intercessão da Mãe de Cristo em favor dos eclesiásticos e do Padeiro e sua Mulher que, por sugestão de João Grilo, acatada por Jesus Cristo e sua mãe, são enviados ao purgatório. Já o pedido da Compadecida para que João Grilo vá ao purgatório é negado por Manuel. A solução se dá, pois, quando a santa pede para que seja concedida ao Grilo uma nova oportunidade na terra. Nesse lógica, João Grilo vence, na representação fantástica de Suassuna, a própria maldade do Diabo, que contava que sua safra estava garantida. Assim, a encenação se desenrola por meio do contraste da seriedade do demônio e da alegria das divindades.

Considerando os trechos selecionados, o protagonismo de João Grilo ao longo da ação é notável e, nessa perspectiva, ao focarmos no papel que a personagem astuta desempenha na ação com sua agilidade e esperteza não somente para arquitetar, mas também fornecer soluções das situações que surgem ao longo da encenação percebemos que ela desempenha, em termos dramaturgicos, função semelhante ao escravo Palestrião. Em resumo: seja na comédia plautina, seja na suassunina, as ações das respectivas comédias são articuladas mediante ordens e planos das personagens subalternas, isto é, dos protagonistas inteligentes. Há pouco apontamos um

¹¹⁶ O castigo da soberba:

O DIABO — Lá vem a Compadecida!

Mulher em tudo se mete!

MARIA — Meu filho, perdoe esta alma,

tenha dela compaixão!

Não se perdoando esta alma,

faz-se é dar mais gosto ao cão:

por isto, absolva ela,

lançai a vossa bênção.

JESUS — Pois minha mãe leve a alma,

leve em sua proteção.

Diga às outras que a recebam,

Façam com ela união.

Fica feito o seu pedido,

Dou a ela a salvação. *Obra popular recolhida por Leonardo Mota junto ao cantador Anselmo Vieira*

de Sousa (1867-1926)

traço por meio do qual as personagens se distinguem, relacionado à aproximação da comédia do dramaturgo paraibano com a sátira. Isto posto, João Grilo representa a um só tempo o riso alegre e satírico, o que ocorre em função da prática da emulação. É propriamente pela incorporação de características que passam do teatro plautino, sobretudo, até a comédia de Aristófanes, em seu viés profundamente iâmbico, a sátira e o teatro espanhol do século XVII, bem como a cultura nordestina dos cordéis, que Suassuna construiu uma das personagens mais brilhantes do teatro de seu país, consolidando-se, assim, como um dos maiores dramaturgos brasileiros.

4. CONCLUSÃO

Ao longo da exposição deste trabalho, propomo-nos a acentuar, mediante a análise de alguns aspectos composicionais comuns às peças *O Soldado Fanfarrão* e *Auto da Compadecida*, a emulação feita por Suassuna dos elementos do arcabouço cênico plautino. Para tanto, o escravo Palestrião foi designado como personagem-modelo com o intuito de analisar a reatualização do tipo elaborada por Suassuna em sua obra dramática. O processo mimético deste se deu, conforme exposto, por meio da *contaminatio* — entendida aqui em sentido amplo — técnica largamente utilizada na composição de comediógrafos antigos, da assim denominada Comédia Nova, em particular de poetas cômicos romanos, como Plauto e Terêncio, em que o autor seleciona componentes diversos de vários modelos para criar sua obra. Assim fez o dramaturgo paraibano ao aglutinar em sua comédia recursos metateatrais do teatro de Plauto — tais como: a interação constante dos atores com a audiência, a menção aos elementos do próprio teatro, o prólogo cômico e a encenação da peça dentro da peça —, o tom, por assim dizer, “satírico” da comédia, que se relaciona com o *iambo* e com a comédia aristofânica, bem como com os autos vicentinos e autores do Século de Ouro espanhol, sem falar na inserção dos cordéis e da atmosfera circense, referências populares primordiais para a formação de seu universo ficcional. Valendo-se desse processo de fundir elementos distintos para a construção do *Auto da Compadecida*, Ariano Suassuna retoma a lição dos antigos: à maneira de um Zêuxis de Heracleia¹¹⁷ seleciona as melhores qualidades de diversos modelos. Para isso, em função do

¹¹⁷ Cf. Cícero, *Da Invenção*, 2. 1. 1-4. 5: “Os crotoniatas, como por meio de todas as riquezas florescessem e, na Itália, contassem de certo entre os mais felizes, desejaram outrora locupletar o templo de Juno – que mui religiosamente cultuavam – com egrégias pinturas. Assim contrataram, mediante valor extraordinário, Zêuxis de Heracleia que então, julgavam, excedia de longe os outros colegas de ofício. Ele pintou diversas outras telas dentre as quais boa parte permaneceu em nossa memória em função do culto que se confere aos altares; e, como a imagem em si muda contivesse pulcritude que excede a beleza feminina, disse-lhes o artista que desejava pintar um simulacro de Helena, o que os crotoniatas ouviram com muita boa vontade, já que o consideravam amiúde o maior entre todos os artífices na pintura de corpos femininos. Julgaram, pois, que, se ele se esforçasse naquele gênero de arte em que poderia mesmo ser ele o maior, haveria de deixar naquele templo obra egrégia sua. Essa opinião então não lhes enganou, pois Zêuxis ali mesmo lhes inquiriu quais virgens consideravam eles formosas. Eles o conduziram imediatamente à Palestra e lhe apresentaram muitos rapazes, dotados de grande dignidade. Com efeito, por algum tempo, os habitantes de Crotona em muito foram superiores a todos relativamente ao vigor dos corpos e dignidade e com máximo louvor trouxeram para casa honestíssimas vitórias obtidas no certame esportivo. Assim, como admirasse com muita atenção as formas daqueles rapazes e de seus corpos, disse-lhe eles: “as irmãs destes rapazes são as nossas virgens. Por esta razão podes tu, a partir deles, supor o quanto sejam elas em dignidade”. “Apresentai-me então, por favor,” disse-lhes o artista, “dentre essas virgens as mais formosas enquanto pinto aquilo que vos prometi, para que a verdade do modelo vivo seja transferida para o simulacro mudo”. Então os crotoniatas, por meio de decisão pública, trouxeram para aquele lugar as virgens e concederam ao pintor o poder de escolher aquela que desejasse. Ele, porém, selecionou com cuidado cinco cujos nomes muitos poetas traziam de memória, pois foram elas aprovadas pelo juízo daquele que deveria possuir o julgamento mais veraz a respeito da beleza. Pois não julgou ele que pudesse encontrar em um único corpo todas as coisas que buscava para a venustidade, já que a Natureza, em cada gênero de coisas, nada elaborou perfeito quanto a todas as suas partes. Em consequência disso, da mesma maneira que ela não possuirá aquilo que é dispensado aos outros, se para uma

amplo domínio de sua técnica e das ferramentas de sua arte, deveria haver por parte do “imitador” profundo entendimento do modelo, só assim podia o poeta ele mesmo converter-se em *auctor*, em autor-autoridade. O dramaturgo brasileiro, como notável leitor dos clássicos e apreciador da arte que foi, apropriou-se criticamente dos modelos nos quais se baseou, na medida em que os adaptou à sua maneira, preservando, sobremaneira, os ingredientes específicos da cultura e das tradições populares de seu país.

Para defender a maestria com que Ariano Suassuna emulou os elementos do teatro plautino, hipótese desta pesquisa, no primeiro capítulo a discussão foi centralizada no conhecimento que tanto Plauto quanto Suassuna possuíam da estrutura da Arte do espetáculo — a narrativa biográfica da qual dispomos sobre o autor romano aponta, por exemplo, como fatores para o êxito de sua obra dramática a sua trajetória como possível ator de atelanas, enquanto Suassuna aprimorou seu repertório no campo da dramaturgia na juventude, ao integrar o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), momento em que escreve várias peças a partir do conhecimento que adquire de obras teatrais clássicas. Um aspecto bastante evidente que foi salientado ao longo da discussão em termos de composição de ambos os dramaturgos refere-se ao diálogo que estabeleceram com a tradição clássica e com os elementos populares que, na composição plautina, foram os espetáculos de improviso: o mimo e a atelana, ao passo que no teatro suassuniano manifestavam-se na tradição oral, nos folhetos de cordel, no circo, no mamulengo. Importante destacar que foi justamente privilegiando tais componentes do país real a que Suassuna se referia amiúde, colocando em cena a religiosidade sertaneja, manifestada na fé na Virgem Maria, a violência do cangaço, os casos fantasiosos de Chicó e a seca aliados aos aspectos formais da tradição greco-latina que o dramaturgo brasileiro obteve êxito em sua boa imitação. Outro pormenor crucial sobre o qual nos debruçamos a fim de observar a maneira com que Ariano Suassuna rivalizou com o modelo plautino foi a finalidade do risível; vimos que, a *palliata*, gênero no qual Plauto se inseriu, discorria acerca de enredos repetitivos como rapto de donzelas e conflitos amorosos do *adulescens*, a ação se passava no ambiente privado (*domus*) com personagens estereotipadas e, principalmente, o riso não era empregado com propósito de transgredir a ordem social, já que os aspectos de inversão da comédia plautina associam-se com a divindade Saturno, razão pela qual ocorria a representação às avessas com

única forma se concedesse todas as qualidades juntas, algo de perfeito é conferido junto com alguma imperfeição. Assim, porque também nos ocorreu o desejo que eu compusesse uma arte da oratória, não me propus a debruçar-me sobre algum único modelo cujas partes todas, em qualquer gênero que fossem, parecessem para mim que deveriam ser necessariamente expressas; mas, depois de reunidos todos os escritores em um único lugar, colhemos o que cada um parecia instruir mais comodamente e sorvemos dos vários engenhos cada um dos mais excelentes preceitos.” Tradução de Alexandre Agnolon.

a finalidade de, em seguida, reconstituir a ordem; o que não vale para o riso de Suassuna, cujo emprego, que também privilegia certos aspectos de inversão, que nesse caso é satírica — uma vez que critica os desmandos dos poderosos de Taperoá bem como a profunda desigualdade social do país —, retoma a tradição do iambo e da comédia de Aristófanes. Portanto, enquanto o riso plautino é anódino em relação ao sistema escravista, o suassuniano é, precipuamente, satírico, do ponto de vista da distinção aristotélica.

As premissas arroladas no primeiro capítulo nortearam os motes dos capítulos subsequentes, de maneira que nos dedicamos, no segundo capítulo, mediante uma perspectiva sociológica, a analisar, por um lado, a encenação de aspectos do sistema escravista no drama plautino e, por outro, os impactos estruturais da escravidão colonial na obra suassuniana. Roma antiga e Brasil foram sociedades escravistas, o que implica dizer que as estruturas política, social, econômica e cultural dessas sociedades dependiam fundamentalmente da escravidão. Isto posto, a partir das contribuições da historiografia recente, foi observada mais especificamente a maneira com que o autor cômico romano dramatizou o controle dos corpos das pessoas escravizadas no espaço da *domus*, exercido pelos senhores de escravos, e o modo com que o autor brasileiro encenou os desdobramentos nefastos da escravidão no Brasil, que se materializam não só na estrutura econômica injusta, que gera desigualdade social, mas também e, sobretudo, nos âmbitos moral e intelectual.

Além disso, à luz do que foi exposto acerca do riso, vimos que o escravo inteligente de Plauto figura como o agente que reitera a ordem à medida que age com fidelidade a seu amo e resolve seu impasse amoroso, ao passo que o protagonista de Suassuna figura como agente da sátira, haja vista que é principalmente no conteúdo de suas falas que o autor imprime sua crítica social. Sob uma perspectiva da escravidão enquanto processo na Roma antiga, Palestrião, após a boa execução de seus ardis, consegue sua liberdade, mudando seu *status* de escravo para liberto, o que não ocorre com João Grilo que, embora tenha tido êxito em suas embrulhadas, vê-se impossibilitado de progredir econômica e socialmente, devido às particularidades estruturais do país.

No que se refere ao terceiro capítulo, dedicado propriamente à análise do *seruus callidus* e do Grilo, foi evidenciada a importância dos protagonistas na ação, uma vez que eles materializam no palco o texto escrito pelos dramaturgos e é justamente valendo-se da retórica corporal, da movimentação em cena e da entonação que tais personagens ocupam a centralidade do acontecimento teatral. O dramaturgo romano emulou a Comédia Nova grega à medida que adaptou o enredo, a ambientação e as personagens-tipo no contexto helenístico, sendo o

protagonismo do escravo inteligente uma das mudanças mais significativas em seu teatro. Já autor paraibano recria a sua personagem astuta mantendo as qualidades do modelo plautino como esperteza, resiliência e simpatia, incluindo como ingredientes tanto os folhetos populares quanto outros elementos da tradição. Conforme buscamos demonstrar, as personagens inteligentes desempenham dramaturgicamente papéis semelhantes, uma vez que a armação dos imbróglis bem como a resolução dos conflitos ocorrem devido à destreza com que conduzem o espetáculo, de modo que todas as ações dependem de seus comandos. Nesse sentido, embora sejam subalternizadas do ponto de vista social, as personagens astutas reinam durante a ação; é notadamente nesse aspecto de inversão que se pode estabelecer parâmetros comparativos entre o Grilo da comédia brasileira e o protagonismo dos escravos da comédia romana. Assim, cumpre salientar que foi por meio da seleção das qualidades inerentes ao escravo plautino que Suassuna construiu João Grilo, adequando, sobretudo, suas características à realidade histórica do Brasil.

Retomemos agora dois pontos da história com a qual principiamos o argumento da introdução deste estudo, isto é, o caso narrado por Ariano Suassuna referente à visita que recebeu de um dramaturgo na época em que ele escrevia o *Auto da Compadecida*. O primeiro ponto diz respeito à insatisfação do visitante por Suassuna ter ambientado seu enredo com os elementos próprios do universo sertanejo como a seca e o cangaço; aliás, é bem provável que o tal interlocutor estivesse limitado à ideia romântica da originalidade, diante da ansiedade por algo realmente novo, já que em seu protesto disse que “ninguém aguentava mais isso”. Não satisfeito, o desagrado do visitante continuou — e esse é precisamente o segundo ponto — pois pergunta se Suassuna adequaria o nome de suas personagens para traduções em outros países.

Há a seguinte formulação atribuída ao escritor russo Liev Tolstói cujo conteúdo diz o seguinte: “Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia”. Pois bem, a lição que Ariano Suassuna deixa para o dramaturgo vai substancialmente ao encontro da observação de Tolstói, uma vez que importa menos o ineditismo do que é dito quando, na verdade, o foco está em *como* é dito e, nesses termos, o dramaturgo brasileiro demonstra a clareza com que compreende os modelos para adaptá-los à sua aldeia, ou seja, o sertão do Nordeste brasileiro. Vale dizer ainda que é devido à coerência artística com que criou suas obras privilegiando as características inerentes ao país real que o *Auto da Compadecida* foi publicado e traduzido na Polônia, em 1959; em Portugal, em 1960; nos Estados Unidos, em 1963, na Holanda, em 1965; na França, em 1970; na Itália, em 1992. Além das traduções, houve as seguintes adaptações cinematográficas: *A Compadecida* (1969), de George Jonas, *Os Trapalhões no Auto da*

Compadecida, sob direção de Roberto Farias e *O Auto da Compadecida* (1999), de Guel Arraes, filme que obteve a maior bilheteria de filmes nacionais nos anos 2000.

Assim, como dramaturgo arretado que foi, Ariano Suassuna emulou o arcabouço cênico de Plauto bem como a inversão satírica proveniente do *iambo* arcaico e da comédia aristofânica, incorporando tais ingredientes às manifestações da cultura popular brasileira, referências singulares da sua composição teatral. A engenhosidade com que Suassuna elegeu e conjugou diferentes modelos organicamente em sua obra dramática, a partir da leitura crítica da tradição, faz com que ele nela se insira tornando-se, conseqüentemente, um dos maiores dramaturgos do Brasil e, por que não dizer, do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- AGNOLON, Alexandre. *A festa de Saturno: O Xênia e o Apoforeta de Marcial*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- ALBRECHT, Michael Von. *A History of Roman Literature*. New York: Brill, 1997.
- ARISTÓTELES. *A Política*. Trad. Nestor Silveira Chaves. São Paulo: Escala. [19--?].
- _____. *Poética*. Tradução e notas de A. M. Valente. 3. ed. Lisboa: Serviço de Educação e Bolsas / Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Florence Universitária, 1997.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BOLLE, W. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas cidades. Ed 34, 2004.
- BRITO, A. P. L. *Ariano Suassuna e o movimento armorial: cultura brasileira no regime militar, 1969-1981*. (Dissertação de mestrado em sociologia). Universidade Estadual de Campinas-IFCH/ Unicamp, 2005.
- CALVINO, Italo. *Por que Ler os Clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias)*. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n° 8, São Paulo, USP, 1970, p. 67-89.
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura brasileira: resumo para principiantes*. 3 ed. São Paulo: Humanitas Publicações– FFLCH/USP, 1999.
- CANDIDO, Antonio. *O homem dos Avessos*. In: Tese e Antítese: ensaios. 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002, p. 121 -139.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. CANDIDO, Antonio, GOMES, Paulo Emílio Salles. PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

CARDOSO, I. T. *Estico de Plauto*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2006

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

CARDOSO, Isabella Tardin. *Ilusão e engano em Plauto*. In: Estudos sobre o teatro antigo. São Paulo: Alameda, 2010, p. 95 – 126.

CARDOSO, Zélia de Almeida. *A Literatura Latina*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

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

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

CITRONI, M., CONSOLINO, F. E., LABATE, M., NARDUCCI, E. *Literatura de Roma Antiga*. Tradução de Margarida Miranda e Isaías Hipólito. Rev. trad. Walter de Souza Medeiros. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

CURTIUS, E. R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. São Paulo: Edusp, 2013.

DEZOTTI, M. C. C. O Mimo Grego: uma Apresentação, *Itinerários n. 6*, p. 37-46, 1993.

DELUMEAU, J. *História do medo no Ocidente 1300- 1800: uma cidade sitiada*. Tradução de Maria Lucia Machado e Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. *Literatura popular em verso: estudos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

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

DUARTE, Adriane da Silva; CARDOSO, Zelia de Almeida (org.). *Estudos sobre o Teatro Antigo*. São Paulo: Alameda, 2010.

DUCKWORTH, G. E. *The nature of Roman comedy*. Princeton, N.J.: University Press, 1952.

FERNANDES, Florestan. *O Negro no Mundo dos Brancos*. Difusão Europeia do Livro: São Paulo, 1972.

FERNANDES, Raul Miguel Rosado. *Dionísio de Halicarnasso. Tratado da Imitação*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, 1986.

FITZGERALD, W. *Slavery and the Roman Literary Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press. 2000.

- FRYE, N. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- HANSEN, J. A. & MOREIRA, M. Para que todos entendais poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII. Vol. 5. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.
- HUNTER, R. L. *A Comédia Nova da Grécia e de Roma*. Tradução de Rodrigo Tadeu Gonçalves. Curitiba: Editora UFPB, 1985.
- JOLY, Fábio Duarte. *A Escravidão na Roma Antiga: política, economia e cultura*. São Paulo: Alameda, 2005.
- KONSTAN, D. Roman comedy. Ithaca/London: Cornell University Press, 1983.
- KRISTEVA, J. *Semiótica - introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LONGINO. *Do Sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.
- MINOIS, G. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.
- MOMIGLIANO, Arnaldo. *Os Limites da Helenização: a interação cultural das civilizações grega, romana, céltica, judaica e persa*. Tradução de Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991.
- MOORE, Timothy J. *The Theater Of Plautus: playing to the audience*. Austin: University of Texas Press, 1998.
- MOTA, Leonardo. *Violeiros do Norte*. 4. ed. Rio de Janeiro: Cátedra, 1976.
- MOURA, Clóvis. *Dicionário da Escravidão Negra no Brasil*. Assessora de pesquisa Soraya Silva Moura. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- NABUCO, Joaquim. *A Escravidão*. Compilado por Jose Antônio Gonsalves de Mello; apresentação e organização de Leonardo Dantas Silva. Recife: Massangana, 1988.
- NABUCO, Joaquim. *O Abolicionismo*. 7. ed. Brasília: Edições do Senado Federal, 2003.
- OLIVA NETO, João Angelo. Riso Invectivo vs. Riso Anódino e as Espécies de Iambo, Comédia e Sátira. *Letras Clássicas*, nº7, 2003, p. 77-98.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos Espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PLAUTO. *Comédias*. Seleção, introdução, notas e tradução direta do latim por J. Bruna. São Paulo: Cultrix, 1978.
- RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SLATER, N. W. *Plautus in Performance: the theatre of the mind*. Atlanta: Harwood Academic Publishers, 2000, p. 139-149.

STEWART, Roberta. *Plautus and Roman Slavery*: Wiley-Blackwell, 2012.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

SUASSUNA, Ariano. *Teatro Completo de Ariano Suassuna: comédias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

WEST, Martin. *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin/ New York, Walter de Gruyter, 1974.

WEST, D, HOODMANN, T. *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge University Press, 2007.

WILLIAM, Shakespeare. *Grandes obras de Shakespeare: tragédias*. Tradução de Bárbara Heliodora. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.