

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

DÉBORA OLIVEIRA LISBOA

Transfiguração e realidade social em cinco comédias de Ariano Suassuna

Versão Original

São Paulo
2022

DÉBORA OLIVEIRA LISBOA

Transfiguração e realidade social em cinco comédias de Ariano Suassuna

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Francisco Marques

Versão Original

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L769t Lisboa, Débora Oliveira
Transfiguração e realidade social em cinco
comédias de Ariano Suassuna / Débora Oliveira Lisboa;
orientador Ivan Francisco Marques - São Paulo, 2022.
264 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Literatura Brasileira.

1. Literatura brasileira. 2. Suassuna, Ariano
(1927-2014). 3. Teatro (literatura). 4. Comédia
(literatura). I. Marques, Ivan Francisco, orient. II.
Título.

LISBOA, Débora Oliveira. **Transfiguração e realidade social em cinco comédias de Ariano Suassuna.** Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Ivan Francisco Marques, pela paciente e atenciosa orientação deste trabalho.

À Prof^a. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão e ao Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria, pelas sugestões, indicações bibliográficas e crítica construtiva durante o Exame de Qualificação.

Aos Profs. Drs. Flavia Maria Ferraz Sampaio Corradin, Francisco Maciel Silveira (*in memoriam*) e Marcia Maria de Arruda Franco, pelo acolhimento durante as aulas nas disciplinas da pós-graduação.

RESUMO

LISBOA, Débora Oliveira. **Transfiguração e realidade social em cinco comédias de Ariano Suassuna**. 264f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Resumo: Este trabalho dedica-se a investigar as relações entre realidade social e transfiguração literária em cinco comédias de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida* (1955), *O Casamento Suspeitoso* (1957), *O Santo e a Porca* (1957), *A Pena e a Lei* (1959) e *Farsa da Boa Preguiça* (1960), mediante estudo do modo de construção das personagens e seus conflitos dramáticos, o tempo das ações e espaços cênicos. Nesta investigação, as formas utilizadas para a reconstrução literária de elementos do contexto histórico, político e social do sertão nordestino, bem como das vivências pessoais do autor, são descritas, analisadas e interpretadas. Nas comédias, o mundo e o homem sertanejos são apresentados em suas especificidades, mas também são relacionados a questionamentos humanos mais profundos e universais. A crítica social está presente, mas não esconde o humor, as cores, o ritmo, a esperteza, a ingenuidade e a fé dos homens do sertão, abordados em suas variações de classe social, gênero e valores pessoais. Além de materializar aspectos da vida social, as peças trazem elementos oriundos de matrizes culturais diversas, como as fontes clássicas, ibéricas e cristãs, tanto eruditas quanto populares. A construção do riso cômico se faz por meio da aproximação de elementos contrários, que alcançam coexistência harmônica e funcionalidade, resultando em obras bem-acabadas e com coerência interna. A vida do homem em sociedade é apresentada como limitada no tempo e no espaço, cujos problemas só são superados quando considerados valores metafísicos e universais. Assim, a realidade social é mais que pretexto para a criação literária - ela determina e explica os valores estéticos presentes na estrutura das peças.

Palavras-chave: 1. Literatura Brasileira (Séc.XX); 2. Suassuna, Ariano (1927-2014); 3. Teatro brasileiro (Comédia)

ABSTRACT

LISBOA, Débora Oliveira. **Transfiguration and social reality in five comedies written by Ariano Suassuna.** 264f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This research investigates the relationship between social reality and literary transfiguration in five comedies by Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida* (1955), *O Casamento Suspeitoso* (1957), *O Santo e a Porca* (1957), *A Pena e a Lei* (1959) and *Farsa da Boa Preguiça* (1960), through the study of the construction of the characters and their dramatic conflicts, the time of actions and scenic spaces. In this investigation, the forms used for literary reconstruction of elements of the historical, political and social context of the northeastern *sertão* and the author's personal experiences are described, analyzed and interpreted. In the comedies, the *sertanejo* world and man are presented in their specificities, but they are also related to deeper and more universal human questions. Social criticism is present, but it does not hide the humour, colors, rhythm, cleverness, ingenuity and faith of the men of the *sertão*, approached in their variations of social class, gender and personal values. In addition to materializing aspects of social life, the plays bring elements from diverse cultural matrices, such as classical, iberian and christian sources, both erudite and popular. The construction of comic laughter is done through the approximation of contrary elements, which achieve harmonious coexistence and functionality, resulting in well-finished works with internal coherence. Man's life in society is presented as limited in time and space, whose problems are only overcome when metaphysical and universal values are considered. Thus, social reality is more than a pretext for literary creation - it determines and explains the aesthetic values present in the structure of the plays.

Keywords: 1. Brazilian Literature (XXth Century); 2. Suassuna, Ariano (1927-2014); 3. Brazilian Theater (Comedy)

LISTA DE ABREVIATURAS

AC – *O Auto da Compadecida*

CS – *O Casamento Suspeitoso*

SP – *O Santo e a Porca*

PL – *A Pena e a Lei*

FBP – *Farsa da Boa Preguiça*

TC – *Torturas de um Coração*

Csob - *O Castigo da Soberba*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 – A TROCA DE MÁSCARA: VIRANDO O JOGO COM <i>AUTO DA COMPADECIDA</i>	15
1.1 – O chão e a lona: o circo.....	28
1.2 – A direita e a esquerda: a escolha.....	34
1.3 – A acusação e a defesa: o julgamento.....	62
2 – A TROCA DE SENTIDO: REVISITANDO A COMÉDIA CLÁSSICA	70
2.1 – O sim e o não: <i>O Casamento Suspeitoso</i>	72
2.1.1 – O dentro e o fora: a vizinhança.....	75
2.1.2 – O quadro e o retrato: a família.....	91
2.1.3 – O pau e a cobra: os golpes.....	101
2.2 – A cruz e a caldeirinha: <i>O Santo e a Porca</i>	106
2.2.1 – A casa e o milagre: o santo.....	112
2.2.2 – A torcida e o rabo: a porca.....	128
2.2.3 – A tampa e a panela: os pares.....	139
3 – A TROCA DE FOCO: RETOMANDO O POPULAR E EXPLORANDO A METALINGUAGEM	149
3.1 – Escrita certa e linhas tortas: <i>A Pena e a Lei</i>	149
3.1.1 – O frio e o cobertor: o povo.....	156
3.1.2 – A lei e a ordem: as autoridades.....	178
3.1.3 – A mão e a luva: os mamulengueiros.....	188
3.2 – Deus ajuda e cedo madruga: <i>Farsa da Boa Preguiça</i>	194
3.2.1 – O ócio e o negócio: o trabalho.....	200
3.2.2 – O rural e o urbano: o ambiente.....	210
3.2.3 – O bem e o mal: o arbítrio.....	218
4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	233
5 - REFERÊNCIAS	239

INTRODUÇÃO

Olhem [...] o conjunto de meu trabalho de escritor [...] antes de tudo como uma história, contada por uma pessoa, mas que mantém um contato profundo e amoroso com a vida. Considero-me um realista, mas sou realista não à maneira naturalista – que falseia a vida –, mas à maneira de nossa maravilhosa literatura popular, que transfigura a vida com a imaginação para ser fiel à vida.

(SUASSUNA, Ariano. Nota do autor. In: *Teatro completo de Ariano Suassuna: comédias, volume 1*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018, p.239-240.)

Considerando-se que os homens se agrupam em sociedade e que interagem entre si, com o ambiente e com outros grupos, pode-se definir realidade social como o conjunto de fatos, ações e valores produzidos pelos membros de um determinado grupo. Por ser formada de pluralidade e estar em mudança contínua, a realidade social não pode ser compreendida como uma unidade simples. Para entendê-la de algum modo, é necessário selecionar aspectos e observar os processos que os envolvem.

Os elementos que compõem caoticamente a realidade extraliterária são selecionados, valorados e transformados em formas verbais organizadas, carregadas de novos sentidos. É esse processo que aqui se chama transfiguração. A transposição para novo suporte resulta em forma organizada e autônoma, construída com estrutura e significado, capaz de expressar emoções e visões de mundo, assim como de difundir conhecimento.

É o que faz Ariano Vilar Suassuna (1927-2014) ao formular seu projeto de escrita artística, escolhendo como ponto de partida o sertão nordestino como espaço geográfico, a primeira metade do século XX como tempo histórico em que as ações se desenvolvem, a sociedade sertaneja como contexto cultural dotado de valores e seus mais diversos agentes sociais como personagens de suas comédias:

O que eu procuro atingir, portanto, é, se não a verdade do mundo, a verdade do meu mundo, afinal inapreensível em sua totalidade, mas mesmo assim, ou por isso mesmo, tentador e belo, com seu sol luminoso e selvagem, tão selvagem que não podemos vê-lo. Procuro me aproximar dele com as histórias, os mitos, os personagens, as cabras, as pedras, o planalto seco e frio de minha região parda, pedregosa e empoeirada. Esta visão ardente – grosseira e harmoniosa ao mesmo tempo – é o cerne para onde se dirige meu trabalho de escritor. (ibidem)

Esses pontos selecionados como matéria-prima do fazer artístico são carregados de dualidade e admitem abordagens variadas. O sertão, por exemplo, pode ser um lugar que guarda valores importantes desde tempos remotos ou um lugar atrasado que resiste à renovação. A primeira metade do século XX pode ser vista como época de grande avanço

científico e tecnológico ou como tempo de destruição por guerras, totalitarismos e modernização caótica. A sociedade sertaneja pode ser vista como forte e resistente ou como extremamente violenta. Os homens sertanejos podem ser agentes capazes de escolha ou podem ser vítimas e carrascos com papéis definidos por suas classes sociais. Impõe-se, portanto, a tarefa de se decidir como esses elementos serão valorados e sob que forma serão apresentados, a fim de que constituam a realidade autônoma da obra.

O fato de Suassuna ter escolhido o teatro como gênero para fazê-lo não causa estranheza, já que as artes dramáticas são propícias para mostrar a pluralidade pela mescla de recursos verbais e não-verbais, bem como para trazer à tona processos em curso. Para alguns, o teatro está intimamente ligado à descoberta, pelo homem, da utilização da linguagem poética como forma de explicar e de dominar o mundo, mediante a encenação e ritualização. Em seu desenvolvimento ao longo da História, o teatro vai-se distanciando da religião e passa a ser utilizado com as mais diversas finalidades, como a promoção do terror e da piedade, a formação do caráter nacional, a crítica dos costumes sociais, o entretenimento e a tomada de consciência política.¹

No teatro praticado no Brasil em meados do século XX, nota-se a aceleração da modernização e da profissionalização das artes dramáticas. Nesse contexto, Ariano Suassuna opta pela retomada de modelos tradicionais, de temas religiosos e de fontes populares em suas peças, sem deixar de inserir inovações formais modernas. Sendo o teatro simbolizado por duas máscaras, a da tragédia e a da comédia, surpreende o autor, em determinado momento de sua carreira, escolher a matéria-prima sertaneja, tradicionalmente apresentada pelo viés da dor e do atraso, e transformá-la em comédia: a cara escolhida é a do riso. Resta saber de que maneira a realidade social é levada para o mundo da comédia e quais os resultados dessa transfiguração:

Nunca o teatro conseguirá reproduzir a vida, que se reinventa a cada instante. Assim, sem exageros que acabem com a ilusão consentida do público, é melhor não apelar para as muletas do verismo nem esconder as traves da arquitetura teatral [...]; assim o público, vendo que não pretendemos enganá-lo, que não queremos competir com a vida, aceita [...] participar de nossa maravilhosa realidade transfigurada. A vida e o mundo são os motivos, que aparecem transfigurados, no teatro. Meu teatro procura se aproximar da parte do mundo que me foi dada; um mundo de sol e de poeira, [...] com cangaceiros, santos, poderosos, assassinos, ladrões, palhaços, prostitutas, juizes, avarentos, luxuriosos, medíocres, homens e mulheres de bem [...]. (ibidem)

Neste sentido, este trabalho dedica-se a investigar o modo de construção das personagens, os conflitos que as envolvem, bem como seu desenrolar no tempo das ações e espaços cênicos, em cinco comédias de Ariano Suassuna: *Auto da Compadecida* (1955), *O*

¹ Para maiores detalhes acerca do desenvolvimento histórico do teatro, vide BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Santo e a Porca (1957), *O Casamento Suspeitoso* (1957), *A Pena e a Lei* (1959) e *Farsa da Boa Preguiça* (1960)².

As comédias de Suassuna merecem estudo detalhado por revelarem uma particular visão de mundo, em que se articulam elementos a princípio díspares, como concepção trágica da vida, valores metafísicos cristãos, tradição erudita e crítica social, que aparecem ligados às cores, vibração alegre, riso e cultura popular. Dentro do conjunto das obras do escritor, as cinco comédias selecionadas compõem uma fase específica de seu projeto de promover uma ponte entre cultura popular e erudita, em que temas, formas e processos de ambos os polos se misturam e alcançam harmonia.

Além disso, as cinco comédias selecionadas estão intimamente relacionadas com o contexto social e histórico de sua época de produção. Suassuna faz parte do grupo de intelectuais que retoma os rumos da História e da cultura após o período de censura, interrupção na livre circulação de pessoas e ideias, perseguição a intelectuais, concentração das atenções nos eventos militares ocorridos nas décadas de 1930 e 1940, em razão da ascensão de regimes totalitários e guerra, seja no plano internacional, seja no plano doméstico. Nos anos 1950, momento histórico da escrita, a marcha da modernização do país, a tentativa de estabelecimento de uma democracia e o livre desenvolvimento artístico se veem em meio às crescentes tensões devido às polarizações resultantes de duas opções de sistemas produtivos no mundo, o capitalismo e o socialismo, com escalada da instabilidade política e acirramento da desigualdade social que, na década seguinte, culminam em nova interrupção de liberdade, instaurando-se o Regime Militar. As comédias são, portanto, escritas em um curto hiato de tensa liberdade e apontam para outras formas de se encarar velhos problemas em novos tempos.

Essas formas são diferentes por assumirem os aspectos duais de sua matéria, mostrando-a com a cara do riso. Ao mesmo tempo que as personagens são indivíduos carregados de especificidades nordestinas sertanejas em seu linguajar, corpo, vestimenta, valores, conflitos pessoais e relacionamentos interpessoais, têm forte lastro em uma tradição de cunho mais universal, com tipos e arquétipos consolidados, vivendo ações dramáticas que tocam grandes temas humanos como amor e morte, relacionados a uma concepção metafísica do homem e do mundo. Os sertanejos não aparecem tratados como seres unicamente sofredores, ligados a um ambiente hostil e marcados pela exploração brutal do trabalho. A crítica social está fortemente presente, mas ela não esconde o humor, as cores vibrantes, a riqueza dos cantos e versos, a luz, a esperteza, a ingenuidade, a engenhosidade criativa e a fé

2 Suassuna utiliza como procedimento de nomeação de suas obras o uso de letras maiúsculas em substantivos e adjetivos, tendo sido mantida tal grafia neste trabalho. Para autores que não usam tal procedimento, segue-se grafia padrão, com maiúsculas apenas no início dos títulos e em nomes próprios.

dos homens do sertão, abordados em suas variações de classe social, gênero e valores pessoais. O riso cômico se constrói pela quebra de expectativas, não abalando apenas uma classe social nem associando apenas uma delas com o bem e a outra com o mal. A moral, nesse sentido, é atributo de qualquer ser humano. Pares em princípio opostos e dicotômicos alcançam coexistência harmônica e funcionalidade nas comédias de Suassuna. O regional é explorado de modo a evidenciar o que guarda em si de universal. O rico é mostrado em sua posição de privilegiado, mas isso não o isenta de sofrer enganos causados pelos pobres e tampouco das agruras da desilusão amorosa, da efemeridade do conforto, da suscetibilidade à violência e, enfim, da morte. O pobre é mostrado em sua posição de explorado e mais exposto a sofrimentos, porém isso não retira sua alegria de viver, sua capacidade de compor versos e narrativas, seus encontros amorosos, sua esperteza e engenhosidade para tirar proveito das situações ou a possibilidade de ter virtudes e defeitos. O esperto está junto do ingênuo, assim como os pares valente-medroso, religioso-cético, apaixonado sincero-adúltero. A luz solar abundante no sertão abre espaço para a penumbra da noite, onde enganos e quiproquós ocorrem. A vida pujante no plano terreno relaciona-se com morte violenta e julgamento pós-morte. O âmbito humano aparece ressignificado pelo âmbito divino, em que as limitações da luta pela sobrevivência em tempo e espaço definidos se ampliam para considerações morais mais universais.

Tendo esses aspectos em mente, pretende-se neste trabalho verificar as relações entre a realidade autônoma das comédias, a realidade fática extraliterária e a tradição literária, bem como situar as peças em estudo nos conjuntos maiores da literatura e do teatro brasileiros, investigando se os elementos histórico-sociais que aparecem nas comédias são apenas matéria para a criação estética ou se são determinantes para a estrutura e estética das obras.

Uma série de questões pauta esse estudo: De que modo o contexto histórico, político e social da época de produção das comédias e as vivências pessoais do autor aparecem nas peças? Como estão construídas as personagens e seus conflitos, bem como o tempo das ações e o espaço cênico? O que a forma literária permite entrever acerca das concepções estéticas e da cosmovisão que guiaram a produção das obras?

Na tentativa de respondê-las, parte-se da hipótese inicial de que a estrutura das comédias sugere que a dualidade própria da vida do homem em sociedade, limitada pelas aparências que assume no tempo e no espaço, pode ser atenuada pela consideração de valores metafísicos e universais.

A partir de então, é feita a análise com base nos textos das comédias. Ante a opção pelo suporte textual, a consideração dos elementos não-verbais fica, em princípio, restrita àqueles indicados de modo residual no texto, por rubricas e prefácios do autor que

acompanhem sua publicação.

Para embasar a análise e servirem como elementos de comparação, são utilizados livros, publicações, trabalhos acadêmicos de historiadores e sociólogos, jornais sobre o contexto histórico-social, bem como biografia, cadernos especiais comemorativos publicados por instituições culturais, trabalhos acadêmicos de diversas ciências que compõem a área de Humanidades dedicados ao autor e sua obra e, principalmente, artigos, prefácios, entrevistas e aulas-espetáculo do próprio autor.

Escolhe-se, como primeiro passo nesse estudo, abordar o *Auto da Compadecida* como ponto de virada na trajetória do autor, dedicando-se a isso o Capítulo 1 – “A troca de máscara: virando o jogo com *Auto da Compadecida*”. Nesse passo são estudados com mais detalhe a experiência de Ariano como escritor até então, as motivações pessoais e artísticas para a guinada para o cômico, o processo de escrita do *Auto*, o impacto da estreia e da premiação e, principalmente, de que é feita a peça, cujo vetor de abordagem vai nessa direção: do popular ao erudito.

A seguir, no Capítulo 2 – “A troca de sentido: revisitando a comédia clássica”, investiga-se a construção das peças em que a abordagem vai do erudito ao popular, que são as comédias inspiradas na tradição clássica e de costumes, *O Santo e a Porca* e *O Casamento Suspeitoso*.

Já no Capítulo 3 – “A troca de foco: retomando o popular e explorando a metalinguagem”, a atenção recai sobre a retomada do vetor do popular ao erudito, em dimensões que não coincidem com as exploradas no *Auto*, sobretudo pela ampliação da exploração da metalinguagem. As peças em que isso acontece são *A Pena e a Lei* e *Farsa da Boa Preguiça*.

Ao final, pretende o presente trabalho contribuir para o estudo das comédias como conjunto dotado de características próprias, que não derivam do que já foi estabelecido pela tradição anterior nem são prévias do que vem posteriormente, mas que são construídas de matérias diversas e adquirem formas particulares intimamente relacionadas com a realidade social.

1 – A TROCA DE MÁSCARA: VIRANDO O JOGO COM *AUTO DA COMPADECIDA*

Para começar o estudo das ligações entre realidade social extraliterária e forma transfigurada que aparecem nas comédias de Ariano Suassuna, é preciso considerar a posição do sujeito com relação a essas duas esferas. Conhecer algo de sua vida ajuda a compreender como se forma sua visão de mundo e a partir de que lugar se levanta a voz artística, ainda que não se pretenda explicar a obra pela biografia de seu autor. O que se pretende, no caso, é tratar o escritor como um centro de relações históricas, sociais e artísticas, que trava contato com fenômenos de uma determinada época, em certo lugar, estabelece conexões com certos setores da sociedade e toma conhecimento de formas de organização e composição de objetos artísticos, formulando a partir daí projeto próprio de contribuir com a cultura brasileira.

Ariano Vilar Suassuna nasce em 16/06/1927 em Nossa Senhora das Neves, também chamada cidade de Parahyba, sendo estes os nomes oficial e extraoficial da capital do Estado da Paraíba à época. É filho de Rita de Cássia Dantas Villar e João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna, que foi presidente daquele Estado entre 1924-1928, cargo equivalente ao que hoje se chama “governador”. Encerrado esse mandato do pai, que depois assume a função de deputado federal, a família sai da capital, de sorte que a formação cultural do autor se dá no sertão paraibano, entre a Fazenda Acahuan e a cidade de Taperoá, nas décadas de 1920 e 1930. Ali, Ariano tem contato com a literatura tradicional por meio da biblioteca de seu pai e pela convivência com parentes cultos, somando-se a isso a descoberta da cultura popular. O fato de seu pai ter exercido cargos políticos faz com que Ariano veja a possibilidade de atuação como intermediário ou mandatário em nome do povo, embora resolva fazê-lo no âmbito cultural.

Das manifestações populares culturais, conhece primeiramente os cantadores e repentistas. Em 1934, com sete anos de idade, é levado por seu irmão João Suassuna Filho para assistir a uma cantoria de viola na casa de um policial de Taperoá. Nesta oportunidade, presencia um duelo entre os repentistas Antonio Marinho e Antonio Marinheiro. Fica impressionado com a rapidez dos repentes e com a memória dos cantadores, que reproduzem um folheto de cordel inteiro falando de assombração.³ O tema do medo das almas é aproveitado em sua obra, cantadores são citados, cantigas são compostas à moda popular e são usados recursos formais como a dinâmica dos diálogos rápidos, versos, rimas e métrica.

Durante a infância e adolescência, toma contato, ainda, com as cantigas das mulheres, que cantam antigos “rimances” ibéricos transmitidos oralmente de geração em geração. Sua

3 TAVARES, Bráulio. *ABC de Ariano Suassuna*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007, p.28

mãe, tias e outras frequentadoras da casa dedicam-se a essas cantorias⁴. Aqui se está diante do cantar feminino e de sua relação com a reprodução, não do corpo físico, mas do corpo cultural pela manutenção da tradição. Em sua obra, a posição social da mulher e o direcionamento de suas forças de reprodução e de ruptura ganham papel de destaque, sejam ou não protagonistas.

Aos nove anos, Suassuna descobre o teatro de mamulengos, quando seu primo Manoel Souza o leva para ver um espetáculo. No enredo, uma personagem negra chamada Benedito vale-se de astúcia e força para se livrar da polícia⁵. Ariano fica encantado com o que vê e ouve, identificando-se com tal personagem, já que sua família também sofrera perseguição policial. Nunca mais esquece os elementos do teatro de mamulengos, que são aproveitados na escrita de entremezes e, sobretudo, na comédia *A Pena e a Lei*.

Digno de nota, ainda, que os primeiros contatos de Ariano com o teatro e com o cinema se dão por meio do circo. O circo dos anos 1930 promove a encenação de “dramas” e a exibição precária de filmes 16mm. Ariano lembra de ter visto os filmes e peças no circo, além de espetáculos com o palhaço Gregório⁶. Não por acaso, circo e palhaço estão presentes no *Auto da Compadecida*. Aproveita em seu teatro, também, certa noção de itinerância, de que os espetáculos não precisam ficar vinculados a um espaço fixo de encenação. Concebe as peças para apresentação em palco, mas considera a possibilidade de montagem em outros espaços, de sorte que os cenários sugeridos são simples e podem ser adaptados para representação dos itens, sem necessidade de reprodução fiel dos objetos da realidade.

Muito importante, ainda, o conhecimento que Ariano tem dos cordéis ou folhetos. Para ele, o folheto já é, em si, a reunião de diversos elementos, como a literatura, por meio da história contada em versos; a música, pela toada e acompanhamento instrumental, e as artes plásticas, pelas fotos, montagens e xilogravuras impressos na capa dos folhetos. A biblioteca de seu pai contém exemplares de livros de Leonardo Mota, compilador de versos e histórias cantadas por poetas populares cearenses, recolhidos de informantes diversos, estando dentre eles o pai de Suassuna. As compilações de Leonardo Mota são a fonte primária de folhetos que o autor utiliza na composição de entremezes e do *Auto da Compadecida*. A esta biblioteca, soma-se a plena atividade, nos anos de 1930 a 1950, de editoras de cordéis, como a João Martins de Athayde, em Recife, e uma série de gráficas menores espalhadas pelo

4 A cantora Renata Mattar tem gravados registros dela e de Ariano Suassuna, acompanhados de viola, reproduzindo as cantigas que D.Rita Suassuna cantava quando ele era criança, segundo entrevista da cantora ao programa Supertônica da Rádio Cultura em 25/09/18. Áudio disponível em <<http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/supertonica/arquivo/renata-mattar-dos-cantos-de-trabalho-e-outras-cantigas>>. Acesso em 1 jan. 2022. (trecho citado aos 47:00)

5 TAVARES, Bráulio. *ABC... op. cit.*, p. 30.
Vide, ainda, Entrevista. Programa Roda Viva. TV Cultura, 06/05/2002. Disponível em <<https://youtu.be/mW4zTJq7k0M>> (6:13 - 7:43). Acesso em 01 jul. 2018.

6 TAVARES, Bráulio. *ABC... op. cit.*, p. 32.

Nordeste. Dos cantadores, além dos temas e cantigas, aproveita-se a situação de apresentação, assim entendido o contexto de interação entre o artista e o público, que tem abertura de um espaço considerado teatralizado e um tempo considerado fora do curso comum da vida, com proximidade, participação física pelo contato com o som e o ritmo, acompanhamento pela leitura e caráter ritual que traz a possibilidade de reapresentação, adaptação e releitura.

Todos esses elementos da cultura popular geram uma forte atração em Ariano Suassuna, que muito cedo se dedica à escrita. Começa a escrever contos e poemas aos doze anos, publicando alguns deles em jornais. Neles, já se nota a presença de tom trágico, com menção frequente à morte. O autor sente que tem algo mais a dar vazão, sem conseguir definir a essência do que seja e a forma melhor para fazê-lo. Porém, pela diferença das sensações experimentadas quando em contato com esferas culturais distintas, intui que aquilo que procura pode estar na arte popular, permanecendo inquieto por não conseguir integrá-la em seus primeiros escritos.

Outras inquietações vêm, ainda, perturbá-lo. A primeira e maior delas, que o acompanha por toda a vida, é a visão trágica do mundo, decorrente das experiências da primeira infância. Seu pai, João Suassuna, é assassinado em outubro de 1930, quando Ariano tem apenas três anos de idade. O crime ocorre no contexto das agitações políticas que culminam na ascensão de Getúlio Vargas à presidência do país. Naquela época, o presidente do Estado da Paraíba, João Pessoa, alia-se às forças urbanas e promove uma série de reformas que descontentam a elite rural, à qual pertencem as famílias Dantas e Suassuna, da mãe e do pai do autor. João Dantas, primo da mãe do autor, vinga-se da manobra política de João Pessoa, que promove o abalo de sua imagem pessoal mediante a publicação, nos jornais, do caso amoroso oculto que mantinha, e o mata a tiros em Recife. Alguns dias depois, João Suassuna é assassinado no Rio de Janeiro, acusado de ser o mandante do assassinato de João Pessoa. É encontrado com uma carta no bolso, destinada à esposa Rita e aos filhos, afirmando sua inocência quanto ao crime que lhe imputam. A partir de então, a família de Ariano sofre intensa perseguição pelos partidários de João Pessoa e passa anos se escondendo, com apoio da elite rural, até conseguir proteção para voltar à Paraíba e se reestabelecer em uma de suas fazendas. Desse período, remanesce em Ariano a visão trágica do mundo, a saudade da figura paterna ausente e o sentimento de exílio na própria terra⁷.

Essa perda abrupta do pai tem ainda outros desdobramentos. Um deles é a associação do polo rural, ao qual pertenciam o pai e os fazendeiros que ajudam a família no período de exílio, com um centro de bons valores que se deva preservar e que está sofrendo constantes

7 Esses sentimentos são abordados como chaves de leitura da poesia de Suassuna por Carlos Newton Junior (NEWTON JUNIOR, Carlos. *O Pai, o Exílio e o Reino: a Poesia Armorial de Ariano Suassuna*. Recife: Editora Universitária/UFPE, 1999).

ataques do polo urbano, mais ligado a um modo violento de promover a modernização do país. Essa polarização, na obra teatral de Ariano, aparece tensionada, já que seu olhar crítico detecta que a configuração do quadro social decorre também de fenômenos que envolvem a sociedade rural. Seu posicionamento diante desses fenômenos é oscilante.

Outro desdobramento é a identificação com as camadas desfavorecidas da população. O período de exílio marca a vivência infantil e as memórias da família, como época em que sofrem privações decorrentes da necessidade de se esconder, com impossibilidade de carregar objetos, de se cercar de conforto e de ter empregados, mesmo sendo originariamente pertencentes à elite rural. Experimentam por um período a ameaça à sobrevivência e o tratamento preconceituoso por serem de vertente política deposta do poder. Ainda que lancem mão de recursos de que a população pobre não dispõe para pôr fim à perseguição, conhecem de perto o lado de baixo do giro da roda da fortuna. Ariano passa a valorizar, desde então, atitudes de resistência e se põe a pensar em modalidades de enfrentamento possíveis para alteração de situações desfavoráveis, utilizando-as na composição das peças.

Mais um desdobramento a considerar é o impacto da ausência do pai na construção da identidade do filho e herdeiro. A memória pessoal é pouca, já que é muito novo quando o pai morre. Precisa, então, para compor a imagem de João Suassuna e a partir daí a sua própria, dos relatos de outras pessoas. Analogamente, vê no ambiente rural e nos valores antigos uma identidade a ser lembrada e preservada, a partir dos saberes coletivos. Seu papel de preservar a memória e dar continuidade ao legado, como filho, o aproxima da concepção religiosa católica, em que o Filho, na trindade, é caminho necessário para acesso ao Pai. A memória coletiva e a religião, portanto, são integradas em sua obra.

As influências masculinas na formação de Ariano, graças à morte do pai, acabam ficando a cargo de dois tios, Manuel Dantas Villar e Joaquim Duarte Dantas. O primeiro é anticlerical e zombeteiro, dotado de visão crítica da sociedade, tendo estimulado o autor a ler obras de escritores descontentes ou críticos, como Eça de Queiroz, Euclides da Cunha e Guerra Junqueiro. O segundo tio é católico e monarquista, estimulando o autor a ler obras sobre monarquia, batalhas e mitos, como a descrição da batalha de Alcácer Quibir por Antero de Figueiredo. Ariano afirma que, do primeiro, retém a visão política e crítica da sociedade, enquanto do segundo fica com a visão literária e estética, já que monarquia e guerra trazem imaginário mais belo que a realidade social⁸. Ligando tais posturas aos materiais com que melhor se relacionam, a visão crítica traz a consideração do povo e das artes populares em relação com outros domínios da sociedade, enquanto a visão estética traz a consideração da elite e das artes eruditas como modelos.

8 SUASSUNA, Ariano. Entrevista. In: *Roda Viva ... op.cit.*. (09:00 a 13:00).

Suassuna cresce em família de religião protestante, em que a conversão do catolicismo para o protestantismo ocorre primeiro na família da mãe. Sua avó materna, Dona Afra, fica doente e é tratada por cirurgião norte-americano protestante. Por gratidão, a avó e a mãe se convertem ao protestantismo⁹. Além das práticas familiares religiosas, o autor tem parte de sua educação formal no Colégio Americano Batista, já no Recife, para onde se muda em 1937 e fica a vida inteira. Do protestantismo vem a preocupação com o ideal de justiça, sendo frequente em sua obra a colocação de indivíduos em situação de enfrentar julgamento e a consequência de seus atos:

Em quase todo o meu teatro, um pouco por causa da natureza da sátira, mas também um pouco, parece, por causa da minha formação calvinista, eu passo o tempo todo julgando os outros e a mim mesmo, absolvendo ou condenando os bons e os maus.¹⁰

Com a infância e juventude repletas de experiências e portando inquietações quanto ao que expressar e sob que forma, Ariano Suassuna vai estudar Direito na Faculdade de Recife em 1945, onde passa a integrar um grupo de estudantes interessados em pesquisar teatro e montar peças: é o TEP – Teatro do Estudante de Pernambuco, liderado por Hermilo Borba Filho. Encontra o ambiente intelectual propício para discussões sobre cultura, trocas de experiências e contato com expositores da cultura popular, como os cantadores que participam de Festival em 1946¹¹. A primeira sugestão de Hermilo é de que Ariano pesquise obras de Ibsen para obter ideias de como compor suas próprias peças. Ariano não encontra ressonância entre o mundo norueguês e o mundo nordestino, do qual pretende falar. A segunda sugestão é mais fecunda: estudar Frederico García Lorca. Ariano encontra seu primeiro modelo, posto que no mundo do espanhol há clima seco, sol, ciganos e cavalos, coisas que também existem no nordeste brasileiro.

Suassuna escreve e encena, então, sua primeira peça, em 1947, chamada *Uma Mulher Vestida de Sol*. A peça é uma tragédia, fortemente baseada em *Bodas de sangue*, de Lorca, mas nela já se nota a incorporação de processos sociais nordestinos como a disputa de terras, as famílias incompletas, vitimadas por doença e violência, os retirantes, o questionamento das autoridades, além do uso de simbologia religiosa, dada já no título. Aparecem, também, algumas formas populares como cantigas, “excelências”, rezas e romance ibérico.

Após, seguem outras peças trágicas: *Cantam as Harpas de Sião ou O Desertor de Princesa* (1948), *Os Homens de Barro* (1949) e *Auto de João da Cruz* (1950). Contudo, o autor ainda não está satisfeito com os resultados de seus projetos.

9 TAVARES, Bráulio. *ABC... op. cit.*, p. 35.

10 SUASSUNA, Ariano. “Santa Teresa e eu”. In: *Semana de Santa Teresa* (1973). Recife: Instituto de Letras, Universidade Federal de Pernambuco, p. 53.

11 TAVARES, Bráulio. *ABC... op. cit.*, p.62-63

Ocorre, então, uma guinada importante em sua vida: a entrada de um elemento feminino em contexto amoroso. Ariano tem grande admiração por sua mãe, mas é somente quando passa a ter uma relação próxima de convivência com Zélia Andrade de Lima, com quem se casa em 1957, que sua angústia se alivia:

Foi aí que, por sorte minha, surgiu diante de mim – como uma bênção que me tivesse sido enviada do Sol, como uma compensação à minha infância sangrenta e atormentada – a figura da mulher, aquela que passaria a ser o resumo ancestral e sagrado da vida. Foi uma espécie de revelação. Eu a via, gentil e sem afetação, como se estivesse em comunicação direta com a corrente subterrânea e sagrada do Mundo, com o dom da vida que somente ela era capaz de comunicar ao meu sangue ferido.¹²

Em 1950, Ariano tem uma doença respiratória e volta para o sertão, em busca de melhores ares para restabelecer suas forças. Quando Zélia, na companhia de familiares, vai visitá-lo em 1951, o autor resolve recebê-los com uma apresentação cômica, o entremez *As Torturas de Um Coração*, que ele mesmo escreve e encena, acompanhado de um trio de pífanos. A partir de então, passa a escrever comédias:

Veja bem, [...] na juventude eu era um homem fechado – inclusive, só escrevia tragédias. Isso durou até eu conhecer Zélia. [...] A minha alma se desatou, vivia trancada com um nó cego e ela desatou esse nó. Então, eu me abri inclusive para o cômico, para a alegria do mundo e para a paixão na vida. Isso eu devo a ela.¹³

Zélia, porém, é de família católica, não sendo bem-visto pela sociedade da época o casamento entre indivíduos de religiões distintas. Ariano, então, se converte ao catolicismo. Sua conversão, contudo, não é apenas por conveniência ou para manter aparências. Já conhece boa parte da doutrina pela influência do tio, abrindo espaço para genuína fé ao transpor para o âmbito religioso o acolhimento que experimenta no contato com o feminino. Isto porque no protestantismo não há culto mariano, enquanto no catolicismo a figura de Maria traz acalento materno, proximidade humana e intermediação com o divino, o que é aproveitado em *Auto da Compadecida*.

Ariano persiste com as pesquisas e produções teatrais após concluir os estudos universitários, paralelamente ao trabalho como advogado. Escreve peças curtas e entremezes, *O Arco Desolado* (1952), *O Castigo da Soberba* (1953) e *O Rico Avaro* (1954). A primeira é uma tragédia baseada em lenda polaca e na peça *A vida é sonho* de Calderón de La Barca, com poucos elementos da cultura e da sociedade nordestinas. Os dois últimos entremezes são usados na composição das comédias e são analisados mais adiante¹⁴.

Aproxima-se do Teatro Adolescente do Recife, grupo que, após o encerramento do

12 *Idem*, p.41

13 *Idem*, p.55

14 *O Castigo da Soberba* é tratado neste capítulo, por ser usado na composição de *Auto da Compadecida*, enquanto *O Rico Avaro* é tratado no Capítulo 3, quando abordada a peça *Farsa da Boa Preguiça*.

TEP em 1953, encena o *Auto da Compadecida* e o leva para o I Festival Nacional de Teatro Amador, no Rio de Janeiro, entre 1956 e 1957. Até então, o autor encontra dificuldade para encenar o texto, escrito em 1955, tanto que utiliza um de seus atos para outra composição¹⁵. A primeira apresentação da peça é em Recife, no Teatro Santa Isabel, em 11/09/1956, com direção de Clênio Wanderley, cujo nome aparece no prefácio e em rubrica da peça, indicando sua contribuição para a concepção cênica.

É somente com o *Auto da Compadecida* que Ariano Suassuna sente ter encontrado seu caminho como escritor, colocando sob forma justa elementos da tradição popular e erudita.

Eu já tentara, com a peça *Uma mulher vestida de sol* e com o *Auto de João da Cruz* um teatro ligado ao Romancelheiro, um teatro mais poético do que realista, mas não era, ainda, o que eu queria. Duas outras peças, *Os homens de barro* e *O arco desolado*, foram duas tentativas falhadas, mas serviram para ampliar horizontes. De tal modo que, em 1955, eu retomava o caminho do Romancelheiro e, com o *Auto da Compadecida*, fazia a primeira experiência satisfatória [...] de transpor para o teatro os mitos, o espírito e os personagens dos folhetos e dos romances, aos quais se devem sempre associar seus irmãos gêmeos, os espetáculos teatrais nordestinos, principalmente o Bumba-meu-boi e o Mamulengo.¹⁶

A peça ganha o primeiro lugar no Festival e é então que Ariano Suassuna se firma como escritor de comédias, valendo-se do riso para despertar consciências para questões sociais e morais. A peça projeta o autor nacional e internacionalmente, chamando a atenção de plateias compostas pelas mais diversas classes sociais e atraindo o olhar da crítica, do meio editorial e dos tradutores. O autor abandona, então, a advocacia e passa a ser professor de estética na Universidade Federal de Pernambuco, continuando a escrever entremeses e peças.

A comédia *Auto da Compadecida* é publicada em livro em 1957 e, desde a primeira edição, o texto vem antecedido por trechos de folhetos populares indicados pelo autor como usados na composição a peça: *O castigo da soberba*, *O dinheiro* e *História do cavalo que defecava dinheiro*.

O castigo da soberba é uma história atribuída ao cantador cearense Anselmo Vieira de Souza (1867-1926), recolhida e publicada em livro por Leonardo Mota¹⁷. Como é comum ocorrer com as canções populares, esta também é uma história que já circulava oralmente e compunha o repertório de vários cantadores, cuja autoria primeira e individual é desconhecida. Tanto é assim que o compilador aponta a semelhança do tema e do enredo com a cantiga *Peleja da alma*, constante no cancioneiro de Rodrigues de Carvalho. Ao registrar a versão de Anselmo, o estudioso a coloca em capítulo chamado “A religião na poesia do povo”

15 O terceiro ato de *Auto da Compadecida* dá origem ao entremez *Processo do Cristo Negro*, que por sua vez é usado na composição da peça *A Pena e a Lei*, tratada no Capítulo 3.

16 VASSALO, Lígia. *O Sertão Medieval: Origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p.22

17 MOTA, Leonardo. *Viroleiros do norte – Poesia e linguagem do sertão nordestino*. São Paulo: Cia. Graphico-Editora Monteiro Lobato, 1925, p.169-180

e a aponta como exemplo que “espelha bem a confiança que os sertanejos têm na misericórdia divina”. Tem-se, portanto, que o contato de Ariano com esse folheto já tem uma intermediação por indivíduo letrado e culto.

Formalmente, o folheto é composto por sextilhas, estrofes de seis versos com rimas nos de número par e métrica fixa de sete sílabas, usadas com frequência na poesia popular dos cantadores nordestinos. A padronização facilita a memorização, eventuais adaptações em situação de apresentação e o uso de acompanhamento musical.

Quanto ao enredo e sua organização, o narrador começa afirmando que o caso é verídico e não invenção sua, passando a expor nas três primeiras páginas a situação familiar e social do protagonista. Em seguida, narra a morte do sujeito e a ida da alma às portas do céu para receber destinação. Para tentar se livrar dos demônios e das acusações do Cão, a alma invoca auxílio de São Miguel e de São Pedro, apela para Manuel e, por fim, chama a Virgem Maria, que o auxilia. Maria faz pedido em seu próprio nome e discurso de defesa apontando as dores enfrentadas por Jesus e casos precedentes de perdão de pecadores. Jesus atende ao pedido de Maria e a alma se salva. O narrador encerra com estrofe afirmando a veracidade do relato e solicitando a contribuição financeira do público.

Antes da utilização de elementos desse folheto para a composição da comédia, há uma etapa prévia de reelaboração do material, que é a escrita de um entremez por Suassuna em 1953. O nome do folheto é mantido, *O Castigo da Soberba*. O autor mantém o esquema das sextilhas e da métrica fixa, introduzindo a variação da sextilha dialogada, que também ocorre nas cantigas populares, em que uma personagem diz os primeiros quatro versos, que são complementados por outra com um dístico. No enredo, as alterações são a ausência da menção à família do indivíduo julgado, bem como a inserção de uma interação provocativa da alma julgada com São Pedro, exibindo um galo para lembrá-lo de seu erro ao negar Cristo. As personagens de base são mantidas, ainda que o Cão passe a ser chamado “Diabo” e Maria passe a ser chamada “A Virgem”. Na apresentação do relato é que se encontram as maiores mudanças. Para materializar no palco o caráter coletivo da composição da obra popular, no lugar de um narrador único surgem dois cantadores e um coro, tendo este último também funções de coro de teatro grego, ressaltando aspectos morais do que é dito e apresentado. O coro, porém, participa da ação ao se dividir em dois semicoros, um que fica ao lado dos santos e tenta ajudar a alma, enquanto o outro ajuda o Diabo a acusá-la, sendo reunificado ao final para fazer *implorações de toda a raça humana* (CSob, p.32).

Na peça, Ariano aproveita do folheto *O castigo da soberba* a situação da alma levada a julgamento, a estrutura de um tribunal mundano reproduzida no plano celeste e os versos finais do apresentador pedindo contribuição financeira do público. De seu próprio entremez

de mesmo nome, aproveita a noção de coletividade, que não se dá mais no plano da apresentação, mas da alma julgada, que passa a ser a de vários indivíduos representativos da sociedade humana e, em plano maior, da própria humanidade.

Por sua vez, o segundo folheto popular usado na composição da comédia é lido pelo autor inicialmente na mesma compilação de obras de cantadores feita por Leonardo Mota, em que o trecho transcrito não tinha indicação de título nem de autoria. O compilador também o coloca no capítulo sobre “A religião na poesia do povo”, indicando-o como exceção ao costumeiro respeito com os padres católicos.¹⁸ Apenas depois que *Auto da Compadecida* faz sucesso é que chega ao conhecimento de Suassuna que o episódio “O enterro do cachorro”, utilizado na composição da peça, é parte integrante do folheto *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros (1865-1918)¹⁹. No mencionado episódio, também composto em sextilhas com versos heptassílabos, o caso é apresentado como história contada por “um sertanejo”, ocorrida no “século passado”, em que um inglês quer enterrar seu cachorro de estimação, persuadindo o vigário com o argumento de que o animal tem testamento destinando-lhe dinheiro. O vigário enterra o cachorro com todas as honrarias e a história chega aos ouvidos do bispo que, ao questionar o procedimento, obtém por resposta que o testamento também o beneficia, de sorte que aprova a conduta do pároco. Na peça, aproveita-se a situação do enterro de um cachorro, a artimanha do testamento e os dizeres “que animal inteligente / que sentimento nobre”. Na comédia, porém, o caso está incorporado à ação que se desenrola no presente e envolve personagens que estão em cena, não se pretendendo efeitos de afastamento ou evitar comprometimento ao se falar do tema da corrupção de membros da Igreja Católica, como se nota no folheto. Interessante notar que, à época da composição da peça, Suassuna não tinha lido o restante do folheto original, em que há reflexão acerca do poder que a posse do dinheiro confere aos indivíduos e o caso do enterro é apenas um exemplo.

Já o terceiro folheto popular usado na composição da peça é *História do cavalo que defecava dinheiro*, também constante na já mencionada compilação de obras de cantadores feita por Leonardo Mota, sem indicação de autoria²⁰. O citado compilador o coloca no capítulo “Moralidade em facécias”, como exemplo de poesia popular em que se contam histórias ou fábulas “de tendência moral e corretiva”.²¹ O folheto, também composto em

18 MOTA, Leonardo. *Viroleiros ... op cit*, p.180-182

19 BARROS, Leandro Gomes de. *O dinheiro*. s/d. In: Acervo da Casa de Rui Barbosa - Folhetos Raros de Leandro Gomes de Barros - Coleção SNB - Poemas Completos/LC6074, Disponível em <<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=RuiCordel&pasta=&pesq=O%20dinheiro&pagfis=353>> . Acesso em 08 mai. 2022.

20 No acervo da Casa de Rui Barbosa, constam versões do folheto publicadas por João Martins de Athayde: ATHAYDE, João Martins de. *O cavalo que defecava dinheiro*. 1950. In: Acervo da Casa de Rui Barbosa, Disponível em <<http://docvirt.com/docreader.net/CordelFCRB/6520?pesq=cavallo%20que%20defecava>>. Acesso em 01 jun. 2022.

21 MOTA, Leonardo. *Viroleiros ... op.cit*, p.137-151

sextilhas de versos heptassílabos, começa situando o relato em “cidade distante” e “antigamente”. No enredo, dois sujeitos são colocados como opostos, um duque invejoso e um compadre pobre esperto, em ambiente marcadamente rural. O pobre retorna de trabalho temporário com um cavalo imprestável e inventa um plano para vendê-lo. Coloca três moedas no animal e espalha o boato de que ele defeca dinheiro, de modo a despertar a ambição do duque, que o compra. Quando o duque descobre que o animal não solta dinheiro, vai tomar satisfação com o compadre, que já tem novo plano para acobertar a mentira. O compadre pede previamente à mulher que coloque por baixo da roupa uma borrachinha com sangue de galinha e, quando o duque vem, ele a esfaqueia e finge ressuscitá-la tocando uma rabeca. O duque compra o instrumento e mata a própria esposa, descobrindo que não funciona. Decide matar o compadre, que é aprisionado em um saco e levado por capangas para ser jogado em abismo. Em distração dos capangas, o compadre escapa e quando reencontra o duque, diz que havia sido jogado em lugar que há muito dinheiro. O duque pede para ser colocado em saco e jogado no mesmo lugar, o que é feito, e sua vida chega ao fim.

Na peça, Suassuna utiliza do folheto as situações do animal com moedas introduzidas e que parece defecar dinheiro, do aparato com sangue usado para simular golpe mortal e do instrumento musical capaz de trazer pessoas de volta à vida. Usa, também, a estrutura de ter um protagonista esperto como motor da história, que impulsiona o relato com planos sucessivos para escapar da pobreza e das mentiras que conta. Além disso, de modo semelhante ao folheto está presente a ideia de promover valores morais com o objeto artístico.

Feitas essas considerações acerca da relação da comédia com folhetos populares, começa-se a análise desta a partir das chaves de leitura dadas por seu título, *Auto da Compadecida*, que contém dois núcleos. O primeiro deles aponta para a forma, enquanto o segundo aponta para uma personagem.

“Auto” em uma de suas acepções é nome originalmente atribuído a composições teatrais surgidas na península ibérica no século XIII, de linguagem simples e frequentemente compostas de um único ato, podendo ser de caráter religioso, moral ou burlesco²², com funções de promover a fé cristã católica, disciplina de condutas ou o riso. Praticado para múltiplos fins e em diversas ocasiões, o auto europeu pode ser classificado com subtipos como moralidade, de mistério, sacramental, da Paixão, pastoril, de Natal. A possibilidade de a forma ser aplicável a uma pluralidade de temas e fins é explorada por Suassuna, que não segue modelo de composição de um subtipo só de auto medieval europeu. Em sua peça, unem-se elementos da religião vista como repositório cultural de valores, o riso capaz de

22 AUTO. In: *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Edições SescSP, 2009, p.48. Verbetes de dicionário elaborado por Mariangela Alves de Lima.

despertar consciência social e a reflexão moral quanto às atitudes que cabem ao ser humano tanto no tempo e no espaço em que esteja inserido, quanto fora dele.

Por ser forma originalmente elaborada e praticada em outro espaço – a península ibérica – e em outra época – o medievo, seu uso estabelece diálogo entre aquela sociedade e o contexto no qual a forma é retomada. O auto medieval ibérico está ligado a uma sociedade marcada por relações de senhorio entre nobres e campesinato, com unidades rurais vinculadas à Igreja e à monarquia, que travam entre si relações de interdependência. Essa organização social sofre abalos na Baixa Idade Média e Renascimento. Neste contexto, o auto se presta a reafirmar valores religiosos e morais, bem como a manifestar expectativas e características de diferentes extratos sociais.

Por sua vez, no Nordeste Brasileiro, nos anos de 1950, a organização social passa por transformações em decorrência da aceleração do processo de modernização. Suassuna retoma então a forma do auto como composição teatral capaz de acomodar aspectos múltiplos da sociedade, como religião, moral, crítica social, e de alcançar diferentes objetivos, como a reflexão sobre valores, condutas individuais e coletivas, bem como promoção do riso.

Ainda nessa linha, a forma do auto estabelece relação com a tradição literária em língua portuguesa²³, em especial com dois autores que o haviam explorado: Gil Vicente e José de Anchieta. Gil Vicente (c.1465-c.1536) é um dos dramaturgos pioneiros portugueses, sendo sua biografia fruto de controvérsias. O auto, para Gil Vicente, é um formato que permite apresentação para público diversificado em ambientes que variam da corte à praça pública; a abordagem de temas religiosos e profanos; a incorporação de elementos da cultura popular e a crítica da sociedade da época, que sofre transformações na passagem do período medieval para o renascentista. O mundo novo que se delineia parece não ter moral confiável e clara, sendo um “mundo ao contrário [...] no qual se verifica constantemente uma inversão de valores morais, mas do qual não se deve excluir a esperança de salvação”²⁴. Neste sentido e considerando-se a similaridade temática com a comédia de Suassuna, destaca-se o *Auto da Barca do Inferno* (1518), “espécie de macabra procissão *post-mortem* rumo à condenação”²⁵, em que diversos tipos sociais são representados aparecendo em uma espécie de porto ou cais no pós-vida, portando objetos significativos de suas inclinações, dirigindo-se aos condutores das duas barcas disponíveis, a do Inferno e a da Glória, descobrindo as razões pelas quais a

23 Entenda-se, aqui, a tradição formada por autores que escreveram obras relevantes e usaram, de algum modo, a língua portuguesa. Nos autos dos séculos XVI, é frequente o uso de outras línguas, como o castelhano e o tupi, sendo algumas obras plurilíngues.

24 ALÇADA, João Nuno. *Por ser cousa nova em Portugal. Oito ensaios vicentinos*. Coimbra: Angelus Novus, 2006, p.47

25 SERRA, Pedro. Da cena à página. In: VICENTE, Gil. *Autos: Índia, Barca do Inferno, Inês Pereira*. Coimbra: Angelus Novus, 2015, p.17

maioria é destinada ao inferno, com exceção dos cavaleiros cruzados e do parvo. Neste processo de falar com os condutores das barcas, as almas estão tomando conhecimento de seu julgamento. Já na comédia de Suassuna, apenas no terceiro ato é que ocorre o julgamento com tribunal organizado, sendo que nos dois primeiros atos tem-se a chance de ver quem são as personagens e quais atitudes tomaram que tem o condão de impactar o julgamento, o que traz a possibilidade de o leitor-espectador também se colocar como juiz.

Por seu turno, José de Anchieta (1534-1597) destaca-se na composição de autos para fins de catequese dos indígenas e instrução moral dos colonos no período inicial da colonização europeia do Brasil²⁶. Dentre suas inovações formais está o plurilinguismo e a incorporação de cerimônias, costumes, “máscaras, pinturas e elementos do cotidiano indígena aos seus autos educativos, nos quais se juntavam anjos e flores nativas, santos e bichos, demônios e guerreiros, além de figuras alegóricas”²⁷. O auto jesuíta funciona como forma que possibilita a junção de visões de mundo e expressões artísticas muito diferentes, sendo capaz de, no meio da mistura, promover valores centrais que dão unidade ao conjunto. De maneira semelhante, Suassuna usa a forma do auto para unir a tradição europeia erudita às manifestações culturais populares, promovendo crítica social e reflexão sobre valores morais.

Ademais, o termo “auto” tem outras acepções, ligadas ao âmbito administrativo e jurídico. O *Auto da Compadecida* pode ser visto como o ato de reconhecimento da Compadecida como intercessora misericordiosa e também como narrativa registrada que serve como prova acerca das inclinações humanas e suas consequências.

A especificação do auto é de que ele é “da Compadecida”, personagem da esfera celestial que funciona como chave interpretativa do enredo, além de fazer parte dele. São seus atributos que constituem o núcleo moral destacado pelo autor. Como ela aparece apenas no terceiro ato, o título deixa transparecer inicialmente uma expectativa de que a compaixão, pressuposta no nome da personagem, tenha papel importante no entendimento da trama.

Seguindo na análise do texto, a comédia é composta por três atos, encaixados por moldura circense. Todos os atos trazem a morte como final do conflito, que não é resolvido, mas perde a razão de ser e dá lugar a novo embate. Mesmo o último, em que a morte de uma personagem é desfeita, traz dúvida quanto à destinação do dinheiro e quanto à forma de sobrevivência que será adotada pela dupla de amigos até o efetivo fim de suas vidas.

A dinâmica da ação é marcada pelo uso de uma linguagem simples, despojada e de ritmo acelerado, em que os diálogos se formam pela alternância de turnos entre personagens

26 AUTO. In: *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Edições SescSP, 2009, p.48. Verbetes de dicionário elaborado por Mariangela Alves de Lima.

27 SÉRGIO, Ricardo. *Os autos de Anchieta*. Disponível em <<https://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/204387>>. Acesso em 10 mai. 2022.

com falas curtas. Em entrevista, o autor afirma que a ideia é mostrar o espírito popular, não promover uma imitação caricata da “letra” do povo, razão pela qual as falas são escritas com português gramaticalmente correto²⁸. Isso não impede que se faça presente a variação regional da língua, com uso de termos, expressões e sintaxes frequentes no sertão nordestino, nem que as personagens tenham diferentes modos de falar.

No que diz respeito ao tempo em que as cenas se desenrolam, Suassuna coloca o leitor/espectador diante de três linhas temporais distintas: a do espetáculo circense que emoldura o auto, a da ação terrena dos personagens e a do julgamento pós-morte. A primeira linha, a do espetáculo circense, persiste por toda a apresentação, no início e no fim da peça, bem como a cada aparição do Palhaço. Percebe-se, ainda, que a segunda linha, da ação terrena, sofre interrupções para as narrativas e para o julgamento, sendo retomada com o retorno de João Grilo à terra. O que fica subentendido é que as personagens metafísicas da terceira linha, Encourado, Manoel e Compadecida, acompanham o desenrolar dos fatos da segunda linha mesmo sem estarem visíveis, pois demonstram ciência dos acontecimentos.

A simultaneidade da segunda e da terceira linhas temporais coloca o leitor-espectador também em dupla posição: pode-se identificar com as personagens terrenas formulando questionamentos de ordem pessoal e social, ou pode ocupar papel ativo no julgamento, deixando apenas de acompanhar as soluções dadas pelo autor e passando a avaliar, por si mesmo, o valor moral das ações que lhe são mostradas. Essa possibilidade, porém, não ocorre com a primeira linha temporal, porque ao leitor-espectador não é dado ocupar o lugar do Palhaço, mestre de cerimônias e *alter ego* do autor.

Quanto ao espaço, a previsão é de que a peça seja encenada em palco teatral italiano, o que não impede um eventual encenador de apresentá-la em outros ambientes. Em prefácio, o autor revela sua preocupação com a concepção cenográfica, que deve refletir aspectos da cultura popular nordestina:

O Auto da Compadecida foi escrito com base em romances e histórias populares do Nordeste. Sua encenação deve, portanto, seguir a maior linha de simplicidade [...]. O cenário (usado na encenação como um picadeiro de circo [...]) pode apresentar uma entrada de igreja à direita [...] A saída para a cidade é à esquerda [...]. Nesse caso, seria conveniente que a igreja, na cena do julgamento, passasse a ser a entrada do céu e do purgatório. [...] Em todo caso, o autor gostaria de deixar claro que seu teatro é mais aproximado dos espetáculos de circo e da tradição popular do que do teatro moderno. (AC, p.35)

Nota-se que o autor insiste que a parte terrena da ação se passe com a igreja à direita e a saída para a cidade à esquerda, que além de estar no prefácio, aparece em uma das falas iniciais do Palhaço (AC, p.38). Segue, assim, a convenção teatral de colocar à direita aquilo

²⁸ Entrevista. Programa *Roda Viva*. ... *op. cit.* (1:08:00).

que pode elevar os personagens, deixando à esquerda aquilo que pode corrompê-los. Mantém-se tal relação na passagem para a parte espiritual da ação, em que o caminho da salvação está à direita, enquanto o da danação eterna está à esquerda.

Há, também, o espaço ficcional do enredo, sendo que o autor ambienta suas comédias em Taperoá, pequena cidade no centro da Paraíba, na região conhecida como Sertão do Cariri ou Alto Sertão. No *Auto*, há apenas uma afirmação categórica da localização da cidade em que se passa a parte terrena da ação: Chicó narra uma de suas aventuras começando “a correr da ribeira do Taperoá, na Paraíba” (AC, p.40). Somada essa referência espacial à linguagem e ao modo de ser das personagens, à ação ambientada durante o dia, à utilização de circo e música, às menções de animais, tem-se a materialização de todo um arcabouço cultural do sertão nordestino na ação teatral.

A esta especificidade regional vem ligada uma amplitude de cunho universal, presente nas narrativas de Chicó que extrapolam os limites da cidade, no plano do julgamento pós-morte e nos elementos da religião católica, praticada há quase dois mil anos e com amplo alcance geográfico. Essa amplitude faz com que os valores morais expostos na peça expandam seu âmbito de validade para além da vida ficcional de personagens em certo tempo e espaço, podendo alcançar amplo público de leitores e espectadores, de diferentes origens e épocas.

Feitas essas considerações, passa-se a analisar com mais detalhe a construção das personagens e de suas relações, a partir dos âmbitos estabelecidos pelas linhas temporais.

1.1 – O chão e a lona: o circo

O circo, ainda que eventual encenador não siga as sugestões do prefácio do autor quanto ao cenário com picadeiro, funciona como moldura encaixante da peça. O texto tem início com o Palhaço convocando uma trupe de atores, para dar início ao espetáculo “Auto da Compadecida”, montado dentro da apresentação circense. Esse Palhaço aparece, ainda, nas passagens em que há deslocamento de tempo e espaço, mostrando algo do jogo teatral ao explicitar que está sendo feita troca de cenário ou que esta ou aquela figura são personagens.

A escolha do circo como elemento que envolve a apresentação agrega à peça diferentes acepções. A primeira delas é a relação com a tradição ocidental dos circos da Antiguidade, com destaque para o circo romano²⁹, constituído originalmente por uma tenda

29

Para histórico completo e detalhado acerca do circo, vide BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo:

que funciona como local de encontro de diferentes camadas sociais para apreciação artística conjunta. Ali reúnem-se escravos, artesãos, soldados e nobres na plateia, em datas e festividades dedicadas à celebração, em que se podem suspender as atividades cotidianas e travar contato com algo diferente. As apresentações formam uma espécie de gosto popular partilhado por outras camadas sociais. O circo como espaço de compartilhamento de cultura entre classes sociais diferentes mantém-se e ainda se faz sentir no circo da infância de Ariano e, posteriormente, em seu teatro:

O menino Ariano, então com sete anos de idade, tinha uma tristeza quando o circo chegava: não poder acompanhar o palhaço Gregório. A mãe, dona Ritinha, não deixava seu filho seguir o palhaço com as crianças pobres do lugar.

Os meninos que ajudavam o palhaço a divulgar o circo recebiam como pagamento o direito de entrar no espetáculo de graça. Cada pequeno ajudante era assinalado com uma cruz de cinzas na testa. Quem tinha o sinal, não precisava comprar o ingresso. Mas Ariano era o “aristocratazinho” da cidade – na escolha, as crianças falavam que ele era filho de rico, o que o incomodava bastante. E se não podia ajudar o palhaço, não recebia na testa a abençoada cruz feita de cinzas.

“Minha mãe dizia que pagava o meu ingresso. O problema não era esse. Eu queria participar da festa”, relembra o menino, seis décadas depois.³⁰

Já a segunda acepção que se tem é a do circo nômade brasileiro, que funciona até meados do século XX, formado por artistas errantes com as mais diversas origens e que percorre os interiores, fixando-se por curtos períodos em alguma cidade para, depois de algumas apresentações, novamente pegar a estrada³¹. A chegada do circo em uma cidade pequena é motivo de grande agitação para a população local que esteja disposta a ter contato com elementos vindos de fora e apreciar espetáculos alegres, diversificados, cheios de sons e cores.

Ocorre, assim, contato entre dois ramos distintos de experiências: aquele que vem de fora e tem muito para contar e aquele que é do local e conhece suas raízes. O entrelaçar desses dois tipos de saber é uma importante fonte de experiências comunicáveis entre diferentes pessoas, servindo de matéria para criação de narrativas³² e para circulação de temas e formas. Suassuna, ao colocar a peça dentro de um circo, vale-se de sua capacidade de promover o contato com a alteridade e a ampliação do imaginário, mediante aproximação entre o que é conhecido e o que vem de longe.

Editora Unesp, 2003

30 Entrevista concedida pelo autor a Érika Soares em outubro/1997, originalmente publicada no *Correio Braziliense*. Disponível em <<https://www.polemicaparaiba.com.br/entretenimento/se-vivo-ariano-suassuna-faria-hoje-90-anos/>>. Acesso em 01 out. 2019.

31 SILVA, Thalita da Costa, GERMANO, José Willington. *Entre lonas e picadeiros: um estudo sobre as artes circenses*. Disponível em <<https://www.anpocs.com/index.php/papers-32-encontro/gt-27/gt09-17/2370-thalitasilva-entre-lonas/file>>. Acesso em 01 out. 2019)

32 BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas – volume I – São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p.198-199

O caráter nômade do circo é importante por revelar a possibilidade de produção e promoção de cultura sem ligação necessária com um espaço fixo, o que é aproveitado por Suassuna ao pensar no circo como estrada ou deslocamento a percorrer. O *Auto* está dentro de um circo, porque esse formato permite, por um lado, que elementos da cultura classificada como popular possam ser apresentados para indivíduos de outros grupos sociais, e, por outro, que elementos da cultura dita erudita possam chegar a membros de classes desfavorecidas, ambos saindo de seus espaços tradicionais de circulação.

Por sua vez, a terceira acepção é a do circo brasileiro que apresenta ao público artes diversas, como o cinema e o teatro, além das propriamente circenses. Quando o circo se põe a apresentar, dentre outras atrações, uma peça de teatro, tem-se o espetáculo “circo-teatro”, que geralmente é apresentado em espaço periféricos, com público composto pelas classes populares.³³ Tem-se, portanto, que Suassuna aproveita a ideia de apresentação de peça dentro de moldura circense, com a diferença de que no *Auto* esta última é uma representação de apresentação de palhaço, já que não se está, de fato, no circo.

Visto o circo como o espaço das artes circenses, tem-se que uma de suas potências está nas demonstrações de habilidades não dominadas pelo homem médio comum. Para fazê-lo, os artistas costumam alterar a ordem comum dos fatos. Daí a sugestão, em macrorrubrica referente à abertura do espetáculo, de que *se houver algum ator que saiba caminhar sobre as mãos, deverá entrar assim* (AC, p.37). O autor sugere, desse modo, a imagem de uma ambiguidade: ou o homem está pendurado ou é o mundo que está invertido e deve ser olhado sob nova perspectiva. Essa imagem da inversão sinaliza para o rompimento da ordem tradicional social que se faz ao longo do enredo.

Outra potência do circo, e uma das mais marcantes, é a promoção do riso. Os mestres de cerimônia e palhaços exibem graças e administram a liberação da tensão quando o número termina ou algo sai errado. O riso é sempre um alívio gerado pela quebra de uma expectativa, incluindo-se os fatos inesperados. E, não raro, é usado para desmontar uma imagem consolidada acerca do mundo. Justamente por ser acompanhado de sensação agradável, ainda que em graus variáveis, o riso tem a faculdade de minimizar o desconforto da desconstrução e abrir caminho para a edificação de algo novo. Suassuna escolhe justamente essa máscara para apresentar sua crítica social, a da comédia. O riso tem a capacidade de promover alteração na forma como são vistos os costumes, sendo tal atributo colocado como princípio da comédia: *castigat ridendo mores*, que pode ser traduzido como “rindo castigam-se/corrigem-se os costumes”.

33 CIRCO-TEATRO. In: *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Edições SescSP, 2009, p.90-91. Verbetes de dicionário elaborado por Carlos Eugênio de Moura.

Considere-se, ainda, que o desenrolar do espetáculo no picadeiro pode ser visto como metáfora para o percurso da vida humana e a criação do artista pode se equiparar à criação do mundo. Cada artista que se apresenta tem desafios para enfrentar, estando presente a todo momento a possibilidade do fracasso. A própria apresentação da habilidade artística é efêmera e corre contra o tempo. De modo semelhante, a vida segue o mesmo jogo, em que cada ser humano é colocado para enfrentar uma série de embates sem certeza do resultado, em um tempo limitado pela mortalidade. Suassuna leva essa dimensão em conta e a ela dá destaque em suas declarações sobre o circo:

O Circo é, portanto, uma das imagens mais completas da estranha representação da vida, do estranho destino do homem sobre a terra. O Dono-Do-Circo é Deus. A arena, com seus cenários de madeira, cola e papel pintado, é o palco do mundo, e ali desfilam os rebanhos de cavalos e outros bichos, entre os quais ressalta o cortejo do rebanho humano – os reis, atores trágicos, dançarinas, mágicos, palhaços e saltimbancos que somos nós.³⁴

Esse enfoque se relaciona com o uso do tópico literário *theatrum mundi*, ou “teatro do mundo”, em que o ambiente, a sociedade e os seres humanos estão organizados como se estivessem em um espetáculo artístico teatral – ou, neste caso, circense -, no qual as pessoas desempenham papéis, atuam em cenários e compõem um todo maior, que é a história da humanidade, em apresentação no palco do mundo. Esse tópico também aparece na obra de Pedro Calderón de La Barca (1600-1681), escritor espanhol do período barroco que compôs o auto sacramental *O grande teatro do mundo*. Em tal peça, o Autor dramaturgo é alegoria de Deus, e explica ao personificado Mundo como se compõe a Criação, ao que se segue a entrada das personagens com papéis sociais, que vão ao mundo representar uma comédia e, ao terminar, perdem seus trajes e os que fazem bom trabalho se juntam ao Autor para um banquete eucarístico. Na comédia de Suassuna, o Palhaço é o criador do espetáculo encaixado, que é representado por autores que desempenham papéis sociais e tem suas vidas avaliadas em julgamento.

O uso do recurso de encaixe, apesar de gerar uma camada intermediária entre o autor e a apresentação da matéria teatralmente trabalhada, angaria a simpatia do leitor ou espectador e, do modo como é feito, atenua a costumeira diluição da presença e da subjetividade autoral em peças de teatro, já que na comédia o autor se faz presente na figura do Palhaço, construído literariamente a partir de suas lembranças, de suas reflexões acerca da tradição erudita e dos espetáculos populares:

Nos circos sertanejos da minha infância, havia [...] o Dono-do-Circo, que se vestia

34 SUASSUNA, Ariano. *Almanaque Armorial*. org. Carlos Newton Junior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p.209-210

um pouco como um Capitão de Cavalo-marinho e que dirigia o espetáculo. [...] Às vezes, o Palhaço era o próprio Dono-do-Circo, caso em que se fundiam nele a venerável tradição do ‘Chefe dos Comediantes’, de Plauto ou da comédia latina, e a importante figura do nosso ‘Velho de Pastoril’, também Palhaço e Diretor, com seu espetáculo dionisíaco, no qual se fundem, como em todo grande teatro, o canto, a poesia, o jogo, a mímica, a música, os diálogos e a dança.³⁵

O palhaço circense brasileiro tem suas origens no *pagliaccio* italiano, no *clown* inglês e no *augusto* alemão, com algo dos antigos bufões, da Commedia dell'Arte e dos camponeses que não se enquadram no meio urbano, com ações desajeitadas e tolas.³⁶ Por já estar assumidamente fora da ordem comum com seu aspecto visual e gestual, o palhaço tem a liberdade de promover desconstrução de temas mediante uso do riso. E essa é a razão para Suassuna escolhê-lo para apresentar seu *Auto*.

Figura mais emblemática do imaginário circense, o Palhaço do *Auto* é, a um só tempo, o mestre de cerimônias que anuncia e conduz o evento, assumindo a função de uma espécie de narrador que apresenta os fatos e, ainda, é representação declarada do autor:

PALHAÇO - Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre e tem direito a certas intimidades. (AC, p.37)

Nota-se, primeiro, que o Palhaço se coloca em posição de humildade, considerando a seriedade dos assuntos que aborda e o fato de ousar submetê-los ao riso. Esse posicionamento traz certo afastamento ou atenuação de responsabilidade quanto ao que será dito e apresentado.

Segundo efeito notável é o uso da função apelativa da linguagem, direcionada às emoções do interlocutor. O Palhaço, ao mencionar o “espírito popular de sua gente”, invoca caráter de grupo dotado de valores admiráveis compartilhados e reconhece as dificuldades pelas quais tal grupo passa. Estabelece ligação próxima com tal grupo, ao usar o possessivo “sua gente” (grifei), isto é, gente do autor, bem como ao declarar o direito a “certas intimidades”.

Na moldura circense do início do espetáculo há seis toques de clarim entre as falas do Palhaço. Por se discutirem na peça questões da moral cristã, esses toques remetem às trombetas do Apocalipse, em que os seis primeiros toques são seguidos de pragas e o último anuncia o começo da vigência do Reino de Deus. Segundo tal visão de fim do mundo, as seis

35 SUASSUNA, Ariano. *Almanaque... op.cit.* p.209

36 PALHAÇO. CLOWN. CLOWN BRANCO. AUGUSTO. In: *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Edições SescSP, 2009, p.255, 93-94, 47-48. Verbetes de dicionário elaborado por Mário Fernando Bolognesi.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003

primeiras trombetas são avisos aos pecadores e chamados para que se arrependam enquanto há tempo. Instaure-se, assim, em pleno ambiente circense, a dimensão moral e apocalíptica da peça, relacionada com o uso do tempo de vida de cada um.

Após cantar uma música, o Palhaço apresenta o cenário e passa o turno aos atores, que começam a encenar o auto.

O Palhaço não interfere na ação apresentada, voltando a entrar em cena apenas na passagem do primeiro para o segundo ato. Nessa ocasião, tem longa fala em que exerce a função de narrador e anuncia a entrada do Bispo, que vem acompanhado pelo Frade, passando a interagir, como palhaço circense, com eles. Curva-se profundamente e repetidas vezes, faz *graças ingênuas de palhaço* (AC, p.64) e cumprimenta o Bispo misturando tratamento solene, ofensa e tentativa de familiaridade. O Palhaço atribui em sua fala qualidade de autoridade à personagem do Bispo, e se porta de modo condizente, como subalterno, ao interagir com ela, mesmo sendo o condutor do espetáculo.

Distinta é sua postura em sua próxima cena, que ocorre entre o segundo e o terceiro ato. O Palhaço revela o aspecto de representação teatral do espetáculo e age como seu efetivo condutor ao chamar as personagens para trocarem o cenário para o julgamento e designar as posições que devem ocupar no palco (AC, p.100). Após a morte, as personagens recebem o mesmo tratamento, estando sujeitas às decisões do condutor da peça, inclusive o Bispo. O encerramento dessa cena se passa com o Palhaço ressaltando a moral do terceiro ato que se inicia e dirigindo-se ao público com ironia:

PALHAÇO – [...] o espetáculo continua e terão 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 a certeza de que todos os que estão aqui são uns verdadeiros santos, praticantes da virtude, do amor a Deus e ao próximo, sem maldade [...]. E basta, se bem que seja pouco. Música. (AC, p.101)

O fato de a afirmação da virtuosidade do público vir da boca de um palhaço, que já é figura cômica, torna a fala risível, estando-se diante de discrepância entre o mecânico, que é a fala elogiosa socialmente tida como adequada, e o vivo, que é o real pensamento do falante. Essa superposição do mecânico ao vivo é uma das explicações possíveis para o fenômeno do riso.³⁷

A próxima aparição do Palhaço é ao final do julgamento, voltando a promover adequação do cenário. Em seguida, passa a interagir com Chicó, auxiliando-o a levar o corpo de João Grilo para enterrar. Ao fazerem uma pausa e ouvirem a voz da personagem, que não está morta, o Palhaço corre como se tivesse medo de alma penada e sai de cena (AC, p.133).

37 Em seu *Iniciação à estética*, Suassuna fala sobre várias teorias do risível, mas a que mais cita em vídeos e entrevistas acerca do riso é a de Henri Bergson (SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014, p.155-156).

Ele só volta ao final da peça, encerrando-a com os versos finais do folheto *O castigo da soberba* pedindo contribuição financeira do público, acrescentando apenas que aceita a substituição do dinheiro por aplauso (AC, p.139).

1.2 – A direita e a esquerda: a escolha

O auto em si começa no plano terrestre, em Taperoá/PB, onde uma galeria de personagens desenvolve seus conflitos pessoais e entre si. Essas personagens são construídas com duplo aspecto: materializam os principais tipos encontrados na sociedade nordestina até o começo do processo de modernização do campo e das pequenas cidades, e, ao mesmo tempo, incorporam as características presentes em tipos consagrados pela tradição europeia e brasileira popular.

A galeria é a formalização de tipos pinçados da realidade social: o pobre trabalhador esperto (João Grilo), o pobre trabalhador sonhador e contador de “causos” (Chicó), o patrão urbano avaro (Padeiro), o patrão rural violento (Major Antônio Moraes), a mulher que manipula os outros pela sedução (Mulher do Padeiro), o clero (Sacristão, Frade, Padre e Bispo) e o louco revoltado (cangaceiros). Essas figuras são tipos sociais, ou seja, agrupamentos de traços gerais encontrados com recorrência exercendo uma determinada função ou papel no conjunto da sociedade.

No que diz respeito à sua construção literária, quando se fala em personagens-tipo, entende-se o agrupamento de características sob determinada forma de base, que exerce determinada função na estrutura da obra. Nas comédias, seu uso é frequente por promover com facilidade o andamento das situações cômicas, já que as generalizações tendem a trazer consigo expectativas e o rompimento destas é o principal veículo do riso.

Ainda assim, as personagens são dotadas de subjetividade e particularidades que interferem diretamente em seus destinos. Construídas para representar questões humanas, são colocadas em situações em que precisam decidir entre seguir o caminho da direita – o da salvação possível – ou o da esquerda – o da condenação eterna. Passa-se a analisá-las.

João Grilo – esta personagem é protagonista e motor das ações apresentadas, sendo um homem jovem, trabalhador empregado na padaria da cidade, pobre e analfabeto (AC, p.75, 80). Tem história de vida difícil, pois ao se referir a seu passado diz ter enfrentado dificuldades, “passando fome e comendo macambira na seca” (AC, p.118). Dotado de raciocínio rápido, está sempre tentando levar vantagem mediante soluções inventadas para

problemas alheios e para escapar das situações em que se coloca.

Nem todos os membros da galeria terrena ganham nome e este é o único dentre eles que é dotado de nome composto. “João” é nome de origem hebraica, relacionado com a graça divina (mediante junção de *yah*, Deus, e (*c*)*hannah*, graça ou favor)³⁸.

A este nome, liga-se “Grilo”, referência a inseto que sofre metamorfose, símbolo de mudança e ressurreição. Diferente do gafanhoto que é tido como praga, o grilo é tido como indicador de sorte³⁹. Há que se considerar, ainda, que o grilo é um bicho pequeno e fino, apontando para certa fragilidade física.

Além de ser chamado por seu nome, na peça, a personagem é também referida como “amarelo” ou “amarelinho”. Para a pesquisadora Idelette Santos, essa referência advém da designação popular para pessoas espertas⁴⁰. Lígia Vassalo, por seu turno, liga tal referência ao aspecto físico do personagem, em que “a fragilidade física e a cor doentia dos ‘amarelos’ remetem ao Jeca Tatu de Monteiro Lobato, embora esta personagem não seja marcada pelas astúcias dos ‘quengos’⁴¹. Considerando a dimensão simbólica, Maria Nogueira liga o amarelo ao sol, elemento que dá luz e calor, mas também traz aspereza e sofrimento por associação ao fogo⁴².

Há, ainda, noção de divergência entre o ser e o parecer que se nota no uso da cor amarela em expressões como “sorriso amarelo”, “imprensa amarela” ou no verbo “amarelar”, em que o medo interior vem à tona. Daí que o tipo “amarelinho” é visto com desconfiança, por sua capacidade de dissimulação. Nota-se essa postura na fala do cangaceiro Severino: “Aponte o rifle pra esse amarelo, que é desse povo que eu tenho medo!” (AC, p.93).

Quanto à forma de construção da personagem, há proximidade com os empregados/escravos espertos da comédia romana, que reaparecem como *zanni* na *Commedia Dell’Arte* medieval – ambos se movem a partir de uma posição social desprestigiada e têm motivações parecidas.

Outro modelo com o qual dialoga é o das novelas picarescas, em que um sujeito esperto se lança ao mundo vivendo uma série de aventuras, escapando de confusões e tentando sobreviver apesar da pobreza, da fome e do desamparo, não raro começando sua trajetória com desagregação familiar, ficando só e estando sempre na estrada.

38 JOÃO. In: *Dicionário de nomes próprios*. Porto: 7Graus. 2022. Disponível em <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/joao/>>. Acesso em 14 mai. 2022. Verbete de dicionário.

39 CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los simbolos*. Barcelona: Editorial Helder, 1986, p.540

40 SANTOS, Idelette Muzart Fonseca. *Em demanda da poética popular – Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, p.236

41 VASSALO, Lígia. *O sertão ... op.cit*, p.36

42 NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Athena, 2002, p.35

Em razão das inversões que promove e do uso da esperteza, João Grilo também tem algo de palhaço, agindo em dupla com Chicó, que é mais ingênuo. Ambos trabalham no mesmo local, sendo amigos que executam conjuntamente os planos elaborados por João. Lembram o modelo das duplas de palhaço do circo brasileiro, em que um palhaço é responsável pela ação principal, enquanto o outro funciona como contraponto para as piadas e movimentações físicas⁴³.

O quarto modelo é o esperto dos folhetos nordestinos, sendo João Grilo do *Auto* uma reconstrução de uma personagem-tipo com o mesmo nome que aparece no folheto *As proezas de João Grilo*, de autoria controversa.⁴⁴ Na capa do folheto, João Grilo é desenhado como sujeito magro, vestindo terno e chapéu simples, com a cabeça parecendo grande para o corpo. O nariz e os lábios são grandes, combinando com a descrição física presente no texto. Traz pela mão um grilo amarrado em uma corda, demonstrando dominar ou conduzir o inseto enorme, cuja altura chega aos seus joelhos.

O folheto inicia com fala sobre a longevidade de João e sobre os acontecimentos insólitos no dia de seu nascimento, trazendo sua descrição física como alguém feio. Sobre sua infância, é dito que é órfão de pai desde os sete anos de idade e que passa pouco tempo na escola, porque os professores não sabiam responder seus questionamentos sobre religião católica.

Passando à narrativa das proezas do sujeito, são citadas ocasiões em que João se diverte em enganar os outros, sendo tais eventos independentes entre si. Ele apronta duas vezes com o padre local, se vinga do português dono da venda e assusta ladrões. A partir da metade do folheto, João tem a incumbência de responder perguntas feitas por reis e sultões, tendo em uma oportunidade defendido um mendigo injustamente acusado e em outra sido avaliado pelas aparências.

Vê-se, deste modo, que o João Grilo do *Auto* compartilha com o do folheto mais que o nome e o atributo da esperteza. Nas trajetórias pessoais, ambos não frequentam a escola, e mesmo sem dominar o código da escrita são dotados de grande sabedoria e inteligência. Quanto a afinidades, ambos têm antipatia por membros do clero e por comerciantes. No que

43 PALHAÇO. CLOWN. CLOWN BRANCO. AUGUSTO. In: *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Edições SescSP, 2009, p.255, 93-94, 47-48. Verbetes de dicionário elaborados por Mário Fernando Bolognesi.

44 Idelette Muzart Fonseca dos Santos aponta que o folheto popular de João Grilo é versão reescrita das histórias de Pedro Malasarte ou Pedro de Urdemalas e que a primeira edição seria a de João Martins de Athayde, datada de 8/10/1939, indicando que há edição de 1979 da Editora Luzeiro atribuindo a autoria a João Ferreira de Lima (SANTOS, Idelette Muzart Fonseca. *Em demanda ... op.cit*, p.239 e 266).

No acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, há vários exemplares do folheto, sendo dois anteriores à escrita da peça, datados de 1950 e 1951, constando José Bernardo da Silva como editor e João Martins de Athayde como autor. Há ainda um exemplar de 2006 atribuindo a autoria a João Ferreira de Lima. Disponível em <<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=CordelFCRB&pasta=&pesq=Joao%20Grilo&pagfis=35918>>. Acesso em 09 mai. 2022.

toca às situações vividas, há semelhança entre as aventuras do folheto e as atitudes da personagem da peça: tenta afastar criminoso cangaceiro, defende os outros, comenta a aparência de Manuel no julgamento e é colocado na situação de responder pergunta. As diferenças estão em ser o João do *Auto* um trabalhador enquanto o do folheto vive da própria fama; nos desfechos das situações, que na comédia nem sempre são favoráveis, e, sobretudo no fato de tais situações estarem encadeadas na peça em sequência lógica e causal.

No começo do enredo da peça, João Grilo trabalha na padaria há seis anos. João se queixa do tratamento que recebe dos patrões, cujo maior exemplo é o episódio dos três dias que passa doente acamado sem assistência, mencionado pela personagem quatro vezes, sempre com tom de revolta (AC, p. 44, 45, 82, 111-112). João menciona a situação de privação alimentar a que é submetido, mesmo sendo empregado de comércio alimentício.

João Grilo demonstra, ainda, ter consciência de que trabalha bem e de que o pão que prepara é o melhor da cidade (AC, p.82), e sabe que é explorado pelos patrões, de sorte que trabalhar não lhe parece caminho viável e seguro para garantir a própria sobrevivência. Vê como alternativa lançar mão de outros expedientes, tentando obter alguma vantagem usando sua inteligência para reverter situações e problemas alheios em seu favor. Além de ser impulsionado pela necessidade, a personagem também tem como motor a raiva que sente dos patrões, tanto que uma de suas armações, a da bexiga com sangue e simulação de morte com ressurreição, destina-se a causar a morte de um deles (AC, p.98), o que só não se consuma por intervenção de terceiro. Tem também alguma antipatia inicial pelo Padre (AC, p.44), mas nada que se compare à completa aversão que tem do Sacristão.

Com essa ancoragem social e essas motivações, João Grilo se vê às voltas com o primeiro conflito da peça, que é a tentativa de convencer o Padre a benzer o cachorro doente dos patrões. A ordem inicial dada pelo casal aos empregados constitui desvio de suas funções, posto que a tarefa é de natureza pessoal, envolvendo animal de estimação, sem qualquer relação com a padaria. João aceita a ordem por estar interessado em agradar a patroa para tentar extrair vantagens e feliz por poder enganar o sacerdote:

PADRE – Que maluquice! Que besteira! [...] Não benzo de jeito nenhum. [...]

JOÃO GRILO – No dia em que chegou o motor novo do Major Antônio Moraes o senhor não benzeu?

PADRE – Motor é diferente, é uma coisa que todo mundo benze. Cachorro é que eu nunca ouvi falar.

[...]

JOÃO GRILO – É, Chicó, o padre tem razão. [...] uma coisa é benzer o motor do Major Antônio Moraes e outra coisa é benzer o cachorro do Major Antônio Moraes.

PADRE (*mão em concha no ouvido*) Como? [...] E o dono do cachorro de quem vocês estão falando é Antônio Moraes?

JOÃO GRILO – É. Eu não queria vir. [...] Mas disse a Chicó: o padre vai se zangar.

PADRE (*desfazendo-se em sorrisos*) Zangar nada, João! [...] Falei por falar, mas também vocês não tinham dito de quem era o cachorro! [...] Não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus! [...] (*entra na igreja*)

CHICÓ – Que invenção foi essa de dizer que o cachorro era do Major Antônio Moraes?

JOÃO GRILO – Era o único jeito do padre prometer que benzia. Tem medo da riqueza do Major que se pela. Não viu a diferença? Antes era “Que maluquice, que besteira!”, agora “Não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus!” (AC, p.41-43)

João Grilo manipula o Padre por saber que este se guia pela lógica da troca de favores: a posição social prestigiada do Major é atrelada, mentirosamente, ao cachorro doente, de sorte que ao benzê-lo o sacerdote poderia angariar a simpatia do homem rico e com isso tornar-se apto a receber benesses. Como consequência dessa sua primeira mentira, João Grilo logo se vê às voltas com a possibilidade de ser descoberto, posto que o Major chega à cidade e pretende falar com o Padre para que benza seu filho doente.

Ausente um encadeamento lógico entre cachorro e filho, sua aproximação só pode ocorrer fora da lógica, isto é, pela loucura. É então que João se esforça para tomar a frente do Major, dirigir-lhe a palavra e contar sua segunda mentira, que pelo inusitado da afirmação capta a atenção do interlocutor:

JOÃO GRILO – [...] É que eu queria avisar, pra Vossa Senhoria não ficar espantado: o padre está meio doido.

ANTÔNIO MORAES (*parando*) – Está doido? O padre?

JOÃO GRILO (*animando-se*) Sim, o padre! Está dum jeito que não respeita mais ninguém e com mania de benzer tudo. [...] É a mania dele agora. Benze tudo e chama a gente de cachorro. [...] Está doidinho, o pobre do padre! (AC, p.46-47)

Por causa dessa artimanha, a conversa entre Major e Padre não revela a primeira mentira e vira desentendimento entre eles⁴⁵.

O conflito inicial da bênção ao cachorro não se resolve e, com a morte do animal, se transforma em necessidade de enterrá-lo em latim. João Grilo vê nisso uma nova oportunidade de ganhar vantagens, escolhendo, para conseguir convencer os envolvidos, mencionar um elemento pelo qual praticamente tudo se troca:

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

45 A conversa é analisada mais adiante, ao se tratar da personagem Antônio Moraes.

sacristão. (grifei)

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. [...] 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 – Que animal inteligente! Que sentimento nobre! (AC, p.59)

O dinheiro funciona como equivalente universal para troca pela prática de ato que, por sua natureza, não deveria estar ligado às trocas de mercadorias e serviços típicas do comércio capitalista. Contudo, o suborno não é feito às claras, mas mediante a artimanha de atribuir ao animal atitudes humanas como devoção piedosa e expressão de vontades em testamento, elogiadas como fruto de inteligência e nobreza. A estratégia funciona não só para promoção do enterro, como também para solucionar os desdobramentos quanto à sua validade e eficácia, já que a relutância do Bispo é vencida com sua inclusão no testamento do cachorro.

Entretanto, o êxito da empreitada não faz com que João Grilo sossegue. Ao contrário, começa a preparar novos embustes para a Mulher do Padeiro: um ao colocar a bexiga extraída do cachorro, recheada com sangue de galinha, por baixo da camisa de Chicó; o outro ao tentar substituir o cachorro morto por um gato que defeca dinheiro. A lógica desse último golpe é explicada pela própria personagem:

JOÃO GRILO – Eu não lhe disse que a fraqueza da mulher do patrão era bicho e dinheiro? [...] Pois vou vender a ela, pra tomar o lugar do cachorro, um gato maravilhoso, que descome dinheiro!

CHICÓ – Descome, João?

JOÃO GRILO – Sim, descome, Chicó. Come ao contrário. [...] Pra uma pessoa cuja fraqueza é dinheiro e bicho, não vejo nada melhor do que um bicho que descome dinheiro.

CHICÓ – João, não é duvidando não, mas como é que esse gato descome dinheiro?

JOÃO GRILO – É isso que é preciso combinar com você. [...] Eu deixei o gato amarrado ali fora. Você vá lá e enfie essas pratas de dez tostões no desgraçado do gato, entendeu? (AC, p.72-74)

As falas de João são engraçadas por, mesmo em diálogo com um amigo com quem tem familiaridade, ser substituído termo ligado ao baixo corporal para ação de defecar por outro menos evidente, como “descomer”.

Introduzidas as moedas, João convence a Mulher acerca da particularidade do gato mediante demonstração do fenômeno. Feita a venda do animal, João Grilo sabe que essa mentira não dura muito, já que nem ele e Chicó têm muito dinheiro para colocar, nem o gato

tem capacidade física para tanto. Quando o Padeiro vem tirar satisfações, João já tem um plano, que é simular morte e ressurreição com o uso da bexiga e tentar convencer o Padeiro a esfaquear a Mulher. Mas, antes que coloque o plano em ação, chegam os Cangaceiros. Para tentar escapar da morte, João Grilo tenta usar seu plano contra Severino, demonstrando os poderes da “gaita mágica” abençoada pelo Padre Cícero.

Importante considerar a escolha de João Grilo para o provedor do objeto mágico: Padre Cícero Romão Batista (1844-1934), figura histórica da Ordem dos Salesianos com fama de conselheiro, milagreiro e de ter-se reunido com cangaceiros nos anos 1920 – ao que parece, teria trocado a tarefa de recrutá-los para lutar contra a Coluna Prestes por conselhos para abandonarem o cangaço e oferta de anistia por seus crimes⁴⁶. Conhecedor dessa fama, João Grilo é certo na escolha: de fato devoto desse Padre, Severino aceita a sugestão de ir visitá-lo e voltar ao toque da gaita e, com isso, é enganado e morre.

João Grilo também morre e logo que acorda no lugar do pós-vida⁴⁷, demonstra plena consciência do caráter de suas ações e percebe que sua alma tem grande chance de ser castigada. Não é mais possível exercer a manipulação, por serem os entes metafísicos dotados de poder e visão ampla, porém é possível montar um quadro mais favorável a partir da invocação de seres, noções e conceitos por suas essências reais.

A atitude do Encourado de causar confusão e tentar levar todos para o Inferno sem resistência agride noções que João Grilo já tem dentro de si a respeito de verdade e justiça – durante a vida terrena, ele distorce a verdade e reclama para si o quinhão que entende que lhe cabe. A essas, soma seu conhecimento sobre artimanhas do Diabo e sobre relatos do Juízo Divino, motivos pelos quais ele se revolta e desperta a consciência das outras personagens:

JOÃO GRILO – Acabem com essa molecagem. Diabo dum barulho danado! É assim, é? É assim, é? [...] 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 para onde fugir!

JOÃO GRILO – Sai daí, pai da mentira! Sempre ouvi dizer que pra se condenar uma pessoa ela tem de ser ouvida!

[...]

SEVERINO – É isso mesmo e eu vou apelar pra Nosso Senhor Jesus Cristo, que é quem pode saber. (AC, p.105)

João em sua fala repete duas vezes o termo “diabo”, com acepção de intensificador da ideia de confusão e como partícula expletiva em pergunta⁴⁸, o que indica não apenas a

46 NETO, Lira. *Padre Cícero: Poder, Fé e Guerra no Sertão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

47 Registra-se, oportunamente, a possibilidade de se ver a parte do “pós-morte” como tendo mesmo acontecido ou como experiência de “quase-morte” que se passa na cabeça de João Grilo. O texto permite tal interpretação, havendo mesmo uma fala de João reclamando da condução da troca de plano pelo Palhaço: “Espere, que mandar no meu morredor?” (AC, p.101)

48 DIABO. In: *Michaelis – Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2015.

pluralidade de usos da palavra e sua frequência na linguagem popular, mas também que até esse momento as personagens estão mais próximas do inferno. Tanto é assim que as falas de João deixam de trazer termos como “desgraçado”, “danado” e “diabo” a partir da entrada de Manuel.

É de se notar que não há tribunal instalado antes da solicitação de João Grilo, de sorte que as almas, neste ponto, parecem já condenadas. A condenação imediata é substituída por um julgamento porque João Grilo, ao perceber em si noções de verdade e justiça e invocá-las pelo uso da palavra, também se sente dotado de esperança, o suficiente para contagiar os demais. A pequena porta da salvação ainda é uma possibilidade, já que não foi transposta a porta para a condenação eterna.

Com a entrada de Manuel, que assume a função de juiz, João Grilo passa a agir de modo mais sincero, sem os fingimentos costumeiros. Como essa mudança não acontece com todas as personagens, tem-se que a presença de Manuel toca seu coração, que se abre. O pobre e amarelinho, não mais sujeito às dificuldades da luta pela sobrevivência, tem a faculdade de entrar em conexão direta com o divino, enquanto nem todos do grupo conseguem fazê-lo. É por isso que João Grilo passa a agir de modo que em princípio parece temerário, pois fala tudo o que lhe vem à cabeça mesmo havendo risco de ser condenado.

Outra mudança é que João passa a ser capaz de olhar para si e para os outros como seres humanos iguados na morte. Reconhece seus erros e sabe das falhas alheias, que por critério de justiça distributiva de receber de volta algo equivalente ao que se praticou e pela noção católica de pecado levariam à condenação eterna, mas não se conforma com esse desfecho. Volta a lembrar de seus conhecimentos sobre os seres divinos e decide pedir misericórdia:

ENCOURADO – [...] Apelo para a justiça.

JOÃO GRILO – E eu para a misericórdia.

[...]

MANUEL – Com quem você vai se pegar, João? Com algum santo?

[...]

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

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

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

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

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

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

(AC, p.118/119)

João escolhe uma entidade divina que tenha passado pela experiência humana. Sua invocação não se dá pelas preces formais, mas pelo uso de cantiga do repertório popular, de

autoria do compositor baiano da região de Paraguassu, Canário Pardo. A versão da peça omite os versos “Já fui linha de meada, / Hoje sou de carrité [carretel]”, que remetia ao ambiente da costura e ao encolhimento do sujeito. A cantiga também consta na já citada compilação de Leonardo Mota, em capítulo chamado “De rebus pluribus”, que fala sobre temas e formas variadas nas composições populares⁴⁹. O sujeito suplicante da cantiga, assim como João Grilo que a recita, estabelece relação de proximidade com a entidade invocada com os elementos do cotidiano e com o uso do humor, diferindo das preces e ritos tradicionais da Igreja.

Estabelecida a conexão com a Compadecida, João Grilo passa a colaborar com a defesa, reduzindo suas interrupções e chegando mesmo a afirmar esquecimento dos maus-tratos sofridos na padaria. Absolvidos dois cangaceiros, antes que Manuel profira a sentença, João Grilo também se compadece de seus conhecidos, e sugere que os clérigos e o casal sejam enviados ao Purgatório, para que paguem pelos seus erros, mas tenham chance de um dia serem salvos, com o que a Compadecida e Manuel concordam.

João é o último a obter destinação, sendo que a solução dada pela Compadecida é o pedido de seu retorno à Terra. Manuel concorda, mas condiciona o retorno à aprovação de João Grilo no teste de fazer-lhe uma pergunta que não possa ser respondida. A tarefa é ingrata, pois Manuel, com seus atributos divinos de onisciência, conhece toda e qualquer resposta. Ciente disso, João Grilo logo conclui que a única forma de a pergunta não ser respondida é ser revestida por mistério que não se possa revelar. Ao mobilizar seus conhecimentos religiosos para escolher um mistério a transformar em pergunta, tem o cuidado de se lembrar do Padre e mencionar a fonte (AC, p.129). A pergunta de João Grilo sobre o Dia do Juízo é inquietante, pois ele mesmo está em Juízo e vai pela segunda vez à terra.

Ao retornar, acorda sem memória consciente do julgamento, deparando-se com o preparo de seu próprio enterro, que nada tem da pompa dada ao cachorro dos Padeiros. Está rico por estarem, ele e Chicó, com o dinheiro do testamento do cachorro e dos roubos de Severino, pensando em assumir a padaria com o título “Padaria Miramar, João Grilo, Chicó & Cia” (AC., p.135). Ao descobrir a promessa feita por Chicó de entregar o dinheiro para Nossa Senhora, tem um primeiro impulso de se negar a entregar sua parte. Com certa intuição de que deve algo à santa, reconsidera, cumpre a promessa do amigo e termina a peça achando bom o desfecho, dizendo que “com desgraça a gente já está acostumado e assim pelo menos não se fica com aquela cara [do padeiro]” (AC, p.138).

Esse final aponta para o dinheiro como elemento capaz de corromper as pessoas, o que tem coerência com as situações de corrupção e crime apresentadas ao longo da peça. Porém nota-se que à personagem pobre não é permitido mudar de condição, por se presumir que

49 MOTA, Leonardo. *Viroleiros ... op.cit.*, p.44

poderia se tornar um novo opressor, chegando mesmo a ser colocado como algo bom o conformismo de estar acostumada com desgraça. O questionamento da fonte de riqueza do Major e Padeiro não é feito, e tampouco é apontada a origem criminoso do dinheiro de Severino. Também não se coloca a questão de que João é personagem dotada de consciência que poderia escolher administrar a padaria e o dinheiro de forma socialmente responsável. Se, no âmbito divino, as pessoas podem ser apreciadas por sua essência independente de classe e seus julgamentos baseados na moral e na misericórdia, no âmbito terreno não se considera a possibilidade de mudança nas condições sociais, mesmo que tudo na Terra seja efêmero e sujeito à instabilidade, à degradação e à morte.

Chicó: esta personagem também é protagonista, menos por ter suas motivações movendo a engrenagem das ações e mais pela parceria que forma com João Grilo. Chicó tem em comum com o amigo o fato de ser pobre, sertanejo e trabalhador na padaria, diferindo por ser mais devagar, sonhador, carismático, conquistador e medroso. É a primeira personagem poeta das comédias de Suassuna, entendendo-se “poeta” no sentido amplo de pessoa capaz de criar mediante o uso da palavra. Além de formar parceria com João Grilo, Chicó tem a função individual específica de interromper a linha principal da ação para inserção de narrativas de aventura.

O nome Chicó é formado por uma redução de “Francisco” e acréscimo de acento no “o”. “Francisco” tem origem etimológica no germânico *Frank*, que significa “franco, aberto” e estabelece ligação com São Francisco de Assis (1181-1226) e com o mais importante rio do Nordeste. Já “ó” é uma interjeição ou vocativo. Reunindo-se esses significados, “Chicó” aponta para abertura e franqueza que funcionam como chamados para aquilo que é divino.

No prefácio da peça *O Casamento Suspeitoso*, Suassuna afirma que Chicó é “baseado num personagem real, já morto, cujas histórias são conhecidíssimas em Taperoá, pela geração anterior à minha” (CS, p.150), de nome Chicó de Berto. O sujeito teria trabalhado uma temporada na região do Amazonas e, ao retornar, passado a contar casos e mentiras. A personagem da peça é construída a partir da lembrança do autor acerca do sujeito histórico, mas também a partir da figura do mentiroso, recorrente nos folhetos populares. Para o autor, o poeta tem algo de mentiroso, pela necessidade de “criar um mundo transfigurado e poético, um mundo que faz violência à realidade para ser mais fiel ao *real*”⁵⁰.

Chicó promove na peça a integração entre a dura realidade da vida sertaneja e a fabulação. Tão logo se aperceba de um mote, a personagem se põe a contar histórias misturando memória e improviso, tentando conferir alguma credibilidade a seus relatos, mas

50 SUASSUNA, Ariano. *Almanaque ... op.cit*, p. 174

sem se esforçar para aparar todas as arestas e convencer o interlocutor, que na maior parte das vezes é João Grilo. As histórias vão se alongando à medida que o interlocutor faz perguntas, até o momento em que Chicó cai em contradição e lança o bordão “não sei, só sei que foi assim”.

A primeira história é a do cavalo bento, cujo mote é a conversa sobre a possibilidade de convencer o Padre a benzer o cachorro da Mulher do Padeiro.

JOÃO GRILO – Não vai benzer? Por quê? Que é que um cachorro tem de mais?

CHICÓ – [...] não é nada de mais. Eu mesmo já tive um cavalo bento.

JOÃO GRILO – Que é isso, Chicó? (*Passa o dedo na garganta*) Já estou ficando por aqui com suas histórias [...].

CHICÓ – Mas se eu tive mesmo o cavalo, meu filho, o que é que eu vou fazer? Vou mentir, dizer que não tive?

JOÃO GRILO – Você vem com uma história dessas e depois se queixa porque o povo diz que você é sem confiança.

CHICÓ – Eu, sem confiança? Antônio Martinho está aí pra dar as provas do que eu digo.

JOÃO GRILO – Antônio Martinho? Faz três anos que ele morreu.

CHICÓ – Mas era vivo quando eu tive o bicho. [...] Foi uma velha que me vendeu [...], mas recomendou todo cuidado, porque o cavalo era bento. E só podia ser mesmo. Uma vez corremos atrás de uma garrota, das seis da manhã até as seis da tarde, sem parar nem um momento, eu a cavalo e ele a pé. [...] Tomei uma vereda que havia assim e saí tangendo o boi...

JOÃO GRILO – O boi? Não era uma garrota?

CHICÓ – Uma garrota e um boi.

JOÃO GRILO – E você corria atrás dos dois de uma vez?

CHICÓ (*irritado*) – Corria, é proibido?

JOÃO GRILO – Não, mas eu me admiro é eles correrem tanto tempo juntos, sem se apartarem. Como foi isso?

CHICÓ – Não sei, só sei que foi assim. [...] Você sabe que eu comecei a correr da ribeira do Taperoá, na Paraíba. Pois bem, na entrada da rua perguntei a um homem onde estava e ele me disse que era Propriá, de Sergipe. Eu tinha corrido até lá no meu cavalo. Só sendo bento mesmo!

JOÃO GRILO – Mas Chicó, e o rio São Francisco?

CHICÓ – Só podia estar seco nesse tempo, porque não me lembro quando passei... E nesse tempo todo o cavalo ali comigo, sem reclamar nada!

JOÃO GRILO – Eu me admirava era se ele reclamasse.

CHICÓ – [...] Cachorro bento, cavalo bento, tudo isso eu já vi. (AC, p.39-41)

Pela referência de João, vê-se que Chicó já é conhecido por contar histórias difíceis de

acreditar. Este, por sua vez, tenta criar verossimilhança, invocando suposta testemunha, que convenientemente não pode ser inquirida, bem como tentando emendar a narrativa para acomodar os elementos dissonantes. As soluções só fazem piorar as discrepâncias e o resultado não forma uma unidade coerente, gerando efeito cômico. Chicó faz, então, a religação com o assunto mote, encerrando a digressão de sua narrativa.

Nessas histórias de Chicó o ritmo dos diálogos se altera e há abertura para falas mais longas. Há, ainda, ampliação do espaço geográfico para alcançar outro ambiente e deslocamento para um tempo passado, diverso da linha do presente das ações que constituem a peça.

No que diz respeito ao conteúdo da história contada, há bois e cavalos que correm por muito tempo, sendo o tema explorado com frequência nos folhetos⁵¹, atribuindo-se aos fatos a aura de mistério.

O clima de mistério se instaura quando o animal é entregue por uma velha que recomenda cuidados e avisa de seus dons especiais. A entrega do cavalo lembra uma função comum nos contos maravilhosos, em que o herói é auxiliado por bons colaboradores que lhe entregam um objeto mágico. Colaborando para esse clima, estão as habilidades únicas do cavalo, que demonstra uma resistência física absurdamente maior que o comum, e uma espécie de entorpecimento da consciência de Chicó que não sabe ao certo como foi parar tão longe, nem como se dá a travessia do rio.

O tom misterioso se esvai progressivamente quando as incongruências aparecem e deixam perceber que a história é inventada a partir de elementos do dia-a-dia: um vaqueiro nordestino, montado a cavalo, perseguindo bois desgarrados. Esses elementos servem de matéria para criação de lendas e mitos, pois as aventuras geram histórias transmitidas oralmente e que são relacionadas com o modelo de herói cavaleiro advindo do romanceiro ibérico e integrado ao nordestino. Idellete Santos, nesse sentido, aponta:

O vaqueiro – representa o herói popular por excelência [...]. A lenda e a poesia popular assimilam-no quase naturalmente ao cavaleiro: sua couraça é de couro amarelo-alaranjado [...]. Sua silhueta tem os mesmos reflexos metálicos da couraça medieval: os arreios dos cavalos são cobertos de medalhas de santos, as esporas brilham, e alguns, na tradição do cangaço, prendem ao chapéu de couro algumas moedas de prata.⁵²

51 Mark J. Curran aponta como exemplo *História do boi misterioso*, de Leandro Gomes de Barros. CURRAN, Mark J. *Relembrando – A Velha Literatura de Cordel e a Voz dos Poetas*. Bloomington: Trafford, 2014, p.103
BARROS, Leandro Gomes. *História do boi misterioso*. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva – editor proprietário. s/d. Disponível em <<https://cordel.edel.univ-poitiers.fr/items/show/102>>. Acesso em 01 mai. 2022.

52
SANTOS, Idelette Muzart Fonseca. *Em demanda ... op.cit*, p.88

Chicó, ao se colocar como o vaqueiro da história, sugere ter os atributos da força, da resistência e da valentia necessárias para domar animal de montaria e atravessar ambientes inóspitos. O que se vê durante sua atuação na linha principal da peça, porém, é o oposto desses atributos, o que corrobora para o efeito cômico.

Seguindo nessa linha, a segunda história de Chicó tem por mote a morte do cachorro, que o faz lembrar dos dizeres de um padre quando seu pirarucu morre (AC, p.55-57). Nessa história, tem-se a referência a um lugar mais distante que o da primeira narrativa, no Amazonas. Novamente, há o clima de mistério com menção a peixe com força sobrenatural e intenção oculta de arrastar o homem a algum lugar, além de o aventureiro ser pessoa muito resistente capaz de não sentir necessidades físicas durante três dias e noites. Uma vez mais, percebe-se que a história é inventada com elementos cotidianos: um pescador, um peixe muito grande e pesado, a correnteza da água, a existência de comunidades ribeirinhas. Esses elementos alimentam mitos e lendas, havendo na Amazônia a lenda do Pirarucu, em que o peixe é resultado de uma metamorfose-castigo causada por Tupã⁵³.

Continuando, tem-se a última narrativa de Chicó, cujo mote é a sugestão feita por João Grilo de que, se o cachorro não fosse enterrado em latim, seriam perturbados por sua assombração (AC, p.60-61). Nessa narrativa, o lugar dos supostos acontecimentos já está bem próximo das personagens, o Riacho de Cosme Pinto, conhecido pelos interlocutores por ter fama de assombrado. Esse conhecimento difuso pela população conta como elemento para conferir credibilidade ao narrado. Também tem esse efeito o caráter corriqueiro da atividade descrita, ou seja, um homem passeando com o cachorro e deixando um objeto cair. O insólito está na suposta conversa do cachorro com a alma de outro animal, que teria localizado moeda perdida e trocado seu valor.

Vistas em conjunto, as narrativas de Chicó estão ligadas aos conflitos principais da peça não somente pelo mote que as dispara. A primeira está ligada à juventude, ao vigor do corpo e ao sair para o mundo, materializado na figura do cavalo. A segunda está ligada à decadência e à morte, que sempre parecem distantes e estão presentes no grande peixe que habita o fundo do rio e só sobe à superfície para morrer. A terceira está ligada à permanência da alma que já está nos seres após o perecimento do corpo, que aparece tanto na alma do cachorro quanto na perda de valor da moeda material. As histórias formam, portanto, uma imagem do ciclo da vida, cujo cumprimento é o grande conflito da peça e se divide em conflitos menores dedicados às suas etapas.

Além das histórias, Chicó traz uma reflexão filosófica sobre a morte. Por questão de

53 ALVES, Maria José de Castro. PEREIRA, Maria Antonieta (orgs). *Lendas e mitos do Brasil*. Belo Horizonte: Programa de Ensino, Pesquisa e Extensão Universitária A tela e o texto – Letras UFMG, 2007, p.33-38

coerência, apenas a personagem fabuladora, que já demonstra capacidade para lidar com elementos além da praticidade do dia-a-dia, pode se dedicar a considerações dessa natureza:

CHICÓ – [...] 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 que é vivo morre! (AC, p.52 e 99)

A presença da mesma reflexão sobre a morte aproxima os dois eventos em que ela aparece, o enterro do cachorro e o falecimento de João Grilo. Nessa reflexão, observa-se a noção da vida como uma tarefa pré-determinada da qual nem sempre se tem consciência, cuja única constante é seu encerramento pela morte. Nota-se, ainda, que a menção ao rebanho se relaciona com a escolha da figura do Encourado, um vaqueiro, para representar o Diabo, acompanhado de demônios.

As reflexões sobre a morte e suas figurações em histórias permitem a Chicó reconhecer seus ares, ter pressentimentos, tomar cautelas e não ser atingido pelo Cangaceiro. Assim, a única morte que experimenta é fictícia. Há, também, clara opção do autor em preservar viva tal personagem e não submetê-la ao julgamento, mesmo tendo João Grilo feito menção a ele e justificado suas mentiras dizendo que o “sol do sertão é quente e Chicó começa a ver demais. É o sol” (AC, p.112). Pode-se entender que o calor impede o justo raciocínio, mas pode-se também interpretar que o sol é símbolo de luz, discernimento e inspiração poética que torna o sujeito apto a enxergar mais que os outros.

Além de criar narrativas e tecer reflexões, outra função fica a cargo da personagem Chicó: o envolvimento amoroso romântico. Somente ele tem sensibilidade e ingenuidade para se deixar levar pela atração amorosa e tem ares de sedutor com sua habilidade oratória. Aparecem associadas paixão e ingenuidade, e é a apresentação dessa virilidade mais cortês que torna coerente a Mulher do Padeiro se interessar momentaneamente por ele (AC, p.44-45). O envolvimento romântico é construído na peça como breve, já encerrado e sem gerar frutos⁵⁴. Ele se atrai pela forma como ela se porta aparentando ter poder e valentia, chegando a exprimir sua admiração pela atitude dela diante da morte iminente (AC, p.91). O fato de a Mulher ser casada não impediu o relacionamento, mas o pertencer a classe social distinta é apontado como razão do rompimento. Desse modo, o amor genuíno e perene não está presente. Nisso, contrasta com o tipo de amor demonstrado pelos seres divinos.

Ainda assim, nos limites de suas possibilidades humanas, Chicó tem grande amor fraterno por João Grilo, que aparece ao longo da peça pelo companheirismo ao aceitar

54 No *Auto*, Chicó e Mulher do Padeiro não tem filhos. Já no *Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores* (2014) os dois tem uma filha chamada Lupiana Furiba dos Santos (SUASSUNA, Ariano. *Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores: O Jumento Sedutor*: livro 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p.183).

participar dos planos do amigo, mas principalmente no final, pela disposição em entregar todo o dinheiro obtido para salvá-lo (AC, p.135-137). O vínculo de amizade entre João Grilo e Chicó, que são duas personagens com características opostas e complementares, demonstra que o ser humano, em qualquer condição social que esteja, não está só. Além de conseguirem se entender por compartilharem experiências de vida próximas, mostram que parcerias são o primeiro passo para que as soluções de questões sociais sejam feitas de modo conjunto.

E é assim que a personagem termina a peça, sem alteração em sua condição social, tendo sofrido perdas, mas mantendo-se homem de palavra e dando continuidade à parceria com João Grilo.

Padre, Sacristão, Bispo e Frade – O grupo do clero é o que mais representantes tem na comédia, tendo o autor composto quatro personagens com diferentes graus de hierarquia e tipos de atuação religiosa, às quais dedica a maior parte das macrorrubricas e microrrubricas subjetivas:

I. PADRE (*aparecendo na igreja*) Que há? Que gritaria é essa? (*Fala afetadamente com aquela pronúncia e aquele estilo que Leon Bloy chamava “sacerdotais”* (p.21)

II. (*O Sacristão aparece à porta. É um sujeito magro, pedante, pernóstico, de óculos azuis que ele ajeita com as duas mãos de vez em quando, com todo cuidado. [...] Ele domina toda a cena, inclusive o Padre que tem uma confiança enorme na empáfia, segurança e hipocrisia do secretário*) (p.41)

III. (*O Bispo é um personagem medíocre, profundamente enfatuado, enquanto o Frade, a quem todos tratam com desprezo mal disfarçado, é a alegria e bondade em pessoa*) (p.57)

Padre João é o único que recebe nome próprio, compartilhado com o esperto João Grilo. A repetição é significativa, pois aponta para a ligação dos atributos de ambos, relacionados à graça divina e à orientação dos homens. Porém, se a João Grilo compete fazê-lo trazendo à tona o que está dormente, ao Padre cabe fazê-lo mediante o exercício de suas funções religiosas junto à Igreja Católica.

E é justamente o chamado para Padre João proferir a palavra divina que instaura o primeiro conflito da peça: o dilema quanto a benzer ou não o cachorro.

Sua conduta é adaptável conforme apareçam vantagens e conveniências: tão logo o animal seja de alguém importante, já não há problema em benzê-lo. O Padre não só desconsidera inicialmente o cachorro como “criatura de Deus” (AC, p.43), como demonstra não tratar os fiéis com igualdade.

Complicando-se a situação, quando da entrada do casal de patrões com o cachorro

doente, o Padre é capaz de se sentir comovido, mas esse sentimento não é suficiente para movê-lo a dar uma palavra de consolo e tampouco para se decidir a benzer o animal (AC, p.52). Nem a morte do cachorro o leva a rever sua postura. A hipocrisia e a falta de sensibilidade demonstradas quando o cachorro só se torna digno de bênção ao mudar de dono retornam quando considera a possibilidade de enterrá-lo com preces: só é um “animal inteligente” com “sentimento nobre” e que “não pode ser comido pelos urubus” quando tem testamento que o beneficia (AC, p.61).

Outra característica do Padre é sua excessiva submissão aos poderosos, que vai além do que a hierarquia e a observância de conveniências sociais exigem. Na abertura do diálogo com Antônio Moraes, suas tentativas de bajulação encontram resistência no interlocutor, ao que se segue o forçar de intimidade pela demonstração de familiaridade com o destinatário da bênção (AC, p.48).

Há diferença no modo como o Padre fala com João Grilo, Chicó e os Padeiros e o tratamento que dispensa ao Major. Com este último, demonstra-se compreensivo e disposto a relevar ausência aos cultos, sem pressa para encerrar o diálogo, sem qualquer irritação e interessado em angariar a simpatia do homem socialmente influente e dotado de riquezas.

Já no diálogo com o Bispo, quando questionado acerca do desentendimento com o Major, começa afirmando não ter chamado a mulher deste de cachorra, passa a aceitar o que o superior hierárquico diz e acaba abrindo mão da voz própria por mera subserviência:

PADRE – [...] juro que não chamei a mulher dele de cachorra.

BISPO – Chamou, Padre João!

PADRE – Não chamei, Senhor Bispo!

BISPO – Chamou, Padre João!

PADRE – Não chamei, Senhor Bispo!

BISPO (*elevando a voz*) – Chamou, Padre João!

PADRE (*resignado*) – Chamei, Senhor Bispo!

BISPO – Afinal, chamou ou não chamou?

PADRE – Não chamei, mas se Vossa Reverendíssima diz que eu chamei é porque sabe mais do que eu! (AC, p.66)

O efeito cômico se dá pela superposição da repetição mecânica à fala que deveria ser viva e fluida⁵⁵, com direito a quebra de expectativa de que os termos repetidos

55 Para Henri Bergson, citado nas reflexões estéticas de Suassuna, há tipos específicos de risível pela superposição do mecânico ao vivo, sendo a repetição cômica de palavras um deles, que teria como elementos a presença de dois termos, um sentimento comprimido que reage como mola e uma ideia que se diverte em comprimir de novo o sentimento. (SUASSUNA, Ariano. *Iniciação ... op.cit.*, p.163-164).

permanecessem inalterados. O Bispo sustenta com regularidade a mesma acusação e o Padre repete duas vezes a mesma resposta, alterando-a sem razão aparente na terceira vez.

Curiosamente, o Padre não mostra desprezo pelo Sacristão, em quem confia, nem pelo Frade, não se opondo a absolvê-lo condicionalmente quando na iminência de serem mortos pelos Cangaceiros. Sua “arrogância com os pequenos”, que aparece durante as acusações no julgamento, refere-se à população pobre e média, o que fica evidente ao longo da peça pelo modo como se dirige a João Grilo e Chicó, e também aos Padeiros.

Sendo humano, esboça medo da morte, colocando-se a rezar e indicando o Sacristão para ir primeiro. Porém, chega a se esquecer do medo por ser seu último sentimento na existência terrena a raiva de João Grilo: “Tudo isso por culpa sua, com suas histórias de cachorro bento e cachorro enterrado!” (AC, p.89).

Contudo, durante o Julgamento, o Padre começa a mudar de postura a partir do momento que se dá conta da vontade de resistir de João Grilo, como se a esperança deste o fizesse lembrar da graça divina: “[...] eu também apelo. Senhor Jesus, certo ou errado, eu sou um padre e tenho meus direitos. Quero ser julgado, antes de ser entregue ao diabo” (AC, p.105).

Ao ser acusado de simonia, velhacaria, política mundana e de preguiça, ainda tenta negar os fatos, mas acaba por reconhecer que a situação é grave. No encerramento de seu julgamento, aceita deixar o destino de sua alma nas mãos de João Grilo, que na vida terrena considerava insignificante, não hesitando em puxar a oração Ave-Maria quando este solicita e não apresentando qualquer oposição quanto a ser destinado ao purgatório. Por último, o Padre se faz indiretamente presente na solução final alcançada por João Grilo, pois na fecunda mente deste brotam sementes dos ensinamentos religiosos ministrados pelo sacerdote.

O Sacristão, por sua vez, não tem nome próprio, sendo referido pela função que exerce na hierarquia da Igreja, mas tem indicação de tipo físico capaz de encarnar o jeito pedante que a personagem tem.

Entra em cena pela primeira vez portando uma má-notícia: é ele quem constata a morte do cachorro. Associado com o fúnebre, a função principal dessa personagem é atrair a antipatia de uma das energias de vida, João Grilo, que não quer se deitar ao seu lado no local de julgamento e ainda o compara sempre ao Diabo.

Agourento e antipático, não por acaso fica a seu cargo o enterro do cachorro, que em alguma medida antecipa o sepultamento de João Grilo. Porém, o enterro do cachorro tem elementos mais pomposos da tradição popular fúnebre (AC, p.60-64), posto que precedido do choro ritmado, de carpideira, da Mulher do Padeiro (“Ai, ai, ai, ai, ai! Ai, ai, ai, ai, ai!”),

repetido de modo caricato por João Grilo e Chicó. O cortejo fúnebre sai em procissão, liderado pelo Sacristão que profere o nome do animal seguido de dizeres em latim, “Xaréu. *Absolve, Domine, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculi delictorum*”, em “tom de canto gregoriano”.

A frase dita pelo Sacristão faz parte da quarta seção da Missa dos Mortos, *Tractus*, destinada a pedir perdão dos pecados e livramento da condenação, podendo ser traduzida como “Xaréu. Absolva, Deus, a alma dos fiéis falecidos de todo vínculo com os pecados”. O trecho, que poderia soar sério e pesado pelo uso do tom e da língua latina, destoa da sonoridade e dos significados do nome do cachorro e está fora do contexto para o qual foi criado, produzindo efeito cômico. A sonoridade do termo em português, com vogais abertas, não harmoniza com a frase latina cheia de consoantes nasais e vogais fechadas. Xaréu é nome de peixe⁵⁶, exemplificando a crença popular registrada por Câmara Cascudo de que dar nome de peixes aos cães os livra da hidrofobia⁵⁷.

No testamento do cachorro, três contos são dedicados ao Sacristão (AC, p.59), que tenta escondê-los de Severino, sem sucesso.

Severino faz piada com ofícios religiosos e o Sacristão ainda se vê obrigado a simular achar graça na piada (AC, p.90), sem perceber que àquela altura não faria diferença agradar ou desagradar o cangaceiro.

No julgamento, o Sacristão pouco fala, apenas reagindo quando chamado de patife ou colega do demônio, não chegando a contestar as acusações de hipocrisia, autossuficiência e roubo (AC, p.110-111). Junta-se aos demais para explicar os medos humanos e sente ansiedade para ter seu destino definido (AC, p. 123, 125-126), portando-se como o Padre e confiando na solução arranjada por João Grilo.

Quanto ao Bispo, é personagem referida pelo cargo que ocupa na hierarquia da Igreja, entrando em cena interagindo com o Palhaço, *alter ego* do autor, que a pretexto de render-lhe homenagem o utiliza em suas graças. É apresentado como “um grande administrador e político”, um “grande príncipe da Igreja” (AC, p. 64). Considerando-se a personagem uma imagem do poder político, entende-se que o Palhaço não quer exatamente prestar-lhe reverência, mas sim diminuir seu poder ao não levá-lo a sério, com as devidas cautelas para

56 XARÉU. In: *Michaelis – Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Verbetes de dicionário.

Outro dicionário aponta que o termo também designa, no português europeu, frio intenso e capa que cobre anca de cavalos. (XARÉU. In: *Dicionário Caldas Aulete*. Rio de Janeiro: Lexicon Editora. 2014. Disponível em <<https://www.aulete.com.br/>>. Acesso em 17 mai. 2022. Verbetes de dicionário).

57 CACHORRO. In: CASCUDO, Luís da. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, 10ª ed, Rio de Janeiro: Ediouro, 1999, p.216. Verbetes de dicionário.

não se aproximar muito.

Ainda nas primeiras cenas, o Bispo é mostrado, em gestos e falas, como alguém que despreza os religiosos hierarquicamente inferiores, como o Frade e o Padre. Pelo caráter severo e artificial, o Bispo é a personagem que traz a dimensão das leis e regras humanas, cheias de lacunas, termos vagos e contradições. Ciente disso, ele as utiliza em benefício próprio, sem se importar de fato com a justiça. É ele quem cita o Código Canônico em duas oportunidades, uma para condenar e outra para elogiar a mesma conduta – o enterro do cachorro em latim (AC, p.70, 80).

Ao fazer essas citações de memória, o Bispo está vaidosamente demonstrando sua habilidade intelectual e reforçando sua autoridade. A linguagem dessas citações parece complexa e pedante, lembrando a formalidade do meio jurídico e as técnicas de redação legislativa comumente utilizadas no Brasil, dividindo-se um mesmo tópico em inúmeros itens, subitens e outras subcategorias.

Quanto ao conteúdo, o Código Canônico vigente à época de escrita da peça é o de 1917, que tem cânones com os números de artigos mencionados, mas as subdivisões citadas não existem. Esses cânones nada falam sobre matérias controvertidas, apenas estabelecendo procedimentos para apreciação das questões. Seja como for, o importante é que o Bispo seleciona cânones em benefício próprio, sendo que só elege o mais favorável quando lhe é destinada uma parte do testamento do cachorro.

No restante de sua ação terrena, do mesmo modo que as demais personagens, só que em formato mais exagerado que o delas, o Bispo se coloca como ser humano que teme a morte. Assim que o cangaceiro entra, ele desmaia duas vezes (AC, p.84). O excesso de medo da morte soa como desespero e falta de fé, enquanto as cômicas interrupções de desmaio demonstram preocupação com aparência de autoridade e nomes de cargos. Na sequência, constata a loucura de Severino e passa a ter tremores nas pernas, sendo o primeiro a morrer (AC, p.89).

No pós-morte, funciona como contraponto a João Grilo porque, ao contrário deste, não age de modo espontâneo nem mesmo estando livre das imposições da matéria. A entrada de Manuel lhe traz, ainda, uma reprimenda com mais detalhes sobre suas faltas do que a própria acusação do Encourado:

MANUEL – Cale-se você. Com que autoridade está repreendendo os outros? Você foi um bispo indigno de minha Igreja, mundano, autoritário, soberbo. Seu tempo já passou. Muita oportunidade teve de exercer sua autoridade, santificando-se através dela. Sua obrigação era ser humilde, porque quanto mais alta é a função, mais generosidade e virtude requer. [...] Você estava mais espantado do que ele e escondeu essa admiração por prudência mundana [...] (AC, p. 107)

Acusado, ainda, de falso testemunho, velhacaria, arrogância, falta de humildade, tratamento indevido dispensado ao Frade, ao fim, como as demais personagens mortas, deixa o destino de sua alma nas mãos de João Grilo e não objeta ao ser destinado ao purgatório.

Quanto ao último clérigo, o Frade, é o único religioso apresentado como alguém que está seguindo o caminho certo. Entra junto com o Bispo e aparece como contraste a este durante a parte terrena da ação. Seu aparecimento, porém, é discreto e em segundo plano, com gestos de acolhimento, risos e poucas palavras. É a única personagem terrena que não coloca as mãos no dinheiro do testamento. Sua atitude é diferenciada por ocasião do enfrentamento da morte, por pensar nos outros ao pedir licença a Severino para confessar as demais personagens e, não obtendo permissão, absolvê-las condicionalmente (AC, p.89), e ainda por não demonstrar medo diante da morte, chegando mesmo a se apresentar a Severino por entender que é sua vez. Assim, Severino decide não matá-lo, dizendo que “matar frade dá azar”. O Frade, então, vai embora (AC, p.90), sendo um dos três sobreviventes. É por meio dele que, na trama da peça, a religião sobrevive.

Mesmo não passando para o plano do pós-morte, o Frade é mencionado pelo Encourado como um “santo homem” desprezado pelo Bispo, com processo de santificação em curso, em razão de ter pedido para ser missionário e haver previsão de que seja martirizado (AC, p. 109-110).

Antônio Moraes: personagem rica, poderosa e grande proprietária de terras. Seu primeiro nome tem origem no latim *Antonius* e grego *Antónios*, significando “de valor inestimável”, ou no grego *Antheos*, que significa “alimentado de flores”⁵⁸. Já o sobrenome pode vir do latim *morus*, que significa “moral”; do grego *moroon*, que designa mouro ou relativo à Mauritânia; bem como da toponímia portuguesa e espanhola indicando terras com abundância de amoras, defendidas por nobres ibéricos durante o período de invasão árabe na pensínsula⁵⁹. Sua designação, portanto, tem ligação com noções de superioridade e nobreza.

A influência da personagem no quadro social composto na peça se faz perceber pelo fato de ela ser muito mencionada nas falas das demais, mesmo não estando em cena. Nessas ocasiões, é referida pelo título de “Major” dezessete vezes. O título é, em sentido estrito,

58 ANTÔNIO. In: *Dicionário de nomes próprios*. Porto: 7Graus. 2022. Disponível em <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/antonio/>>. Acesso em 18 mai. 2022. Verbete de dicionário.

59 TREPACH, Rodrigo. Moraes, Morais, Morales. In: *Sobre nomes – o portal de sobrenomes da Genera*. Disponível em <<https://sobrenomes.genera.com.br/sobrenomes/moraes-morais-morales/>>. Acesso em 18 mai. 2022.

MORAES. In: *Dicionário de nomes próprios*. Porto: 7Graus. 2022. Disponível em <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/moraes/>>. Acesso em 18 mai. 2022. Verbete de dicionário.

patente militar, mas é atribuído ao proprietário de terras como indicativo de seu poder de senhorio. Na sociedade brasileira, essa estrutura de poder é baseada no mando do proprietário particular, que exerce controle sobre a população e os recursos em determinada região, inclusive com uso da força, em detrimento do fornecimento de segurança e organização social pelo poder público. A prática passa pela formação da Guarda Nacional colonial, pelo “coronelismo” (1889-1930) do começo da República e tende a se restringir com o processo de modernização, porém em áreas rurais persiste. A população é mantida na pobreza e na dependência de trabalho e assistência desses grandes proprietários, e estes ainda têm, no âmbito nacional, participação na política democrática e na economia do país.

A exemplo do que ocorre no *Grande teatro do mundo* de Calderón e no *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente, Antônio Moraes entra em cena portando objeto significativo, uma bengala. O instrumento não é usado simplesmente como apoio para andar, mas principalmente para remover pessoas de seu caminho (AC, p.46), funcionando como um cetro indicativo de poder e de que os demais devem manter distância reverencial. O Major, portando-se como um nobre na hierarquia social, não está disposto a se comunicar com homens do povo como João Grilo.

O indivíduo se vê como dotado de autoridade sobre os demais e sua fonte de riqueza é explorar o trabalho alheio: “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!” (AC, p. 48).

Prosseguindo-se o diálogo com o Padre, graças às mentiras de João Grilo, o sacerdote está falando de cachorro doente, enquanto o Major fala do próprio filho, para o qual pretende obter bênção. Tem-se um quiproquó de acentuado efeito cômico:

PADRE – Mas que coisa o trouxe 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! [...] Qual é a doença? Rabugem? [...] 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 respeito aos enfermos, mesmo que sejam os de mais baixa qualidade.

[...]

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 nas caravelas, não é isso?

ANTÔNIO MORAES – Claro! Se meus antepassados vierem, 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? [...] 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. (AC, p. 48-50)

Além das expectativas causadas por João Grilo, o que faz o diálogo continuar por longo tempo, mesmo que um esteja falando de animal e o outro de filho, é o uso de termos que têm mais de um sentido possível. “Bichinho” é termo que pode tanto se referir a um animalzinho, quanto ser forma carinhosa de tratamento para com crianças e pessoas com quem se tem familiaridade⁶⁰, servindo tanto para o cachorro quanto para o jovem. “Cachorro(a)”, por sua vez, pode denotar cão e também pode ser usado no sentido figurado para indicar pessoa inescrupulosa ou sem dignidade⁶¹. A fluidez viva da fala e da comunicação é rompida pelo caráter mecânico que duas interpretações em sentidos distintos lhe conferem, provocando riso⁶².

Uma das reações do Major merece comentário, que é a exigência do tratamento que julga adequado a alguém pertencente a linhagem nobre. Fica indignado ao ouvir “baixa qualidade”, respondendo com nome completo pomposo, contendo sobrenome tradicional de figura ligada ao período colonial brasileiro, de quem se diz descendente⁶³, remetendo à nobreza europeia metropolitana e indicando quão longa é a tradicional ocupação de terras no Nordeste brasileiro.

O orgulho com que essa ancestralidade é invocada pela personagem demonstra a

60 BICHINHO. In: *Michaelis – Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Verbete de dicionário.

61 CACHORRO. In: *Dicionário Caldas Aulete*. Rio de Janeiro: Lexicon Editora. 2014. Disponível em <https://www.aulete.com.br/>. Acesso em 17 mai. 2022. Verbete de dicionário.

62 Nas reflexões estéticas de Suassuna acerca da teoria bergsoniana do riso, há tipos específicos de risível pela superposição do mecânico ao vivo, sendo o quiproquó um exemplo de risível de situações por interferência, em que a situação pode pertencer a duas séries de sentidos distintos e cada personagem adota uma diferente, simultaneamente. (SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014, p.165-167).

63 “Noronha (d)e Brito” é sobrenome usado por dois portadores do título “Conde dos Arcos”, o sexto conde Marcos José de Noronha e Brito (1712-1768), que chegou a governar as capitanias de Pernambuco, Goiás e a ser vice-rei do Brasil, bem como o oitavo conde Marcos Noronha e Brito (1771-1828), que foi o último vice-rei do Brasil até a chegada do rei de Portugal em 1808.

Administração colonial. Disponível em <<http://web.archive.org/web/20070706113745/http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inford=237&sid=35>>. Acesso em 18 mai. 2022.

tentativa de manutenção de *status* de superioridade, mesmo que ao longo do tempo tenha havido algum declínio de poder dessas famílias devido a mudanças nas relações sociais e econômicas.⁶⁴

A forma de exploração da terra e seus recursos também é tematizada na peça por meio de referências que envolvem esta personagem. O Palhaço diz que o Major é “dono de todas as minas da região e é um homem poderoso, tendo enriquecido fortemente o patrimônio que herdou, e que já era grande, durante a guerra, em que o comércio de minérios esteve no auge” (AC, p.64)⁶⁵. A abordagem é significativa para que se veja o sertão nordestino como inserido no contexto do comércio internacional e da industrialização, o que traz à tona a disparidade entre modernização em curso e manutenção de práticas, valores e pensamentos ligados ao conservadorismo colonial rural. Além disso, há a expressa menção à construção de patrimônio a partir de herança recebida, sem questionamento quanto à concentração de riqueza ou à falsa noção de mérito.

Ademais, ressalta-se que o autor opta por retirar essa personagem de cena e da cidade antes da chegada dos cangaceiros, de modo que ela é uma das três que não morrem, junto com Chicó e o Frade. Sendo Chicó um homem do povo, o Frade um membro do clero e o Major um membro da classe superior ou nobre, as personagens que ficam vivas constituem um núcleo social semelhante ao que havia nas sociedades europeias pré-modernas ou dos primórdios da modernidade, com primeiro, segundo e terceiro estados referindo-se a nobreza, clero e povo. Esse núcleo remanescente seria o responsável pela reconstrução de Taperoá/PB após a cidade ser arrasada pelo cangaço, apontando para a possibilidade de se repensar a reconstrução da sociedade brasileira mediante um olhar para trás para fins de reavaliação das implementações modernas que foram feitas.

Padeiro e Mulher do Padeiro: personagens patrões, ligados à pequena produção e comércio urbanos. O homem se define por sua atividade profissional, enquanto ela é referida em função do marido que tem. Formam uma dupla unida por ações e posicionamentos conjuntos, na maioria das vezes liderados pela mulher.

64 Suassuna explora mais a questão da nobreza nordestina no *Romance da Pedra do Reino*, em que o narrador se coloca como pertencente a duas linhagens nobres, uma popular e uma europeia, insinuando que ambas poderiam ter como fundador mítico D.Sebastião (1554-1578), rei de Portugal desaparecido na Batalha de Alcácer-Quibir.

65 Considerando-se as referências a minas e aos Angicos (AC, p.42, 50), bem como o sobrenome da personagem, é possível que haja inspiração em pessoa real, Agostinho de Britto, dono de várias minas, dentre elas a propriedade Malhada dos Angicos, que fica no Sertão do Seridó/RN, a 275km de Taperoá/PB, e explora a mineração de tungstênio nos anos 1940.

MARANHÃO, Djalma. *Industrialização do Tungstênio do Rio Grande do Norte*. Discurso proferido pelo Deputado na sessão de 15/10/1959. Disponível em <http://www.dhnet.org.br/dados/livros/potiguariana/djalma_discursos/02_djalma_industrializacao_tungstenio_do_rn.htm>. Acesso em 18 mai. 2022.

O casal não tem filhos, direcionando atenção e cuidados ao cachorro Xaréu. Diferentemente do tratamento que dispensam aos empregados, para o cachorro são feitos vários atos que ultrapassam o simples dever de cuidado relativo a animal de estimação e se mostram exagerados.

O interesse financeiro da Mulher também é abordado na peça. Ambiciosa, diz-se que é de origem pobre e enriqueceu com o negócio da padaria, sendo capaz de romper relacionamento erótico-afetivo por razão financeira (AC, p.45) e, ainda, de cair na história do gato que defeca dinheiro, chegando a calcular quantas moedas o gato teria que soltar para valer o preço de custo (AC, p.79).

Ao longo dos dois primeiros atos, o Padeiro toma poucas atitudes por si mesmo, como dar carta branca para João Grilo gastar o que for necessário para conseguir o enterro do cachorro e pedir para matarem sua esposa primeiro. Na maioria das vezes, age como marido subserviente, disposto a atender as vontades e caprichos da esposa, que atua como a voz do casal:

MULHER – Olhe que meu marido é presidente e sócio benfeitor da Irmandade das Almas! Vou pedir a demissão dele!

PADEIRO – Vai pedir minha demissão!

MULHER – De hoje em diante não me sai de lá de casa nem um pão para a Irmandade!

PADEIRO – Nem um pão!

[...]

MULHER – E olhe que as obras da igreja é ele quem está custeando!

PADEIRO – Sou eu que estou custeando!

[...]

MULHER - [...] O senhor agora vai ver quem é a mulher do padeiro!

JOÃO GRILO – Ai, ai, ai, e a senhora, o que é que é do padeiro?

MULHER – A vaca...

CHICÓ – A vaca?!

MULHER – A vaca que eu mandei pra cá, pra fornecer leite ao vigário, tem que ser devolvida hoje mesmo!

PADEIRO – Hoje mesmo! (AC, p.53-54)

A cena explora o recurso cômico da repetição, em que ironicamente é o marido quem dá a última palavra, mas esta é mero eco do que a esposa acaba de dizer. Tentam usar o título de Presidente da Irmandade das Almas para obterem favor do Padre, são membros atuantes na comunidade religiosa e ainda assim não recebem consideração do pároco. Outro recurso cômico usado é o da interferência, em que a esposa já mudou de assunto após dizer que vai

revelar quem é a mulher do Padeiro e passa a falar da vaca cedida, enquanto Chicó pensa que “vaca” é a revelação sobre o caráter dela mesma.

A propósito, a Mulher é colocada como adúltera, que trai o marido até com o empregado Chicó. Sua fama é conhecida por todos (AC, p.45), até mesmo por Severino, que vem de fora da cidade, a quem ela tenta sem sucesso seduzir em plena igreja (AC, p.86). Havendo apenas duas personagens femininas, a Mulher é construída em oposição à Compadecida. Uma é pecadora praticante da luxúria, enquanto a outra é santa virgem. A primeira alega ter sofrido no início do casamento por ser moça pobre casada com homem rico, enquanto a última tem um santo marido (AC, p.124). Contudo, o Padeiro a perdoa e a Compadecida traz alegação defensiva de que a condição feminina impõe desafios à existência e deve ser atenuante da punição no julgamento seu comportamento. Ao fim, mesmo acusados de avareza e adultério, são destinados ao purgatório, contentando-se com a solução dada por João Grilo, que os perdoa.

Severino e Cangaceiro: personagens pobres, criminosas e violentas. O “Cangaceiro” não tem nome próprio, sendo referido como ligado ao cangaço nordestino. Já “Severino” vem do latim *severus*, que significa severo, rígido, austero⁶⁶. A personagem é chamada “Severino do Aracaju” (AC, p.83), de sorte que ter nome de lugar atrelado a seu próprio nome pode indicar sua procedência ou o espaço em que praticou ação memorável, revelando a ligação do homem com a terra.

Ainda no plano das referências e tratamentos, o Bispo, crente que atribuição de cargo corresponde a uma honraria, chama Severino de “capitão”, sendo cortado bruscamente com a resposta deste último, que não gosta de ser chamado assim. No histórico do cangaço real, houve atribuição de patentes de capitão, não de origem militar, mas equivalentes, para que cangaceiros integrassem o “Exército Patriótico”, assim denominado o batalhão montado por Padre Cícero contra a Coluna Prestes⁶⁷. Severino, que não conseguira encontrar Padre Cícero, não vê razão para ser chamado pelo título.

Na sequência, o Bispo questiona como deve ser dirigir a ele:

BISPO – E como hei de chamá-lo, então?

SEVERINO – Severino, que é meu nome de batismo!

PADRE – É que nós não temos coragem de chamar uma pessoa tão importante de Severino.

66 SEVERINO. In: *Dicionário de nomes próprios*. Porto: 7Graus. 2022. Disponível em <<https://www.dicionariodenomespropios.com.br/severino/>>. Acesso em 19 mai. 2022. Verbetes de dicionário.

67 WALKER, Daniel. *Lampião e sua falsa patente de capitão*. Rio de Janeiro: Katzen, 2019)

SEVERINO – Isso tudo é porque quem está com o rifle sou eu! Se fosse qualquer um de vocês, eu era chamado era de Biu! (AC, p.85)

Nota-se que Severino se coloca como um sujeito cristão, que recebera o sacramento do batismo. Isso, porém, é considerado de pouco valor para o Padre, que demonstra que “Severino” é nome comum entre pessoas pobres e, portanto, sem importância. Severino entende que só não está sendo desprezado porque os demais estão com medo, e que se não fosse essa a situação, teria seu nome reduzido para apelido frequente em alguns estados nordestinos⁶⁸.

Segundo afirmação do autor, Severino é inspirado em algumas lembranças de um cangaceiro chamado João Batista, ligado à sua família e que foi morto pela polícia⁶⁹, mas principalmente na figura do cangaceiro dos folhetos, “herói às vezes épico, às vezes cômico, mas sempre justificado em sua vida de crimes pela morte cruel do Pai”⁷⁰. Vê-se que há uma certa identificação do autor com o evento trágico marcante, que é o assassinato do pai, e empatia ao entender que tal evento é capaz de estimular indivíduos à prática de crimes, sobretudo na sociedade nordestina em que valores e práticas como honra familiar, violência e vingança são abertamente cultivados até meados do século XX.

Os cangaceiros diferiam na forma de atuação e tinham valores próprios, o que é utilizado na composição de Severino. Este tem rígido padrão ético, não admite adultério feminino (AC, p.86-87), não mata pessoas na frente da igreja e fica ofendido com a sugestão de João Grilo de que seu único interesse seja o dinheiro (AC, p.88).

Em princípio, os cangaceiros atuavam sem organização, até o surgimento dos bandos com líderes, sendo um dos pioneiros Jesuíno Alves de Melo Calado (1844-1879), conhecido como Jesuíno Brillhante, que vem de família aristocrata rural e entra no cangaço por vingança. Atua interferindo em questões de justiça e assistência social⁷¹. Essa figura histórica ganha abordagem na literatura em *Os Brillhantes*, de Rodolfo Teófilo, além de o próprio Suassuna compor letra de música em sua homenagem⁷². Jesuíno é tratado como o bom ladrão que rouba

68 A respeito da origem do apelido “Biu” para quem se chama “Severino”, há hipótese de fenômenos linguísticos sucessivos: Severino > Sibirinu > Birinu > Biriú > Biu. (BATTISTI, Elisa. Por que, no Nordeste, Severino recebe o apelido de Biu?. In: *Superinteressante*. 26 fev. 2018. São Paulo: Abril. Disponível em <https://super.abril.com.br/coluna/oraculo/por-que-no-nordeste-severino-recebe-o-apelido-de-biu/>. Acesso em 20 mai. 2022.)

69 SOUZA, Maria Isabel Amphilro Rodrigues de. *O Auto da Compadecida: da cultura popular à cultura de massa – uma análise a partir da folkmidia*. Dissertação para obtenção de grau de Mestre em Comunicação Social – São Paulo: Universidade Metodista de São Paulo, 2003, p. 146 e 284

70 SUASSUNA, Ariano. *Almanaque ... op.cit.*, p.185

71 ANDRADE FILHO, Eptácio de. CONDORELLI, Antonino. Jesuíno, o cangaceiro. In: *Tecido Social - Correio Eletrônico da Rede Estadual de Direitos Humanos – RN*. nº 050 – 19/05/04. Disponível em <<http://www.dhnet.org.br/tecidosocial/antiores/ts050/jesuino.htm>>. Acesso em 19 mai. 2022.

72 CAPIBA. SUASSUNA, Ariano. São os do norte que vem. Intérprete Claudionor Germano. In: *II Festival Internacional da Canção Popular*. Lado A – Faixa 2. Rio de Janeiro: CODIL/Ritmos. 1967. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=h1X-G134Imc>>. Acesso em 19 mai. 2022.

dos ricos para entregar aos pobres, sendo chamado por estudioso do tema de “Cangaceiro Romântico”⁷³, por ser menos chegado a demonstrações de violência. Dessa figura e dos discursos sobre ela, aproveita-se na composição de Severino o caráter sonhador e ingênuo, visto na exposição de seu sonho de largar o cangaço e cuidar de pequena terra com bois (AC, p.86), bem como na credulidade e devoção que demonstra no episódio da gaita do Padre Cícero, a quem não conseguiu visitar (AC, p.95-96).

Outro grande líder cangaceiro é Manoel Baptista de Moraes (1875-1944), conhecido como Antônio Silvino. Entra para o cangaço em 1896 para vingar a morte do pai, que é assassinado em razão de disputa de terras pelo subdelegado, que é da família inimiga. É o cangaceiro que mais atua no Estado da Paraíba. Antônio Silvino é conhecido como Rei do Cangaço e como Rifle de Ouro, pela cor de sua arma e precisão na pontaria. É mencionado em inúmeros folhetos, sendo os principais os de Francisco das Chagas Batista, *História completa de Antônio Silvino, sua vida de crimes, Antônio Silvino – vida, crimes e julgamento*; de João Martins de Athayde, *Interrogatório de Antônio Silvino na prisão*,⁷⁴ e de Leandro Gomes de Barros *Antônio Silvino – o rei dos cangaceiros*⁷⁵, *Lucta do Diabo com Antonio Silvino, Conselhos de Antonio Silvino aos outros cangaceiros*, dentre outros mencionados na já citada coletânea de Leonardo Mota⁷⁶. No primeiro folheto de Leandro há situação em que Silvino vai à casa de um padre e rouba dez contos achados em um surrão e três contos em um caixão enterrados, aproveitada na peça como quantias do testamento do cachorro que Severino tira de membros do clero. Além disso, o rifle de Severino é da mesma cor que o de Silvino, tendo na peça o nome de “papo amarelo” (AC, p. 86). Assim como Silvino, Severino também teve o pai assassinado pela polícia.

O terceiro grande líder é Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938), conhecido como Lampião. Afirma-se que o apelido vem da fásca produzida com os tiros, capaz de iluminar a noite. Entra no cangaço em 1919, para vingar a morte de seu pai, assassinado também em razão de conflito de terras, tornando-se líder de bando em 1922. A imprensa, o rádio e o cinema logo se interessam por sua figura, de modo que é o cangaceiro que mais aparece em fotos, vídeos, entrevistas e documentos. A partir dele, fomenta-se a imagem do cangaceiro como justiceiro social a corrigir os desmandos do coronelismo, bem como afirma-se a virilidade rude rural como capaz de resistir as alterações trazidas com a modernização da

73 NONATO, Raimundo. *Jesuino Brilhante – O Cangaceiro Romântico*. 3ª Edição – Especial para o Acervo Virtual Oswaldo Lamartine de Faria. Disponível em <<https://colecaomossoroense.org.br/site/wp-content/uploads/2018/07/Jesu%C3%ADno-Brilhante.pdf>>. Acesso em 21 mai. 2022.

74 Vide Acervo Digital da Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em <<http://docvirt.com/docreader.net/CordelFCRB/54243?pesq=Ant%C3%ADnio%20Silvino>>. Acesso em 20 mai. 2022.

75 BARROS, Leandro Gomes de. *Antônio Silvino – o rei dos cangaceiros*. 1910-1912. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jp000012.pdf>>. Acesso em 21 mai. 2022.

76 MOTA, Leonardo. *Viroleiros ... op.cit.*, p.203-215

sociedade.

Lampião era devoto de Padre Cícero, tendo ido a Juazeiro do Norte/CE em 1926, divergindo os historiadores acerca da relação entre ambos. O secretário do Padre Cícero, Benjamim Abrahão Botto, é quem acompanha o bando por algumas ocasiões e faz a maior parte dos registros fotográficos e cinematográficos.

A literatura popular também se dedica a Lampião, aparecendo referência a ele mais de 800 vezes no acervo de folhetos da Fundação Casa de Rui Barbosa⁷⁷ e em diversos títulos da Coleção Luzeiro de Literatura de Cordel⁷⁸, como aqueles que trazem avaliações das condutas do cangaceiro, *Chegada de Lampião no Inferno* e *Chegada de Lampião no Céu*, com versões de Rodolfo Coelho Cavalcante, de José Pacheco e de João Martins de Athayde. Nos folhetos, apontam-se diferentes destinos possíveis ao cangaceiro, indicando-se o que a figura tem de dual e contraditório, ora visto como bandido impiedoso, ora visto como justo revoltado a fazer intervenção social e vingança. Essa dualidade está presente na construção do Severino do *Auto*. Antes de entrar em cena, o anúncio de sua chegada revela sua fama de sanguinário:

MULHER – Valha-me Deus! Ai, meu marido de minha alma, vai morrer todo mundo agora! Socorro, Senhor Bispo!

BISPO – Que há? Que é isso? Que barulho!

MULHER – É Severino do Aracaju, que entrou na cidade com um cabra e vem pra cá roubar a igreja.

PADRE – Ave Maria! Valha-me Nossa Senhora!

BISPO – Quem é Severino do Aracaju?

SACRISTÃO – Um cangaceiro, um homem horrível!

BISPO – (*À Mulher*) Chame a polícia.

MULHER – A polícia correu. [...] Informaram-se por onde ele vinha e saíram exatamente pelo outro lado. (AC, p.83-85)

Mesmo estando apenas com um companheiro, Severino é temido pela população e também pela polícia local, que não se considera capaz de enfrentá-lo e foge para evitar o confronto.

Além de ser violento, Severino aparece também como muito espirituoso, capaz de fazer críticas a práticas corruptas com ironias, como ao pegar o dinheiro do testamento do cachorro e dizer que “o negócio de reza está prosperando aqui”, “com mais uns cinquenta cachorros que se enterrassem, eu me aposentaria” e “vou casar vocês dois com a morte” (AC, p.85-86, 90).

77 Disponível em <<http://docvirt.com/docreader.net/CordelFCRB/5215?pesq=lampião>>. Acesso em 21 mai. 2022.

78 Catálogo completo disponível em <<http://www.editoraluzeiro.com.br>>. Acesso em 21 mai. 2022.

Demonstra, ainda, não ter condições de seguir raciocínio lógico coerente, pois afirma que pode “ser assassino, mas não mata ninguém sem motivo. Até hoje só matei pra roubar. É assim que garanto meu sustento”. Depois de pegar o dinheiro sem enfrentar resistência, mata as pessoas assim mesmo, como bem observa o Bispo ao dizer que “é um louco” (AC, p.88).

Morre por ser crédulo e inocente, caindo no embuste de João Grilo. Chega no pós-vida ciente das mortes que provocou e não nega sua acusação de ter assassinado mais de trinta pessoas (AC, p. 104 e 113). É ele quem aceita a sugestão de João Grilo para que façam apelação e chama por Jesus Cristo (AC, p. 105). Ao final, ele e seu companheiro, que foram os últimos a morrer, são os primeiros e únicos a serem salvos:

A COMPADECIDA – Quanto a Severino e ao cabra dele...

MANUEL – Quanto a esses, deixe comigo. Estão ambos salvos.

ENCOURADO – É um absurdo contra o qual...

MANUEL – Contra o qual já sei que você protesta, mas não recebo seu protesto. Você não entende nada dos planos de Deus. Severino e o cangaceiro dele foram meros instrumentos de sua cólera. Enlouqueceram ambos, depois que a polícia matou a família deles e não eram responsáveis por seus atos. Podem ir pra ali. (AC, p.125)

Manuel coloca a questão do livre arbítrio, sem o qual não se pode condenar o indivíduo. Severino e seu companheiro foram vítimas de violência e cresceram sem apoio familiar, ficando sem vínculo social que lhes permitisse refrear impulsos de vingança. Envolvidos em ciclo de violência e matança, enlouquecem, não sendo mais capazes de discernir entre bem e mal. São, dessa forma, salvos por não se poder imputar a eles responsabilidade.

Ressalta-se oportunamente que, quanto ao destino de suas almas, Severino e Cangaceiro na peça de Suassuna são equivalentes aos Cavaleiros Templários e ao Parvo Joane no *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente, que não são condenados por terem seus atos violentos justificados e ausência de discernimento.

1.3 – A acusação e a defesa: o julgamento

A maior parte do terceiro ato da peça é dedicada ao julgamento das ações das personagens terrenas, apresentados nos atos anteriores. O Palhaço fala que o público tem a oportunidade de assistir ao julgamento, mas também de aproveitar seus ensinamentos para repensar a própria vida. É nesta parte, portanto, que mais se vê a moral que o autor pretende

ressaltar, com base na religião cristã.

Além de fornecer a base moral, a religião cristã também é usada na peça como um arcabouço de valores culturais, com figuras e entidades que agrupam atributos e histórias pessoais exemplares, sujeitos à variação em sua apresentação conforme o tempo e o espaço em que estejam inseridos. Suassuna utiliza tais elementos aproximando-os do contexto brasileiro e nordestino.

Por carregarem conteúdo reflexivo e simbólico, as falas das personagens metafísicas são mais longas e lentas. Aparecem inseridas em uma estrutura que emula um tribunal humano em sessão de julgamento, estando algumas a cargo da acusação e outras a serviço da defesa. Passa-se à análise de cada uma delas.

Demônios e Encourado: personagens ligadas à aplicação de punição e à acusação. Não possuem nomes próprios, não sendo atrelados a pecados ou episódios específicos. “Demônio” tem origem no grego *daimon*, criatura sobrenatural que servia de intermediária entre deuses e homens, passando a ser, na religião cristã, associada a entidades malignas.⁷⁹ Já “Encourado” é termo indicativo do revestimento externo com couro

usado por vaqueiro, tendo o autor afirmado ter criado a personagem a partir de crença de que o “Diabo costuma se vestir de vaqueiro em suas andanças pelas estradas e encruzilhadas sertanejas”⁸⁰. A figura do vaqueiro guarda relação com a fala de Chicó sobre “rebanho de condenados”. Estando as personagens terrenas mortas, suas almas compõem o rebanho que necessita de guia e destino, mas estão sendo perseguidas pelos cruéis vaqueiros.

O Encourado tenta levá-los todos de uma vez, mas enfrenta a resistência de João Grilo, que desperta a reação dos demais para que seja recebida apelação. Como o tribunal funciona trazendo entidades à medida que as pessoas trazem à consciência os atributos que elas representam, a partir da atitude de João instaura-se nova atmosfera, em que “*começam a soar pancadas de sino, no mesmo ritmo das de tambor anteriores*”, entrando Jesus como julgador.

O Encourado tenta diminuir a autoridade de Jesus, chamando-o “Manuel” a fim de evocar sua natureza humana, sem conseguir o efeito pretendido. Ao contrário, é a experiência humana que torna Manuel apto a julgar seres humanos como seus pares, por ser capaz de compreender suas dores.

Instaurada, assim, a sessão de julgamento, o Encourado passa a agir não mais como agente encarregado da punição, mas como acusador. Está intimamente ligado à noção de justiça, posto que não tece acusações injustas, não distorce a realidade dos fatos e não pede

79 DEMÔNIO. In: *Michaelis – Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Verbete de dicionário.

80 SUASSUNA, Ariano. *Almanaque ... op.cit.*, p.185

punição imerecidamente. Nas falas em que traz as acusações contra as personagens terrenas, usa tom sério e didático. Já quando responde a interrupções ou colocações feitas pelos acusados, usa tom irônico, chegando até a rir da situação (AC, p.113). Sua interferência como Diabo se mostra com a tremedeira que provoca nos acusados e suas tentativas de computar o que dizem no pós-vida como erros passíveis de punição, o que, pelas regras esclarecidas por Manuel e Compadecida, não é válido.

No que diz respeito às acusações, o Encourado as faz mediante a leitura de um grande livro e cada fala acusatória segue regras típicas de ações penais humanas, com classificação da falta cometida e exposição dos fatos que a envolvem. Os fatos imputados ao Bispo podem ser reduzidos a um mesmo pecado capital, a soberba ou orgulho, por se aproveitar do cargo para conduzir as questões que lhe eram trazidas e relações pessoais em benefício próprio. Padre João comete, dentre outros, o pecado capital da preguiça, por não cuidar de seus afazeres na igreja. Ao Sacristão imputa-se a cobiça, por se apropriar indevidamente de recursos da paróquia. O Padeiro é acusado de avareza em suas ações como patrão, enquanto sua mulher é apontada como praticante da luxúria em razão do adultério. Severino e o cangaceiro são postos como agentes tomados de ira, pelos assassinatos cometidos. Ninguém é acusado de pecar por gula.

No caso de João Grilo, a acusação se torna mais complexa, pois suas condutas não se enquadram em tipos claros. O Encourado narra fatos dos planos e estratégias que ele usou em vida, mas não consegue contornar os argumentos que o acusado usa em sua defesa, como a necessidade de promover o próprio sustento com subterfúgios e a legítima defesa diante dos cangaceiros. O que de mais grave aponta contra João é que o plano da bexiga com sangue estava preparado para a mulher do padeiro, porém é algo que ficou apenas da esfera da intenção primeira do sujeito e não se realizou por intervenção de terceiros, não sendo possível verificar se praticaria o ato ou se arrependeria em tempo.

Ao entrar a Compadecida, o Encourado tenta desqualificá-la em razão de seu gênero, com argumentos misóginos como “mulher em tudo se mete”, “esse chamego que ela faz [...] termina desmoralizando tudo” (AC, p.120), “a senhora está falando muito” (AC, p.124), “homem governado por mulher é sempre sem confiança” (AC, p.126). Severino e João Grilo apontam para a falta de entendimento do Encourado acerca das funções do feminino, porque nunca teve mãe (AC, p.120). Ao final, não tendo conseguido levar nenhuma alma consigo, o Encourado sai de cena vencido e subjugado pela Compadecida que lhe põe *o pé sobre a nuca* [cf. *Gênesis, 3, 15*] (AC, p. 129).

Manuel: personagem correspondente à figura de Jesus Cristo, cuja função é presidir o

juízo. Seu nome vem do hebraico *Immanuel*, que significa “Deus [é/está] conosco”⁸¹.

Manuel assume tom didático ao explicar sua pluralidade de nomes e trazer alguns de seus epítetos. O nome escolhido e a menção a seu pertencimento a uma tribo e linhagem ressaltam o caráter humano de Jesus, colocando-o como capaz de exercer empatia para com os seres humanos que julga.

Pela religião católica, crê-se que Deus, Jesus e Espírito Santo formam uma trindade, conjugando três atributos em um único ente. Na peça, porém, os atributos do Deus Pai criador e organizador da ordem cósmica não se fazem sentir, salvo uma breve menção à existência de Seus planos (AC, p.125). Pela trindade, o Pai se faz presente por pressuposto na figura do Filho, o que guarda alguma semelhança com a presença do pai João Suassuna na obra do autor, que tenta preservar sua memória, legado e prestar homenagem. Na peça, Manuel é construído de modo a evidenciar seu papel de Filho – com relação ao Pai e também à mãe (AC, p.120) - e sua experiência como ser humano.

É graças a essa experiência humana que Manuel sabe que as sociedades, limitadas no tempo e no espaço, estabelecem padrões de aparência e se deixam guiar por elas. O autor prevê em rubrica que a personagem seja “*um preto retinto, com uma bondade simples e digna nos gestos e nos modos*” (AC, p.106). Com sua entrada, tem-se o efeito surpresa anunciado pelo Palhaço no início do espetáculo, quando apresenta a trupe de atores que monta a peça encaixada sem mostrar quem interpreta o Cristo. A surpresa é apresentar uma figura da mais alta hierarquia na religião católica como pertencente a etnia desvalorizada na sociedade⁸². O preconceito local e importado são colocados na peça:

JOÃO GRILO - [...] não é lhe faltando com o respeito não, mas eu pensava que o senhor era muito menos queimado.

BISPO – Cale-se, atrevido.

MANUEL – Cale-se você. [...] 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 [...].

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. Para mim, tanto faz um branco como um preto. Você pensa que eu sou americano para ter preconceito de raça? (AC, p.107-108)

O fato de ser João Grilo quem questiona a cor da pele de Manuel revela o quanto as

81 MANUEL. In: *Dicionário de nomes próprios*. Porto: 7Graus. 2022. Disponível em <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/manuel/>>. Acesso em 24 mai. 2022. Verbete de dicionário.

82 A respeito da apresentação de Cristo como negro, vide considerações acerca do entremez *Processo do Cristo Negro* e terceiro ato da peça *A Pena e a Lei*, no Capítulo 3.

práticas e discursos formulados pelas elites são introjetados pelas camadas menos favorecidas. É provável que João, como sertanejo pobre, fosse miscigenado. A personagem, porém, não se vê dessa forma, por achar que está mais afastado do polo preto, de pele bem escura, ao qual associa aspectos prejudiciais. Estando o Brasil ainda na pendência de garantir tratamento igualitário para seu povo independente de etnia, a menção aos Estados Unidos ganha tom irônico, por sugerir que o preconceito racial é coisa de outro lugar.

A respeito do tom, nota-se que Manuel é ameno e brincalhão quando se dirige a João Grilo ou responde a suas colocações. Estabelece com a personagem pobre uma relação de maior proximidade e familiaridade que com as demais, dando a entender que a espontaneidade de João Grilo é atributo valorizável, que contrasta com o retraimento dos outros. Mesmo no exercício do papel de julgador, Manuel chega a brincar em duas oportunidades (AC, p.111-112). Ante o protesto do Encourado contra tais brincadeiras e a exigência de postura supostamente mais respeitosa, Manuel responde que o lugar da seriedade é o inferno e que não precisa impor respeito. Nisto, o tribunal instaurado destoa das instituições correlatas humanas, em que a seriedade é postura exigida e os turnos de fala são rigorosamente controlados. Manuel chama a atenção para tal fato, quando pergunta “você pensa que isso aqui é o palácio da justiça?” (AC, p.115).

O tom mais severo que Manuel usa é para com os membros do clero (AC, p.111), quando exerce sua função de chefe ou cabeça da Igreja, à qual se refere como sendo sua (AC, p.107). Bispo, Padre e Sacristão teriam descumprido, além dos deveres morais de todo ser humano, os mandamentos de conduta para que pudessem conduzir os fiéis ao caminho da salvação.

Manuel afirma que é católico (AC, p.129-130), o que demonstra que a personagem está construída levando em consideração dogmas e pensamentos de tal religião. Neste sentido, sua natureza dúplice faz com que seja visto como um tanto distante ou incompreensível. João Grilo aponta a dificuldade:

MANUEL – E eu não sou gente, João? Sou homem, judeu, nascido em Belém, criado em Nazaré, fui ajudante de carpinteiro... Tudo isso vale alguma coisa.

JOÃO GRILO – [...] o senhor é gente, mas não é muito, não! É gente e ao mesmo tempo é Deus, é uma mistura muito grande. [...] A distância entre nós e o senhor é muito grande. (AC, p.116-117, 122)

Manuel apresenta sua humanidade a partir de sua ancoragem social, invocando gênero, etnia, origem e profissão. João não desconsidera tais fatores, mas tem maior identificação com o ser humano que não tem a experiência do divino, razão pela qual clama pela Compadecida. Ao fim, Manuel acolhe os pedidos por ela feitos, não condenando eternamente ninguém. O fato é significativo do tipo de justiça que se coloca na peça, que não é do tipo retributiva, em

que algo mau gera uma resposta da mesma natureza, nem lógico-causal, em que a violação de regras morais acarreta consequências previamente estabelecidas, independentemente de circunstâncias, mas uma justiça mais equitativa, que não avalia os seres humanos pelo padrão inalcançável da perfeição divina.

Compadecida: personagem correspondente a Maria, Nossa Senhora, cuja função na peça é promover a defesa das personagens mortas e evitar que sejam eternamente condenadas ao inferno. Seu nome é um adjetivo formado pelo particípio passado do verbo “compadecer”, que significa ter compaixão, participar dos sofrimentos alheios, condoer-se, ter tolerância ou compatibilidade com alguém⁸³. O fato de seu nome vir de um verbo tem significado simbólico, já que seu filho Jesus também é chamado Verbo na tradição bíblica. A compaixão da mãe vem a partir de sua relação com seu filho, já que Maria permanece ao lado de Jesus no momento de sua morte, fato tematizado na peça: “Era preciso e eu estava a seu lado” (AC, p.123).

Ao se condoer por seu filho à beira da morte, Maria toma contato com toda a dor humana e com a fragilidade de todos os seres humanos diante da mortalidade. Seu caráter especial se faz notar na grafia escolhida pelo autor nas indicações de fala, que vem com artigo definido, “A Compadecida”.

João Grilo faz um chamado sem a solenidade e seriedade do rito religioso para que ela venha atuar em sua defesa, com os versos populares de Canário Pardo, que fazem referências ao feminino. Estabelece logo de início uma relação próxima com a entidade divina ao perguntar sobre a canção, vista com afeto pela Compadecida: “[...] Tem umas graças, mas isso a torna alegre e foi coisa de que eu sempre gostei” (AC, p.120). Curiosa a colocação de alegria e descontração no ambiente do pós-vida, associado à morte, e na situação de julgamento, em que as personagens correm risco de ir para o inferno. O procedimento revela a possibilidade de se associar o riso cômico a qualquer assunto, por mais grave que seja.

Para constituir a Compadecida como advogada de defesa de todos, João Grilo pede ao Padre João que entoe uma oração Ave-Maria, que é acompanhada por todos e funciona como uma espécie de procuração jurídica. João Grilo ainda adapta a oração para constar que o momento presente é o da morte: “Santa Maria, mãe de Deus, rogai por nós, pecadores, agora na hora de nossa morte. Amém.” (AC, p.121). Ela aceita a incumbência da defesa. Antes que ela inicie, João Grilo faz as seguintes considerações:

JOÃO GRILO – (*Ao Encourado*) Está vendo? Isso aí é gente e gente boa, não é filha

83 COMPADECER. In: *Michaelis – Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Verbete de dicionário.

de chocadeira não! Gente como eu, pobre, filha de Joaquim e de Ana, casada com um carpinteiro, tudo gente boa.

MANUEL – E eu, João? Estou esquecido nesse meio?

JOÃO GRILO - [...] Não é por nada não, mas sua mãe é gente como eu, só que gente muito boa, enquanto eu não valho nada. (AC, p.122)

Destaca-se, neste trecho, a experiência humana da *Compadecida*, com seu contexto familiar⁸⁴ e social. Por ter sido humana, pobre e ligada a um trabalhador, ela é colocada como mais próxima de seus representados e capaz de entender suas dificuldades. E são exatamente esses aspectos que ela explora em sua defesa, destoando da *Virgem Maria* do folheto e do *entremez* que foca mais na capacidade divina do perdão e nos casos anteriores de salvação de pessoas das garras demoníacas.

Em defesa do Bispo, a *Compadecida* alega que mesmo com defeitos ele trabalhou pela causa cristã. Na defesa do Padre e do Sacristão, alega a situação da alegação, a condição humana que os levou a ter medo:

A COMPADECIDA - [...] você precisa levar em conta a língua do mundo e o modo de acusar do diabo. [...] 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.

ENCOURADO – Medo? Medo de quê?

BISPO – Ah, senhor, de muitas coisas. Medo da morte...

PADRE – Medo do sofrimento...

SACRISTÃO – Medo da fome...

PADEIRO – Medo da solidão. [...] (AC, p. 122-123)

A defesa, neste ponto, traz argumentos menos ligados aos indivíduos acusados, sendo mais abstratos e referentes a qualquer ser humano. Quando a *Compadecida* levanta a questão de o medo poder impelir as pessoas em direções ruins, os acusados completam o argumento explicitando seus múltiplos medos, demonstrando estarem na mesma condição.

Na defesa dos Padeiros, a *Compadecida* alega a capacidade de perdão do marido e a prece que fez pela esposa antes da morte. Sustenta, ainda, que a Mulher viveu em condição feminina, escravizada pelo marido e sem grande possibilidade de libertação (AC, p.124). É neste trecho que vem à tona a situação desfavorável do feminino na sociedade, estabelecida com hierarquia e poder de natureza patriarcal. Esse esquema tem equivalência no próprio ambiente do pós-vida, já que o Encourado tenta diminuir a autoridade da *Compadecida* por ser ela uma mulher.

84 A respeito da família de Maria, vide análise da personagem Joaquim de *A Pena e a Lei*, no Capítulo 3.

Já na defesa de João Grilo, a *Compadecida* alega as condições de vida que ele teve, semelhantes à sua experiência e à de Manuel: “João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa” (AC, p.127). Estabelece-se, assim, uma aproximação entre a Terra Santa e o Nordeste brasileiro, em que o ambiente natural inóspito oferece ao homem dificuldades extras na luta pela sobrevivência. Não há, porém, correspondência romântica entre a natureza e a alma do sujeito, pois nem João Grilo nem as personagens divinas agem como pessoas de vida seca. Ao contrário, Manuel, *Compadecida* e João Grilo são figuras que trazem alegria, esperança e resistem à morte, pela ressurreição, santidade ou volta à Terra.

Ao final, nenhuma personagem é condenada eternamente, tendo a *Compadecida* papel importante nesse livramento. Quem aplica a justiça é Manuel, mas a forma de justiça aplicada está intimamente ligada à misericórdia que a *Compadecida* materializa com suas potências femininas de afeto e acolhimento, demonstradas ao longo da defesa, indispensáveis para que a justiça divina seja feita de modo a levar em consideração a condição humana.

*

Com *Auto da Compadecida*, o autor consolida matérias que aborda, como o ambiente sertanejo luminoso e seco; fenômenos sociais como coronelismo, cangaço e relações hierárquicas; aspectos culturais da religião católica, e elementos humanos universais como mortalidade, amor, amizade e solidariedade. Consolida, ainda, formas e procedimentos como o uso de termos e nomes plurívocos; voz autoral presente; estrutura de encaixe; auto como modelo que permite agregar multiplicidade de elementos e finalidades; personagens simultaneamente tipos-sociais e tipos tradicionais, tanto da cultura europeia ocidental quanto de suas transformações no âmbito da cultura popular nordestina, bem como a proposta de que limitações do âmbito terreno só são superadas no âmbito metafísico.

É a partir dessa peça que o autor firma sua opção pela comicidade e pelo riso como posturas capazes de promover tomada de consciência, posicionamento crítico e reflexão moral.

2 – A TROCA DE SENTIDO: REVISITANDO A COMÉDIA CLÁSSICA

Após a apresentação do *Auto da Compadecida* no I Festival de Amadores Nacionais no Rio de Janeiro em 1957, Ariano Suassuna consagra-se como dramaturgo de destaque, nacionalmente reconhecido tanto pela apreciação da peça pelo público quanto pela opinião dos críticos. Com a fama, chegam pedidos para a escrita de novas peças, encomendadas por companhias de teatro já existentes ou estreantes do eixo geográfico São Paulo – Rio de Janeiro. Como Ariano continua residindo em Recife, as negociações ficam a cargo de seu procurador constituído, Hermilo Borba Filho, companheiro de projetos já há algum tempo, como participante dos estudos teatrais durante o curso superior (1946-1950) e da fundação do Teatro do Estudante de Pernambuco (1946-1953). Além de negociar os contratos de Ariano, Hermilo dirige algumas montagens de suas peças.

Nesses contratos, porém, o prazo concedido pelas companhias ao autor para a escrita das peças é bastante curto, provavelmente por interesse em aproveitar o impacto da estreia do dramaturgo no meio cultural e, ainda, pelo senso de oportunidade de estar em condições político-sociais um pouco mais favoráveis à promoção do teatro nacional e à formação de público.⁸⁵ A maior abertura do mercado da arte impulsiona a profissionalização do teatro, com formação de atores e companhias, inauguração de casas de espetáculo, vinda de profissionais estrangeiros e dedicação de universitários a esse setor. Deste modo, além do teatro entretenimento, voltado à cópia de modelos externos europeus e norte-americanos, surge um teatro com feições mais nacionais, com temas e formas condizentes com fatos e valores da sociedade brasileira.

Além de escrever, Ariano dedica-se, à época, a outras duas atividades, ambas desde 1956: é professor de Estética na Universidade do Recife e dirige o Setor de Cultura do Sesi-PE. Como o autor já está a sistematizar suas reflexões sobre estética e suas leituras pessoais de formação para montar material utilizado na docência⁸⁶, o contexto de encomendas com curto prazo para sua execução o leva a escolher um caminho menos pedregoso para trilhar, que é a releitura de textos clássicos, com os quais já tem familiaridade. Isto não quer dizer que nesta fase o autor abandone seu projeto inicial de utilizar elementos da cultura popular na

85 Neste sentido, veja-se o depoimento de Cacilda Becker (TEATRO Cacilda Becker. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399343/teatro-cacilda-becker>>. Acesso em: 04 de Jan. 2021. Verbetes da Enciclopédia), bem como as notícias de convênios e patrocínios públicos (Relatório APCT. *Correio Paulistano*, São Paulo, 11 mar.1958, p.12 e VIOTTI, Sérgio. Créditos e descréditos de 1958. *Correio Paulistano*, São Paulo, 08 jan.1959, p.12).

86 Esse material é posteriormente publicado pela Editora José Olympio, com o título *Iniciação à estética*. (SUASSUNA, Ariano. *Iniciação ... op.cit.*).

elaboração de suas peças. O que se altera é o sentido da abordagem, que toma por base elementos temáticos e formais que circulam no meio cultural erudito “clássico”, e os reconfigura de modo a interagir com a cultura popular.

Dentre os múltiplos significados do termo “clássico”⁸⁷, o que a presente análise das comédias de Ariano utiliza é o que tem relação com a Antiguidade Greco-Latina, seja de obras produzidas nesse período (de definição imprecisa, algo entre o registro escrito de Homero no séc.VIII a.C e a queda do Império Romano do Ocidente no séc.V d.C), seja de obras que retomam seus elementos em movimentos artísticos posteriores, com particular destaque para a estética barroca (formulada e consolidada nos séculos XVI-XVII) e o teatro clássico francês (séc.XVII). A escolha desta definição de clássico se justifica pelo fato de o autor ter reelaborado temas e formas greco-latinos, sem desprezar a leitura intermediária dos europeus modernos, para compor as comédias encomendadas.

Da Grécia Antiga, Suassuna retoma componentes da Comédia Nova (por volta do séc.III a.C), que tem Menandro (ca. 342 a.C – ca. 292 a.C) como principal expoente. Desse período do teatro grego, o autor utiliza a linguagem próxima à fala cotidiana; os temas relacionados à esfera individual, como as dificuldades do relacionamento amoroso ou familiar, bem como a ambição por dinheiro; a estrutura da peça marcada pela divisão em atos, havendo a presença de prólogos ou epílogos explicando intenções; as personagens mais estereotipadas, cumprindo papéis sociais, com pouca variação individual.

Por sua vez, Suassuna retoma do teatro de Roma a opção pelo riso aberto e pela mescla de itens originários de culturas diferentes. Do autor latino Plauto (254 a.C – 184 a.C), Ariano aproveita uma comédia específica, a *Aulularia*, reescrevendo-a para adaptá-la ao ambiente nordestino e para acrescentar-lhe um final – já que do original tem-se apenas um fragmento a que falta o desfecho do enredo.

Suassuna considera, ainda, que a cultura da Antiguidade greco-latina é preservada, retomada e transmitida pelos europeus ocidentais, com adaptações para acomodar a religião cristã e os processos sociais medievais, renascentistas e de formação, consolidação e expansão das monarquias nacionais. O período em que estas adaptações expressam de modo pungente as tensões entre modos distintos de pensar é aquele em que prepondera a estética barroca (séc.XVI-XVII), marcado pela presença de diferentes formatos de cristianismo e pelo choque com as questões humanas que vem ganhando o centro das atenções. Nas peças de Suassuna, as dualidades sob tensão se fazem presentes quando são utilizados elementos da tragicomédia – em que uma parte do enredo tem tratamento mais sério, enquanto outra é mais abertamente

87 Vide, neste sentido, GARCÍA JURADO, Francisco. *La ciudad invisible de los clásicos. Entre Aulo Gelio e Italo Calvino*. Nova Tellus, v. 28, n. 1, p. 271-300, 2010. Disponível em <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59115484009>>. Acesso em 04 jan.2021

cômica, bem como na consideração dos planos humano e divino. O autor aproveita, ainda, a comédia *L'avare*, do francês Molière (1622-1673), sendo esta última uma adaptação da *Aulularia* latina. Por fim, do teatro clássico francês, são observados os entendimentos acerca da *Poética* de Aristóteles, no que diz respeito às unidades de tempo, de ação e de lugar, e ainda quanto ao que se pode imitar em comédia: a vida de homens comuns.

É a partir dessa base clássica, que sofre acréscimos de elementos de outras culturas, que Suassuna compõe duas peças em 1957: *O Casamento Suspeitoso* e *O Santo e a Porca*. A seguir, passa-se a analisar cada uma delas.

2.1 – O sim e o não: *O Casamento Suspeitoso*

A comédia *O Casamento Suspeitoso* é originalmente escrita por Ariano Suassuna entre 10/06/1957 e 26/07/1957. Quando o autor começa a escrita da peça, o grupo que está interessado em obtê-la é o Pequeno Teatro de Comédias, liderado por Antunes Filho, graças ao fato de o ator e produtor Nelson Duarte ter gostado muito do *Auto da Compadecida* e já estar envolvido em sua apresentação em São Paulo⁸⁸. Por razões desconhecidas, o contrato acaba sendo fechado com outra companhia, a Nydia Lícia – Sérgio Cardoso (1952-1960)⁸⁹, em setembro de 1957. A direção do espetáculo fica a cargo de Hermilo Borba Filho.

A estreia se dá em 06/01/1958, no Teatro Bela Vista, em São Paulo, após meses de notícias e propagandas em jornais a respeito do espetáculo, anunciado com epíteto ou subtítulo “auto da luxúria”⁹⁰. Por ocasião de seu lançamento, a peça angaria opiniões variadas e movimentava a cena teatral paulistana, gerando artigos e ciclos de debate a seu respeito. A comédia tem boa aceitação do público e se mantém em cartaz de janeiro a março/1958.

Os artigos de apreciação da comédia elogiam, como pontos fortes, a capacidade de comunicação com o público, a construção de tipos e situações bem brasileiros, a alta qualidade do texto e a comicidade irresistível⁹¹. Já dentre os problemas da peça apontados pelos críticos nos jornais está a falta de novidade, “o excesso de ações antecipadamente explicadas e ausência de veracidade na luxúria das personagens femininas, [... irrompendo]

88 MUNIZ, Egas. Ribalta. *Correio Paulistano*, 2º Caderno – p.5, São Paulo, 03 jul.1957

89 COMPANHIA Nydia Lícia-Sergio Cardoso. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399380/companhia-nydia-licia-sergio-cardoso>>. Acesso em: 04 de Jan. 2021. Verbete da Enciclopédia.

90 MUNIZ, Egas. Ribalta. *Correio Paulistano*, 2º Caderno – p.5, São Paulo, 25 dez.1957

91 Cinema, Teatro, Rádio. *Gazeta Esportiva*, São Paulo, 11 jan.1958, p.2; 15 jan.1958, p.22; 22 jan.1958, p.29 e 31 jan.1958, p.28.

como frase final uma invocação moralizante de teor religioso⁹², o caráter alongado e excessivo do texto⁹³, limitação no enredo e na psicologia das personagens, que não daria liga com a ambição filosófica pretendida⁹⁴.

Publicados tais artigos, surge o boato de que Ariano teria ficado tão irritado com as críticas que estaria desistindo da carreira de dramaturgo. Esta história é desmentida por nota oficial à imprensa paulistana⁹⁵ e o autor reage às críticas. Primeiro, ao se dispor a divulgar e comentar as avaliações recebidas, em coluna própria publicada no *Diário de Pernambuco*⁹⁶. Segundo, ao concordar expressamente com parte delas e promover alterações na peça, ainda durante a primeira temporada, mediante cortes no texto⁹⁷. Terceiro, ao considerá-las por ocasião da fixação do texto em formato de livro para publicação. Quarto, ao decidir, nos anos seguintes, montar e apresentar peças em Recife com companhias locais, resguardando-se do excesso de holofotes do pulsante eixo SP-RJ.

Dentre os cortes e ajustes feitos na passagem para o novo formato, está a redução dos quatro atos originais para apenas três atos, bem como a eliminação das personagens autônomas Palhaço e Besta. Na primeira temporada da peça, tais personagens conduziam a ação, mediante anúncios e explicações das cenas, com presença mais marcante que o Palhaço do *Auto da Compadecida*. Na versão para publicação, o prefácio do autor afirma que a dupla palhaço-besta é composta por Cancão e Gaspar, que assumem falas e funções das personagens cortadas. Além disso, no livro publicado, não constam os nomes dos atores que interpretaram Palhaço e Besta no elenco da primeira montagem⁹⁸. O texto é impresso pelo grupo Gráfico Amador e publicado pela Editora Igarassu em 1961. Na 2ª edição, pela José Olympio, em 1976, vem no mesmo livro que a peça *O Santo e a Porca*. A comédia volta a ganhar publicação autônoma na edição de 2003 pela José Olympio e, após integrar o volume do teatro completo editado pela Nova Fronteira em 2018, tem novo livro próprio em 2021 pela mesma editora.

Comentado o contexto de escrita, estreia e recepção imediata da comédia, adentra-se seu texto, com base na versão publicada em livro, pelas chaves de leitura sugeridas em seu

92 SILVEIRA, Miroel. Teatro e outros palcos. O santo e a porca. *Correio Paulistano*, 2º Caderno – p.6, São Paulo, 15 mar.1959.

93 VIOTTI, Sérgio. 1958 em revista. *Correio Paulistano*, 2º Caderno – p.4, São Paulo, 29 jan.1958.

94 SILVEIRA, Miroel. Teatro e outros palcos. O santo e a porca. *Correio Paulistano*, 2º Caderno – p.4, São Paulo, 16 mar.1958.

95 SILVEIRA, Miroel. Teatro e outros palcos. Relatório APCT. *Correio Paulistano*, 2º Caderno – p.4, São Paulo, 11 mar.1958.

96 SUASSUNA, Ariano. O Casamento Suspeitoso. *Diário de Pernambuco*, Recife, 15 jan.1958, p.6; 16 jan.1958, p.6; 19 jan.1958, p.19; 04 fev.1958, p.6; 12 fev.1958 p.6; 16 fev.1958 p.11, e 25 abr.1958 p.16.

97 MUNIZ, Egas. Ribalta. *Correio Paulistano*, 2º Caderno – p.5, São Paulo, 16 jan.1958

98 O Palhaço foi interpretado por Guilherme Correa, enquanto o Besta o foi por Alceu Nunes. O figurino do primeiro lembra trajes de Arlequim da *Commedia Del'Arte*, enquanto o segundo veste-se como mestre de cerimônia circense estilo *clown branco*. (*idem, ibidem*)

título, composto de dois termos principais: casamento e suspeito.

O primeiro termo, “casamento”, é substantivo e refere-se à matéria essencial de que trata a comédia.

Na comédia em estudo, o foco recai no casamento como ato cerimonial, ainda que se pressuponha algum relacionamento prévio entre os noivos e a intenção de se instaurar outro tipo de relação entre eles depois de sua celebração. Considera-se na peça, ainda, que a ação ritual de se casar envolve dois aspectos da vida social: o civil e o religioso.

O ritual do casamento, com os eventos imediatamente anteriores e posteriores, como a escolha do cônjuge, o namoro, o pedido de compromisso, a preparação da festa, a lua-de-mel, é tema recorrente de comédia. Para justificar a preferência dos comediógrafos pelo casamento, o autor francês Molière traz o seguinte argumento explicativo em sua comédia-bailado de 1664, *O casamento forçado*:

Como não há nada no mundo que seja mais comum que os casamentos, e que é uma das coisas pelas quais a maioria dos homens geralmente se tornam ridículos, não é admirável que seja sempre a matéria da maior parte das comédias, e também dos bailados, que são comédias mudas [...] ⁹⁹

As abordagens do casamento, porém, tendem a considerar múltiplos aspectos. É comum o amor sincero constituir o núcleo sério com dimensão trágica, passível de atingir qualquer indivíduo, de não ser socialmente conveniente e de influenciar o destino. A parte cômica fica a cargo dos obstáculos e dissimulações que podem impedir a concretização do rito de união do casal. Na peça de Ariano Suassuna, o termo “suspeitoso” do título traz justamente o adjetivo, a qualidade capaz de alterar a matéria tratada. O sufixo “-oso” em português designa a presença de grande quantidade de algo, e, ligado a “suspeita”, faz com que o casamento anunciado esteja cheio de desconfianças e apreensões.

O título aponta, ainda, para relações intertextuais que a peça estabelece com o conto “Casamento Enganoso”, das *Novelas Exemplares*, do espanhol Miguel de Cervantes, publicadas em 1613¹⁰⁰. Para Célia Navarro Flores, haveria sinonímia nos títulos, bem como uma série de semelhanças formais e temáticas. Na análise ora em curso, acolhem-se em parte tais argumentos, adotando-se a visão de que os títulos são semelhantes, mas não sinônimos, já que suspeita refere-se a pensamento acerca de algo, enquanto engano é nome dado a efetivo e concreto erro de julgamento ou ação. No conto de Cervantes, há sucessivos enganos entre o

⁹⁹ Tradução minha. No original: Comme il n'y a rien au monde qui soit si commun que les mariages, et que c'est une chose sur laquelle les hommes ordinairement se tourment le plus en ridicules, il n'est pas merveilleux que ce soit toujours la matière de la plupart des comédies, aussi bien que des ballets, qui sont des comédies muettes[...]. MOLIÈRE, Jean-Baptiste. *Le mariage forcé*. Disponível em <<https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/moliere-oeuvre-mariageforce.pdf>>. Acesso em 03 dez. 2021.

¹⁰⁰A sugestão, o levantamento detalhado das ocorrências intertextuais e o fato comprobatório de que Ariano conhecia as *Novelas* encontram-se em FLORES, Célia Navarro. O casamento enganoso e o suspeito. In: *Caligrama*, Belo Horizonte, v.19, n.1, 2014, p.39-60.

noivo Campuzano e a noiva Estefania: o rapaz casa-se por interesse; a moça se apresenta como rica sem ser dona dos bens que ostenta e, ainda, ao foge com um primo levando joias do noivo; o rapaz engana a noiva por serem falsas as joias e, por fim, a noiva trai o rapaz e contamina com doença venérea antes de fugir. O conto termina anunciando a história seguinte, “Novela e colóquio entre Cipião e Berganza”, em que cachorros adquirem o dom da fala e discorrem sobre a natureza humana. Já na comédia de Suassuna, o procedimento das reviravoltas é semelhante, por haver sucessivos turnos de suspeita, que ora recaem sobre a noiva Lúcia, ora sobre Cancão, que é amigo do noivo, e, por fim, concentram-se no casamento realizado – as suspeitas, deste modo, não estão no interior da relação amorosa homem-mulher, nem refletem dinâmica de poder entre o casal de noivos. Há, de fato, algumas coincidências de temas e formas, como o casamento por interesse, a traição com um primo, os nomes pomposos, a atitude picaresca dos protagonistas, a menção a cães e a moralidade. Contudo, as funções desempenhadas por esses elementos na estrutura da peça e os valores sociais envolvidos são bem distintos daqueles mostrados pelo autor espanhol. Registra-se, por ora, que, além de dialogar com o conto de Cervantes, *O Casamento Suspeitoso* estabelece relações com outros elementos da cultura, a serem expostas ao longo da análise do texto.

2.1.1 – O dentro e o fora: a vizinhança

O texto da peça começa com uma curta macrorrubrica objetiva acerca do cenário: “*Uma sala de casarão sertanejo. Portas para quartos e corredor. Uma grande mala ou um guarda-roupa*” (CS, p.53). Diferentemente do início das demais peças, nesta o autor não traz maiores detalhes acerca da concepção do espetáculo. Mantém-se a ideia de que o cenário seja simples, composto de poucos elementos essenciais. O espaço previsto para o desenrolar da ação é a sala de um casarão em Taperoá-PB, com aberturas para a porta da rua e para os quartos, funcionando como lugar de encontro daquilo que é externo e público, vindo da rua e podendo envolver qualquer pessoa que esteja na cidade, com elementos internos e privados, recolhidos aos quartos e exclusivos dos membros da família, hóspedes e agregados. Essa configuração, inclusive, revela uma tendência histórica do brasileiro, presente desde os tempos coloniais, a enxergar na família patriarcal rural o núcleo de que emanam as regras mais respeitáveis, que controla os acontecimentos ao redor e que angaria aliados e desafetos, com predomínio de sentimentos próprios ao ambiente doméstico mesmo na esfera da vida social.¹⁰¹

101 HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.82

De modo semelhante, a própria peça é lugar de encontro entre elementos extraliterários, advindos da realidade social, e elementos artísticos, advindos da tradição teatral cômica clássica, dos folhetos e das manifestações culturais populares. Seguindo procedimento já usado no *Auto da Compadecida*, Suassuna compõe sua galeria de personagens com dupla natureza, pois trazem, ao mesmo tempo, referências a papéis sociais ou históricos encontrados na realidade fática e, também, a realizações artísticas prévias. Os conflitos na comédia decorrem da interação entre tais personagens, à medida que veem frustradas suas intenções, conforme se passa a expor, começando por aquelas que vem de fora da casa, o entorno social ou vizinhança.

Cancão: sujeito que vive tentando obter vantagens pelo uso de sua esperteza e de artimanhas para manipular os demais, pertencente ao tipo dos “quengos” ou “amarelinhos” de Suassuna. Tendo assumido as funções da personagem Palhaço, cortada quando se publica a peça em livro, cabe a Cancão ser o motor que impulsiona a ação, criando necessidades para os outros e maneiras criativas de supri-las.

Sua inteligência prática, sua capacidade manipuladora e sua habilidade para escapar de perigos são atributos já presentes na personagem do folheto de cordel *A Vida de Cancão de Fogo E o Seu Testamento*¹⁰². Tais atributos, segundo o enredo do cordel, são responsáveis pelo apelido “Cancão de Fogo”, nome pelo qual é conhecida uma ave típica do semiárido nordestino, a *Cyanocorax cyanopogon*, da família dos corvos, considerada inteligente por ter hábitos alimentares diversificados, ser capaz de estocar alimentos, possuir capacidade de imitar outras aves e emitir alertas quando percebe presença de predadores¹⁰³. Na capa dos folhetos editados pela Tipologia São Francisco, há uma xilogravura com o desenho de um homem de perfil em ambiente aberto, apontando para os próprios olhos ou para a própria cabeça com a mão esquerda, tendo na mão direita um galho em que pousa uma ave cançã, de cujo bico sai fumaça em elevação. Em outras edições, do bico da ave parece sair um balão de fala contendo um objeto biconvexo – provavelmente um quengo de coco. Em ambos os casos,

102 Usadas as seguintes edições neste trabalho:

BARROS, Leandro Gomes de. *A Vida de Cancão de Fogo E o Seu Testamento*. Juazeiro do Norte: Tipologia São Francisco – proprietário José Bernardo da Silva, 1970

BARROS, Leandro Gomes de. *História de Cancão de Fogo E o Seu Testamento*, 2ºvol. Juazeiro do Norte: Tipologia São Francisco – proprietário José Bernardo da Silva, s/d

No acervo da Casa Rui Barbosa há outros doze exemplares, com edições entre 1955 e 1973, de editoras variadas, com atribuição da autoria do folheto a João Martins de Athayde (Disponível em <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordelferb&pagfis=54261>>. Acesso em 01 dez. 2021). A pesquisadora Idelette Muzart Fonseca dos Santos noticia ser a primeira versão encontrada a de João Martins de Athayde, datada de 1938, bem como a existência de folhetos sobre o neto de Cancão de Fogo (SANTOS, p.266).

103 GRALHA-CANCÃ (*Cyanocorax cyanopogon*). In: *Wikiaves – A Enciclopédia das Aves do Brasil*. Disponível em <https://www.wikiaves.com.br/wiki/gralha-canca>. Acesso em: 04 de Jan. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

o apontar para os olhos ou cabeça parece sugerir que o indivíduo é capaz de enxergar mais longe e raciocinar, sem ser levado pela emoção ligada ao lado esquerdo do corpo, onde fica o coração; bem como que se utiliza de lógica, ligada ao lado direito do corpo, figurada na ave tida como inteligente, pela fumaça que se eleva e permite maior consciência ou pelo quengo, que figura o uso do intelecto.

No texto dos folhetos, *Cancão de Fogo* é descrito fisicamente como personagem de corpo franzino, “branco moreno”, de olhos agateados e cabelos lisos quase castanhos. Alguns traços de seu comportamento são dados, como o ser desconfiado, dormir pouco, ser dotado de grande esperteza e não ter disposição para “trabalho pesado”. De seu caráter, muitas vezes se afirma não ser ladrão, embora pudesse se apropriar de objetos alheios em decorrência de algum engano que causasse. Mesmo capaz de todo tipo de trapaça, a personagem é dotada de nobreza de coração, capaz de ajudar à distância a mãe que o rejeita, bem como de acudir e formar parceria com o menino Alfredo, pobre sofredor que encontra em suas andanças – importante notar que essa parceria com Alfredo constitui diferença em relação à tradicional solidão do personagem pícaro errante. As justificativas para sua atitude defensiva e a escolha de vítimas para seus esquemas estão dadas, já que é tratado com desprezo por mãe, tio, irmãos e perseguido por autoridades militares, civis e religiosas em sua trajetória. Tem-se, como o título dos folhetos sugere, a narrativa biográfica da personagem, em que se destaca o contexto social em que está inserida: menino pobre paraibano em uma família com muitos filhos, que vê a sobrevivência ameaçada quando perde o pai e não conta com o favor do restante da família, saindo mundo afora e se mantendo em deslocamento para evitar sofrer castigos pelos truques e golpes que pratica. Diferentemente do João Grilo dos folhetos, *Cancão de Fogo* é personagem original com características e trajetórias únicas, ancorado no tempo e no espaço, e não um agrupamento em versos de diferentes histórias de pícaros, espertos ou malandros em torno de um nome dado. Neste sentido, Idelette Muzart Fonseca dos Santos afirma a natureza satírica das histórias de *Cancão de Fogo*:

[...] As histórias de *Cancão* [...] são em geral originais e estreitamente ligadas às condições históricas e socioeconômicas do país. As alusões repetidas ao alistamento forçado dos vagabundos e desempregados na marinha, às relações por via marítima entre as grandes cidades brasileiras, a denúncia da falsidade dos cegos pedindo esmola, com licença da Igreja, a existência de uma ligação ferroviária cotidiana entre Rio de Janeiro e Belo Horizonte e outros elementos ainda permitem ancorar o folheto nos primeiros anos do século XX e acentuar a dimensão de sátira social”.¹⁰⁴

Suassuna tem simpatia pela personagem do folheto, chegando a compartilhar com ela alguns traços: a perda do pai, a esperteza, a desconfiança das autoridades, a necessidade de

exílio na infância. A despeito da diferença de classe social e apoio familiar, há nele a postura de se enxergar mais próximo do homem do povo, preocupado com a própria sobrevivência, que do filho da elite rural com menos obstáculos a transpor. A partir dessa identificação, vê a personagem do folheto como apta a funcionar como modelo de herói popular da comédia.

Na comédia de Suassuna, não há descrição física de Cancão e há pouca informação sobre seu papel social. Nada é dito acerca de seu trabalho ou família, havendo apenas uma rubrica mencionando a “pobreza de Cancão e Gaspar” (CS, p. 156) e a afirmação de outra personagem dizendo “Todos nós sabíamos que você é pobre, Cancão” (CS, p. 172). O que se sabe é que é amigo de Geraldo, o noivo, e goza de confiança dos donos do casarão. Essa amizade já é significativa, apontando para a possibilidade de afinidades entre membros de classes sociais distintas, em relação horizontal de igualdade, sem hierarquia ou dominação. Mesmo tendo essa amizade, seu interesse inicial é retardar o casamento civil e receber parte das custas do inventário dos bens do pai de Geraldo, recentemente falecido. Para tanto, faz acordo com o juiz Nunes e se vale da insegurança de Geraldo para tocar o esquema:

CANCÃO – Geraldo, o casamento não pode se fazer hoje, não se publicaram os proclamas. Mas isso tem uma relação enorme com a abertura do inventário de seu pai.

GERALDO – Do inventário?

NUNES – Ah, é, uma relação danada!

[...]

CANCÃO – Não é verdade que sua noiva é a mais interessada no casamento hoje? Por questões de ordem moral?

GERALDO – Bem, eu acho que...

CANCÃO – Ela não disse isso na carta?

GERALDO – Disse.

CANCÃO – (*Baixo ao juiz*) Então, está tudo claro, não?

NUNES – Claríssimo e tudo está encaminhado. O inventário é nosso! (CS, p. 155-156)

O interesse pessoal de Cancão em obter vantagem financeira com a abertura do inventário e sua capacidade de manipular as pessoas para alcançar o que pretende são expressos logo na primeira cena. Porém, a personagem é ao mesmo tempo dotada de aspirações mais nobres, posto que adiar o casamento pode acabar sendo benéfico para o amigo Geraldo, que assim teria mais tempo para descobrir o caráter e as atitudes inadequados de sua noiva. Neste caso, está-se diante de um ato que une o útil ao moralmente agradável. Além disso, pode-se invocar como justificativa para o interesse financeiro a compreensível

preocupação humana com a garantia dos meios de vida. Até então, a esperteza de Cancão é da natureza do fogo, capaz de iluminar e aquecer o meio social em que é exercida, com aspecto de chama ascendente para o alcance de soluções intelectuais.

Não ocorre o mesmo quando Cancão se sente atraído por Lúcia, a noiva. Pelas indicações em rubricas, a moça está vestida de modo exagerado, adota atitudes fisicamente sedutoras e a atração se torna complexa à medida que ela consegue estragar seu primeiro esquema e enganá-lo, porque então se apresenta como par interessante para ele do ponto de vista da inteligência e da coragem, mesmo sendo de outra classe social. Em termos práticos, aceitar a suposta oferta da moça para prática de intimidades não alteraria a situação de seu amigo, uma vez que a noiva já o traía com o primo. Do ponto de vista moral, Cancão violaria o dever de lealdade para com o amigo, ao se aproveitar do comportamento inadequado da noiva. A personagem se vê, assim, tentada pela luxúria, hesitando em partir para a ação e evocando sua amizade para tentar resistir. Chama a atenção a expressão usada pelo autor em rubrica, para marcar a queda da personagem quando cai em tentação:

LÚCIA – E você jogar fora essa oportunidade! Geraldo, do jeito que é, não desconfiaria de nada. E tudo ficaria tão animado, não era?

CANCÃO – (*Fascinado a despeito de si*) Era!

LÚCIA – Digo isso com inteira convicção, porque desde que cheguei que vi os olhos que você botava para minhas pernas.

CANCÃO – Eu?
[...]

LÚCIA – Você não olhou? Me diga mesmo! Pode olhar, isso é assim mesmo!

CANCÃO – (*Num apelo e num aviso*) Geraldo, Geraldo!

LÚCIA – Quer saber do que mais, Cancão? Aproveite! Com Roberto aqui e com este sangue que eu tenho, Geraldo vai passar por isso de qualquer maneira! Assim, aproveite, que sua vez é essa!

CANCÃO – Geraldo!
[...]

LÚCIA - [...] Venha comigo. Você vem?

CANCÃO – Vou. (*Num último apelo, enquanto se atira no abismo*) Geraldo!
(*Entram no quarto. [...]*) (CS, p.175/176)

Se Cancão não é necessariamente de moral reprovável por armar esquemas e tentar levar vantagem quando não causa prejuízo aos demais, a avaliação é outra quando se envolve com a noiva do amigo, já que não se pode invocar em seu favor a preocupação com meios de subsistência. Aqui, está-se diante de uma falha grave de ordem moral, não por acaso

equiparada a uma queda. O fogo, neste caso, passa a ser o da luxúria, que ultrapassa a pulsão de vida, sendo capaz de destruir aquilo que está ao redor. A falha, porém, não é um traço predominante de seu caráter, já que decorre da humanidade da personagem, suscetível a manipulações de seus desejos e que a eles não cede sem enfrentar tensão conflituosa interna. A esse respeito, Idelette Muzart Fonseca dos Santos fala da complexidade psicológica do Cancão de Suassuna:

As duas dimensões da personagem de Cancão que, no folheto, são cuidadosamente diferenciadas e apresentadas sucessivamente – o esperto sem escrúpulos e o conselheiro ou homem de confiança – estão aqui reunidas como duas faces do mesmo homem que adquire, em consequência, uma complexidade psicológica totalmente estranha ao folheto. Cancão está dilacerado entre duas forças que o empurram para os dois pólos opostos, entre o gosto pela intriga e a sinceridade, entre a fidelidade ao amigo e a sedução da noiva do amigo etc”.¹⁰⁵

Exposto seu interesse nas custas do inventário e vendo registrado em foto seu desejo por Lúcia, Cancão não aceita como irremediável sua situação de indivíduo malvisto, nem se conforma em deixar o amigo Geraldo ser enganado pela noiva. Sua atitude é de resistência pessoal e de tentativa de salvação alheia, de modo semelhante a João Grilo quando se vê na iminência de ir para o inferno no *Auto da Compadecida*.

Vendo-se impossibilitado de adiar o casamento por não poder frequentar o casarão e falar com Geraldo, Cancão adota como estratégia revestir-se da confiança gozada por autoridade, disfarçando-se de Frei Roque, para assim manipular Lúcia ao falsamente entregá-lhe o que ela deseja, que é um casamento. Desarmada a concorrente, que acha ter conseguido o que queria, Cancão pode finalmente reconfigurar seu fogo para ser luz intelectual, a agir nas trevas da ignorância materializadas em cena que se passa no escuro, para trazer ao conhecimento de Geraldo os fatos que este precisava saber a respeito da mulher eleita como parceira, para que pudesse assumir sua responsabilidade na formação de uma boa família. Sobre esse fogo de natureza dúbia, capaz de ora iluminar, ora minar o que as relações sociais instituem, que poucos indivíduos portam e que não é passível de eliminação externa, Idelette Muzart Fonseca dos Santos observa:

O malandro utiliza 'o poder dos fracos', esse poder de obedecer 'ao pé da letra', de modo inteligente e falsamente cândido, destruindo, assim, sutilmente o poder. Roberto da Matta nota ainda que os pobres e fracos são definidos, no folheto, por suas características internas (astuciosos, vagabundos ou honestos e trabalhadores) [...]. Os poderes dos fracos não podem, portanto, ser roubados e estão estreitamente associados ao mágico e ao demoníaco. Todos os folhetos de *quengos* retomam e desenvolvem, às vezes em várias estrofes, essa afirmação de um poder diabólico: “tem parte ligada com o Cão” rima muito bem com o nome de Cancão.¹⁰⁶

A intenção dada a esse fogo da esperteza, portanto, depende necessariamente da

105 SANTOS, Idelette Muzart Fonseca. *Em demanda ... op.cit.*, p.239

106 *idem*, p.237

postura moral do indivíduo que o possui, exigível em plenitude apenas quando não esteja em jogo sua sobrevivência. No percurso da comédia de Suassuna, Cancão passa por um processo de aprimoramento de sua consciência moral, que começa com dúbio interesse financeiro; passa pelos atos reprováveis da luxúria e da traição, e termina na ação benéfica de revelar fatos ocultos zelando pela amizade, a que se soma a tomada de consciência dos erros, exposta em sua fala final: “CANCÃO – Eu e Gaspar éramos amigos fiéis dele e isso não impediu que cobiçássemos seu dinheiro. E, ao primeiro apelo da carne, eu o traí com sua noiva. Isto é errado, foi o que aprendi.” (CS, p. 228)

Diferentemente do folheto, Cancão não precisa sair mundo afora para escapar das consequências de seus esquemas, já que se reconcilia com o amigo Geraldo. Nisto, sua trajetória destoa também do enredo tradicional picaresco, pois o herói malandro não está vagando em busca de novas aventuras e tem lugar fixo de morada, em Taperoá/PB. Oportuno destacar que, desde o folheto, Cancão não é o pícaro solitário tradicional, mas alguém capaz de ser companheiro. Suassuna aproveita essa característica e prossegue explorando a forma de compor personagens principais em dupla, colocando no parceiro de aventuras os traços complementares necessários para trazer outro modo de ser, e de resolver questões na mesma camada social. Em termos formais, a dupla lembra, assim como João Grilo-Chicó, os empregados de comédias latinas, da *Commedia Dell'Arte* e os palhaços do circo brasileiro. A execução dos planos de Cancão só se torna possível porque ele pode contar com seu grande amigo Gaspar, de quem se passa a falar.

Gaspar: sujeito portador da sabedoria popular e do charme atrativo masculino, pertencente ao tipo dos “poetas” de Suassuna. Tendo assumido as funções da personagem Besta, cortada quando se publica a peça em livro, cabe a Gaspar compor com Cancão a engrenagem da ação, executando concretamente os planos intelectuais do amigo, a despeito de ser medroso. A origem etimológica de seu nome é persa, significando “aquele que porta tesouros”, razão pela qual os primeiros estudiosos do cristianismo adotam tal nome para um dos reis magos que visita Jesus recém-nascido¹⁰⁷.

Importante que se diga que o caráter poético dessa personagem é mais sutil que em outros poetas suassunianos, já que não é especificamente contador de casos, dono de mamulengo ou cantador. Gaspar é capaz de enxergar com clareza fora do comum as pessoas e as situações em que se encontra, partindo de simples indícios, mobilizando conceitos obtidos de suas experiências pessoais prévias e de verdades da sabedoria popular.

107 GASPAR. In: *Etimologías de Chile*. Disponível em <<http://etimologias.dechile.net/?Gaspar>>. Acesso em 26 dez. 2021. Verbetes de pesquisa.

Em prefácio constante a partir da 2ª edição do livro, Suassuna revela que a personagem é recriada como tipo e não como transposição direta do real, “baseado num serviçal de minha família, ainda vivo [em 1976], com o mesmo nome, gago e não muito corajoso, para quem quiser ir ver” (CS, p. 150). O nome composto “Manuel Gaspar” aparece reduzido para Gaspar, destacando a simplicidade da personagem. Ao criá-la, Suassuna lhe confere os atributos da covardia, do galanteio, da observação e mantém como único traço físico a gagueira.

Como no tempo em que o presente estudo é elaborado já não se vê com bons olhos a exploração de características físicas das pessoas como fonte do risível, oportuno é desenvolver um pouco o tema. Primeiro, há que se considerar que na época de escrita da peça os limites éticos do riso são outros. Segundo, deve-se levar em conta as concepções estéticas do risível de que se vale Ariano, em especial a aristotélica e a bergsoniana. De Aristóteles, usa a noção de que o risível é uma desarmonia de pequenas proporções e sem consequências dolorosas¹⁰⁸ – ao que parece, em seu entender, ao se colocar em cena um gago a diferença na cadência da fala não provoca sensação dolorosa no público. De Bergson, usa a ideia de que o riso advém do mecânico superposto ao vivo¹⁰⁹, em que a repetição e a fragmentação mecânicas se instauram na fala que seria naturalmente dotada de fluidez, sobretudo em personagem cuja palavra é dotada de sabedoria e conceitos. Terceiro, a gagueira não aparece no texto fixado em livro como marca constituinte do que é dito, isto é, a fala da personagem é grafada em português padrão, sem repetições ou sílabas cortadas. Quarto, não há exploração de situações com base na gagueira, de sorte que eventual encenador pode não utilizar tal traço para mostrar a personagem.

Para Gaspar, vale o que foi dito acerca Cancão, não havendo especificação de seu ofício ou função social, havendo apenas uma rubrica mencionando a “pobreza de Cancão e Gaspar” (CS, p. 156). Ao longo da peça, nota-se que também ele é amigo de Geraldo e tem a confiança dos donos da casa, o que confirma o caráter comum – e não excepcional – das amizades entre pessoas de classes sociais distintas. De sua história pessoal, sabe-se que já foi casado três vezes, o que acentua sua disponibilidade para relacionamentos amorosos e sua experiência em tais relações. Suas recordações das ex-esposas parecem não ser das melhores, já que delas fala com referência à morte e atribuição de adjetivos indicativos de má índole: “[...] a velha, pelo menos até onde eu pude ir, é uma mistura da finada safada, da finada velhaca e da finada cachorra da molest'a” (CS, p. 180).

108 SUASSUNA, Ariano. *Iniciação...op.cit.*, p.110.

109 Em seu *Iniciação à estética*, Suassuna discorre sobre outras teorias do risível, como a de Charles Lalo, Hobbes e Stendhal, Kant e Schopenhauer, Freud, Schelling e Hegel, nos capítulos 10, 11, 14 e 15. Apontam-se, aqui, apenas as que o autor mais cita em vídeos e entrevistas quando instado a falar sobre como compõe o riso em suas peças. (*idem*, p.156)

Gaspar também se vê dividido entre dois pólos: por um lado, quer ajudar o amigo Cancão em seus esquemas e, por outro, quer desfrutar da companhia de Susana, mãe da noiva. A oposição entre esses polos se dá em razão dos interesses distintos que movem os envolvidos, já que Cancão está interessado nas custas do inventário, na noiva e, depois, em livrar Geraldo da parceira inadequada e resgatar sua amizade, enquanto Susana quer ajudar a filha a realizar o casamento financeiramente vantajoso.

Enquanto age em favor de Cancão, Gaspar é fundamental para convencer D.Guida, mãe do noivo, a assinar os papéis do inventário e a adiar o casamento, valendo-se, para tanto, de seu poder de persuasão e da confiança que suas palavras inspiram. Nota-se, em suas falas, o uso de expressões regionais e de neologismos com efeito cômico, como por exemplo as palavras indicando que a moça não usa a cabeça, a expressão verbal complementada por gesto e o duplo sentido conferido ao falatório, que na forma dita pode também significar “falo grande”:

GASPAR – Pode assinar que eu garanto, Dona Guida. A senhora não sabe que eu sou de confiança?

[...]

DONA GUIDA – Ave Maria, se Gaspar não me avisa, eu nunca assinaria a procuração. Mas você tem certeza que a moça não presta?

GASPAR – Certeza plena, Dona Guida. Tomei todas as informações que a senhora pediu a meu cunhado, que mora no Recife. A mulher tanto é ruim como não presta. Toda decepada, toda descabriolada... Tem um falaço danado.

DONA GUIDA – Falaço?

GASPAR – Sim, todo mundo fala dela. Só não pude descobrir se é capiongueira. *(Faz o gesto de roubar, para indicar o que é)* A filha é a finada safada e a mãe é a finada velhaca todinha. [...] (CS, p.161-164)

As falas dessa personagem são as que mais deixam transparecer o estilo popular de expressão, despachado, sem cerimônias e criativo. Não por acaso, incorpora ditos populares ao seu repertório, manejando-os conforme a ocasião. Se por um lado o dito traz uma certa verdade estabelecida pela experiência coletiva popular, por outro sua manipulação com a escolha do contexto de utilização inverte o conteúdo, revelando as intenções do indivíduo que o diz. Observe-se o uso do ditado nas cenas em que Gaspar rejeita a sedução de Susana (I), está começando a cair em seus encantos (II) e se dispõe a concretizar o relacionamento (III):

(I)

SUSANA – Interessante, você se casou três vezes, foi? Deve ser um grande amoroso, não?

GASPAR – Nada, foi coisa da mocidade! Pau seco não dá embira, nem corda velha dá nó.

SUSANA – Mas coisa triste na vida é ficar no mundo só!

GASPAR – Ai, e a senhora é poeta, é?

SUSANA – Versejo.

GASPAR – Se essa mulher for séria eu me dane!

(II)

SUSANA – Coitada de minha filha, ficou tão nervosa!

GASPAR – Isso passa, isso passa, Dona Susana!

SUSANA – E nós? Pau seco não dá embira, nem corda velha dá nó?

GASPAR – Ai, coisa triste no mundo é ficar na cama só!

SUSANA – (*Abraçando-o*) Não é possível, você ainda se lembra. É o amor! Meu Gaspar!

GASPAR – Dona Susana, quais são suas intenções? Olhe que eu já fui casado três vezes!

(III)

SUSANA – Gaspar! Gaspar!

GASPAR – (*Voltando do interior*) Aqui, coração de aço! Agora pau dá embira e corda velha dá nó!

SUSANA – Pois venha que eu não suporto ficar mais na cama só!

GASPAR – Ah, a poesia! Nada como a poesia!

(CS, p.161/162, 176/177, 216)

Para Idelette Muzart Fonseca dos Santos, o ditado revela uma atitude inicial de desconfiança de Gaspar quanto ao modo artificial de sedução praticado por Susana, que é de origem urbana e tem interesse em “amor rústico”, bem como para um subentendido erótico.¹¹⁰ Acolhem-se parcialmente os argumentos, registrando que a desconfiança inicial está na atitude de Gaspar e não no conteúdo do ditado em si, já que este aponta para a maturidade de quem o enuncia e para a flexibilidade/funcionalidade de materiais que podem ser lidos como metáforas das genitálias masculina e feminina. O ditado sobre pau e corda é registrado na coletânea de versos de cantadores populares organizada por Leonardo Mota¹¹¹, a mesma que Suassuna usa para compor *Auto da Compadecida*, como indicação de exemplo da sabedoria popular. Ainda, quanto ao modo de sedução, Gaspar e Susana não parecem incompatíveis, mas sim afinados no jogo de palavras. De modo semelhante à possibilidade de amizade entre pessoas de classes distintas, a atração mútua e o entrosamento dos dois revelam a possibilidade de relacionamento erótico-afetivo entre indivíduos portadores de condições materiais distintas. Nota-se, ainda, que nesse relacionamento a personagem Gaspar também se vê às voltas com o fogo da luxúria.

110 SANTOS, Idelette Muzart Fonseca. *Em demanda ... op.cit.*, p. 238-239

111 MOTA, Leonardo. *Viroleiros do norte ... op.cit.*, p.148

Outra característica de Gaspar importante a ressaltar é que, ainda que seja capaz de enxergar o caráter das pessoas a partir de poucos indícios, replicando prontamente que está diante de mulher não-séria ou que os nomes duplos das personagens da cidade são exagerados, ele tem certa ingenuidade infantil ao participar dos esquemas de Cancão, a ponto de responder ao amigo com perguntas inusitadas quando este lhe conta seus planos, como ao perguntar o que fazer se os golpistas vierem e não quiserem mais sair, ou se Cancão pediu um alicate por pretender arrancar os dentes de Dona Guida. É por essa ingenuidade e por seu medo que acaba ficando com a parte fisicamente mais difícil dos planos, como permanecer escondido imóvel atrás de uma cortina ou se passar pelo suplente de juiz Fragoso mesmo tendo problema na fala. Também é por isso que sofre corporalmente as consequências ruins desses planos, como as cintadas ao ser descoberto espiando, o beijo dado por engano no primo Roberto e os sopapos dados pelo juiz Nunes que pensa ter sido enganado por seu suplente. Nisso, a personagem materializa um fato não raro na realidade social, em que o povo sofre na pele as consequências de planos elaborados por outros, sem ter a astúcia necessária para compreendê-los ou os meios necessários para se defender.

De toda sorte, Gaspar forma a dupla impulsionadora da ação com Cancão. A respeito desse procedimento de duplas protagonistas, o autor rebate críticas recebidas no prefácio da 2ª edição do livro:

[...] o que me interessava era novamente recriar uma tradição do teatro popular, esta circense: a que apresenta sempre ao lado de um palhaço astuto, meio maldoso e valente, um outro, bobo, ingênuo, moralista e covarde. [...] As duas duplas, João Grilo-Chicó e Cancão e Gaspar, são, assim, uma recriação da dupla circense que o povo, com seu instinto certo, batizou admiravelmente de O Palhaço e O Besta. Dupla que pode se encontrar a cada passo na realidade: ou na semi-realidade, como aquela formada pelo Homem da Cobra e pelo Secretário, da propaganda comercial popular nordestina; ou no mundo da arte, como o Mateus e o Bastião, do Bumba-Meu-Boi. (CS, p. 151)

Vê-se, aqui, que o autor opta por atribuir ao povo a nomeação dos integrantes da dupla de “palhaço” e “besta”, deixando de mencionar a prévia existência de personagens autônomas com tais nomes em versão anterior da peça. Opta, ainda, por ligar o procedimento artístico apenas à realidade e às fontes populares, sem colocar referências à tradição europeia da comédia latina e italiana, ou dos romances de cavalaria e sua versão quixotesca, em que cavaleiro e escudeiro andam juntos em busca de aventuras e demandas. Pode-se supor que tais opções decorrem da necessidade de reafirmar o caráter popular da peça e evitar seu enquadramento como clássica em razão de seu formato.

Na peça *O Casamento Suspeitoso*, se Cancão é o fogo criativo das situações e soluções, Gaspar é o ar que com ele interage e permite à chama atingir seus objetivos. Neste processo em que dois pobres buscam conjuntamente a obtenção de vantagens capazes de

atenuar a dureza da luta pela sobrevivência, são expostas as fragilidades das autoridades civis e religiosas envolvidas no casamento e, portanto, na formação de novos núcleos sociais.

Nunes: é o juiz da cidade de Taperoá, personagem escolhida pelo autor para iniciar a peça e dizer a primeira fala. Logo de cara, o leitor-espectador é colocado diante de um sujeito que tem má vontade, está tramando um esquema para levar vantagem indevida e se mostra apto a contornar requisitos legais para praticar atos de acordo com sua própria conveniência. A etimologia do nome é controversa, mas sua origem imediata é ibérica, formado pelo sufixo *-es*, que indica filiação, e o nome próprio Nuno, apontado como relacionado aos vocábulos latinos para pai, monge, avô¹¹², que têm em comum serem figuras transmissoras de valores. A sugestão sonora em língua portuguesa, contudo, traz a nasalidade como marca ostensiva, lembrando a utilização de negações (como em “não”, “nada”, “nenhum”) ou diminuições (sufixo *-inho*), apontando para o desprezível. Normalmente, “Nunes” é usado como sobrenome, o que coloca a personagem no âmbito daqueles tratados com formalidades.

Essa personagem tem seu comportamento comparado ao que socialmente se espera de alguém que exerça a magistratura, ou seja, que aplique as leis, distribua justiça e pacifique conflitos, de modo imparcial. Nessa comparação, o juiz Nunes mostra-se claramente dissonante das expectativas, sem se dar ao trabalho do mínimo disfarce. Age como detentor de poder e pessoa acima da lei:

NUNES – Esse casamento é impossível, não se publicaram os proclamas.

CANCÃO – E se Geraldo abrir o inventário do pai dele? O senhor se lembre que esse inventário é o mais rico, o mais cheio de custas que já apareceu por aqui. Se ele abrir o inventário o senhor dá um jeito para o casamento não ser hoje?

NUNES – Se esse inventário se abrir, Cancão, eu faço o que Geraldo quiser. (CS, p. 153)

O juiz está diante de duas solicitações de serviços para a família do casarão, a saber, o inventário dos bens deixados pelo pai de Geraldo e o casamento deste último com Lúcia. Transpondo fatos reais para a peça, para o casamento civil os requisitos são, como já exposto quando analisado o título da comédia, aqueles constantes no Código Civil de 1916 e, dentre eles, os noivos não cumprem a exigência do art.181, de publicar proclamas em imprensa e de mantê-los afixados no local de celebração de casamentos por quinze dias. Essa exigência legal tem justificativa social para existir, que é permitir aos membros da sociedade conhecer a

112 TRESPACH, Rodrigo. Nunes, Nuñez. In: *Sobre nomes – o portal de sobrenomes da Genera*. Disponível em <<https://sobrenomes.genera.com.br/sobrenomes/nunes-nunez/>>. Acesso em 26 dez. 2021.

NUNES. In: *Dicionário de nomes próprios*. Disponível em <<https://www.dicionariodenomespropios.com.br/nunes/>>. Acesso em 26 dez. 2021

intenção de união matrimonial e apresentar, caso haja, informações sobre impedimentos à sua realização, como, por exemplo, se algum dos noivos já é casado em outra localidade, está envolvido em prática criminosa ou tem alguma outra das proibições do art.183. Possibilita-se, assim, que a comunidade participe da formação de um novo núcleo social, constituído pela nova família que tem início com a celebração do casamento. Esse requisito, quando não cumprido, não gera nulidade do casamento, que pode ser regularizado depois (art.4º, Lei Federal 1.110/50). Contudo, o ato é revestido de importância social mantida ao longo do tempo, tanto que os proclamas ainda são previstos na legislação atual (arts.1527 e 1536, IV, Código Civil de 2002). Ainda assim, na peça, o juiz, ciente da exigência legal, se mostra disposto tanto a invocá-la para adiar o casamento quanto para deixar de notá-la para possibilitar a cerimônia às pressas, com o intuito de agradar Geraldo e lucrar com as custas do inventário. Isto porque, conforme regras da época, o juiz pouco lucra com a celebração de casamento, uma vez que a Constituição Federal de 1946 então vigente prevê gratuidade do casamento no art.163, §1º. Já com relação ao inventário, as vantagens são outras.

O procedimento de inventário serve para levantamento e avaliação de bens deixados pelo falecido, para depois partilhá-los entre os herdeiros. O art.1.770 do Código Civil de 1916, vigente na época da escrita da comédia, prevê abertura do procedimento no prazo de trinta dias e determina observância das regras do local de domicílio do falecido. Na Taperoá geográfica, à época vale o disposto no Decreto-Lei Estadual 264/1942 da Paraíba (e Lei Estadual 308/48 PB, versando sobre reajustes), que contém uma tabela prevendo remuneração do juiz cujo valor é proporcional ao da avaliação dos bens. Prevê, ainda, possibilidade de o juiz nomear pessoas para auxiliá-lo na tarefa, passíveis de receber pagamento também. Suassuna transpõe essa forma de pagamento e atribuição de serviços públicos para a peça, demonstrando claramente a possibilidade de nomeações fraudulentas e como tal forma de pagamento compromete a isenção dos envolvidos, gerando interesse no aumento de ganhos pessoais. Entende-se, assim, o interesse do juiz na abertura do inventário dos bens do pai de Geraldo, bem como o interesse de Cancão em ser nomeado, juntamente com Gaspar, como avaliador. Em nenhum momento Nunes menciona ou questiona a competência profissional da dupla para a execução da tarefa. Ao contrário, vê com bons olhos o interesse de Cancão, julgando-o moralmente com os critérios de seu próprio comportamento:

NUNES – [...] eu estou desconfiado. Qual é o seu interesse nisso tudo?

CANCÃO – Doutor Nunes, eu sou amigo de Geraldo!

NUNES – Não diga! Você pensa que eu sou menino, é, Cancão? Ainda mais esse santo aqui! Diga logo: qual é o seu interesse?

CANCÃO - Bem, se o senhor garante segredo... Meu interesse é o inventário. O senhor sabe que Geraldo e Dona Guida têm toda confiança em mim. Pois bem, eu arranjo que eles requeiram o inventário. Mas em troca o senhor vai nomear a mim e a Gaspar como avaliadores nele. Assim, a gente entra também no dinheiro das custas.

NUNES – Rá, rá! Era isso, hein? Agora sim, estou vendo que suas intenções são boas. (CS, p. 154)

O juiz não vê problemas nas conspirações envolvendo o casamento de Geraldo, mas ao final da peça ignora a gratuidade prevista na Constituição e quer cobrar as custas pela cerimônia celebrada pelo falso substituto Fragoso, que é Gaspar com disfarce. Para recebê-las, chega a agredir fisicamente o suplente supostamente doente, verbalizando de modo escancarado que nada além do dinheiro importa:

NUNES – [...] Esse casamento foi realizado sem minha ordem, ela não tinha direito de receber as custas! [...] Estou aqui somente para receber minha parte e dizer que não tomei parte na conspiração para casá-lo. Agora, quero saber: quem paga minhas custas? Você?

GERALDO – Eu não!

NUNES – Então eu vou ficar sem minhas custas? Todo acordo comigo, menos esse, as custas do juiz são sagradas! E você, ladrão, me assassinar desse jeito pelas costas! Mas você me paga! (*Agarra Gaspar*)

GASPAR – Doutor Nunes, eu sou um homem doente!

NUNES – Eu quero é que você morra, desgraçado! Tome, tome! (*Caem as faixas*)

GERALDO – Gaspar!
[...]

GERALDO - Aqui estão as custas, Doutor!

NUNES – Geraldo! Que coração generoso! Você é único! (*Sai rapidamente dando uma meia-volta*) (CS, p. 225/227)

Como se vê, o problema colocado na peça não é o da organização legal da sociedade, mas a atuação de indivíduos corruptos em instituições fundamentais para a vida em comunidade. Os ideais de justiça, ética e moral não são motores do juiz Nunes e, pelo cargo que exerce, deveriam ser. Está-se diante de nova contaminação daquilo que é social, a função exercida, com aquilo que é pessoal, como o interesse e a ambição. De forma semelhante ao que já acontecia no *Auto da Compadecida* quanto à Igreja e seus clérigos, na comédia em análise a crítica não se dirige exatamente à instituição do Judiciário, mas aos indivíduos nela inseridos que não se portam de maneira benéfica à sociedade. Porém, ao apresentar o fato como corriqueiro na realidade, a peça adquire tom de denúncia, a demandar a adoção de providências saneadoras. Reconhecendo os malefícios causados pela exploração das brechas na lei, a sociedade brasileira altera a forma de remuneração de juízes a partir dos anos 1980,

muito embora ainda a mantenha para delegações e tabelionatos, bem como ainda permaneça a possibilidade de nomeação em cargos públicos sem cumprimento de requisitos objetivos.

Abordado o tratamento na peça das questões sobre a ideia de justiça institucionalizada e problemas em sua efetiva aplicação, passa-se a analisar o tratamento do discurso e da prática religiosas na Igreja católica, a partir da personagem atrelada a essa instituição.

Frei Roque: sujeito que exerce autoridade religiosa na Taperoá da peça, vinculado à Igreja Católica e à Ordem dos Franciscanos. O nome da personagem obedece ao padrão das ordens religiosas, em que “frei” é título dado ao frade (irmão) membro da ordem, usado em conjunto com o prenome. O nome “Roque” é etimologicamente ligado a rocha¹¹³, apontando para sua firmeza de caráter. A principal função dessa personagem é oferecer contraste aos valores mesquinhos das demais, posto que, apesar de seus defeitos, conserva motivações nobres. Tem como funções acessórias materializar a prática histórica da religião por ordem dedicada a valores como como obediência, nada possuir e pureza de coração, bem como serve como pretexto para invocação da hagiografia de São Francisco.

Em sua primeira aparição, no início do segundo ato, Frei Roque está dialogando com Cancão em um jogo de perguntas e respostas sobre a vida de São Francisco de Assis (1181 – 1226), tentando estabelecer o padrão de comportamento do santo para com isso manipular o frade pelo compromisso de seguir o modelo, enquanto estica a conversa para impedir que o religioso encontre Geraldo. Cada aspecto é objeto de uma pergunta e uma resposta sobre São Francisco, cuja sequência aborda o ser “na exata”, virtudes, caridade, coragem, valentia, ser capaz de “quebrar a cara dum”, dedicação e, finalmente, dar extrema-unção mesmo que o moribundo estivesse longe. Cancão convence, desse modo, o frade a aceitar ir a cavalo dar extrema-unção a um pobre residente a cinco léguas de distância, inventado apenas para fazê-lo se ausentar e não poder realizar o casamento de Geraldo (CS, p.183-187). Nesse diálogo Cancão e Frei Roque tratam do santo com muita familiaridade, atribuindo-lhe comportamentos corriqueiros para qualquer homem e usando vocabulário simples, com direito a gíria. Há, desse modo, aproximação entre aspectos do sagrado e a vida cotidiana.

Quanto à função principal da personagem, Frei Roque é um centro de valores admiráveis como desapego e fraternidade, não sendo atingido pelo fogo consumidor dos interesses materiais, sejam financeiros, sejam carnavais. Esse centro do que é bom está atrelado ao polo rural da peça, localizado na pequena Taperoá, com valorização da simplicidade de gestos como se locomover a cavalo, em contraste com as personagens que se utilizam de carro

113 ROQUE. In: *Dicionário de nomes próprios*. Porto: 7Graus. 2022. Disponível em <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/roque/>>. Acesso em 14 mai. 2022. Verbetes de dicionário

e as que provêm da cidade. A imagem do homem a cavalo evoca o heroísmo das atitudes nobres dos romances de cavalaria ou dos bravos vaqueiros da tradição popular dos folhetos, com os quais se equipara, se considerada a metáfora religiosa do pastor de rebanhos. Há inclusive o reconhecimento de Cancão de que essa personagem só pode ser um santo por aceitar a árdua tarefa de ministrar sacramento em condições desfavoráveis.

Porém, esse desapego à matéria faz com que o frade esteja mais ligado a pulsões de morte, que acabam por se manifestar sob a forma de falhas, já que não é perfeito: mesmo pregando a fraternidade e a paz franciscanas, o religioso fica nervoso com facilidade e tende a utilizar a violência para desconstruir situações e impor respeito. A primeira vez em que isso ocorre na peça é durante o já mencionado diálogo sobre São Francisco, em que ao responder se o santo era homem para “quebrar a cara dum”, começa a demonstrar com Gaspar, atribuindo ao santo atitudes que de fato são suas próprias, agindo de modo impulsivo e inconsciente:

FREI ROQUE – [...] E é bem possível que nesse meio algum desordeiro tenha se metido a besta para São Francisco e São Francisco pegava o cabra pela gola e dizia: 'Desordeiro, você agora vai ver quem é São Francisco!' (*Agarra Gaspar e vai demonstrando com ele*) E metia-lhe a tapa na cara! Abria a mão assim e lapo!

GASPAR – Ai, Frei Roque!

FREI ROQUE – Pegava o sujeito assim, fechava a mão lá dele e lapo.

GASPAR – Ai, Frei Roque! Assim eu morro!

FREI ROQUE – Está aí, viu? Isso é pra não se meter a besta e não querer desmoralizar os santos da Igreja Católica!

GASPAR – Mas o que foi que eu fiz, pelo amor de Deus?

FREI ROQUE – Oh, Gaspar, como é que vai? Você estava aí, meu filho? Como vai?

GASPAR - (*De mau humor*) Bem. Está com a gota serena, é? (CS, p. 184)

No começo do terceiro ato, há outro acesso violento de Frei Roque, desta vez consciente. Ao descobrir a falsidade da extrema-unção encomendada, vem tirar satisfação com Cancão ameaçando acertar-lhe a “tábua do queixo”, estando possuído de raiva e admitindo-o verbalmente. Gaspar tenta aplacar sua fúria, explorando outra vertente da pulsão de morte que é a repetição automática, mediante três pedidos sucessivos de bênção, aos quais o frade automaticamente responde “Deus o abençoe!”, até perceber que sua expressão de raiva está sendo interrompida. Aproveitando a quebra da energia, Cancão consegue convencê-lo de que Roberto Flávio está por trás da falsa encomenda e, quando o frade o encontra, dá-lhe um soco capaz de fazê-lo desmaiar (CS, p.208-2011). Essas atitudes práticas do frade contrastam com a doutrina que ele diz seguir, constituindo falhas humanas que impedem a

idealização da personagem como efetivamente dotada de santidade. Destoa, desse modo, da figura do santo messiânico explorada pela literatura erudita que tem por modelo Antônio Conselheiro e do santo guerreiro da literatura popular com personagens como Padre Cícero ou Frei Damião¹¹⁴. Aqui, a autoridade religiosa é passível de confrontação crítica e de gerar riso.

Essas são as personagens que o autor escolhe para compor a vizinhança externa ao casarão: dois pobres protagonistas que impulsionam a ação e duas autoridades antagonistas que podem impedir ou alterar o rumo dos acontecimentos. A disputa na vida social concreta é desproporcional, sendo difícil que pessoas humildes possam tomar as rédeas de suas vidas e direcionar autoridades civis e religiosas – o que normalmente ocorre é o contrário, que os desfavorecidos tenham suas vidas dirigidas por interesses alheios. Na peça, contudo, a combinação de astúcia e inocência permite achar e explorar falhas e fragilidades para conduzir a atuação das autoridades de modo a obter resultado vantajoso.

Tanto na História europeia ocidental quanto na tradição literária, não raro se aborda a pequenez do indivíduo frente às autoridades constituídas por Estados e Impérios. Não por acaso em momentos de ruptura se faz necessário negar o reconhecimento do poder externo e focar na integridade individual, para que o homem possa ter chance de explorar seu potencial. É daí que vem a noção de liberalismo, em que compete ao Estado abster-se de ofender e respeitar as liberdades existenciais atribuíveis a qualquer ser humano, independente de etnia, gênero, religião. Na prática, ofensas e desrespeito são comuns, sobretudo em lugares como o Brasil, para onde a própria noção original vem trazida como cópia apenas do aspecto aparente, já que a essência não condiz com histórico de exploração de mão-de-obra escrava e sua sucessão pelo pobre mal-assalariado/desempregado. A autoridade oficial é, desse modo, o antagonista perfeito para promover a perseguição, o preconceito e a incompreensão das classes populares. Oportuno observar que no folheto de Cancão de Fogo a crítica às autoridades já é tema explorado, inclusive de modo mais abrangente que na peça, posto que ali são expostas autoridades militares (soldados e delegados), religiosas (padre) e civis (juiz e tabelião). Suassuna foca, em *O Casamento Suspeitoso*, nas autoridades civis e religiosas envolvidas no ato do casamento, colocando além dessas os protagonistas para interferir na composição da família tradicional.

2.1.2 – O quadro e o retrato: a família

114 A respeito da figura do santo no imaginário nordestino, vide SANTOS, Idelette Muzart Fonseca. *Em demanda ... op.cit.*, p. 93-94.

Retomando a ideia de que o espaço da peça delimita e ao mesmo tempo promove encontros entre polos distintos, tem-se no interior do casarão a presença da família que tradicionalmente o habita e a tentativa de ingresso de novos membros. A família tradicional é aquela de valores patriarcais e rurais, em que os indivíduos já têm papéis definidos, tendente ao conservadorismo e à reprodução de um modo de viver consolidado. Não raro, a família cristaliza sua imagem em um quadro que mostra seus membros revestidos de aparência solene, olhando o espectador de frente, às vezes seguindo modelos pré-fixados. Para que possa se reproduzir, essa família precisa formar novos núcleos e, com isso, permitir a entrada de novos integrantes em seu espaço íntimo. Tem-se, nesse momento, uma abertura para interação com outros valores, que podem ser do mesmo tipo, diferentes resistentes ou diferentes que se conformam. Esse momento de abertura é visível como uma foto instantânea ou retrato. No caso da comédia em estudo, o quadro familiar está composto por matriarca e filho, enquanto o retrato da abertura momentânea envolve a candidata a nora e seus agregados, dos quais se passa a tratar.

Dona Guida: personagem da matriarca rural nordestina que habita e possui a grande casa no pequeno núcleo urbano de Taperoá/PB. A ela compete zelar pela família e pelos bens deixados pelo esposo recentemente falecido. Seu nome vem do verbo italiano *guidare*, indicando aquela que guia e conduz¹¹⁵.

A julgar pelo assunto do inventário e pelo prazo instituído em lei para sua abertura, estima-se que o pai dessa família tenha falecido há aproximadamente trinta dias. Por não concluída a partilha, Dona Guida assume a chefia familiar e a administração dos bens, posição não raro assumida na realidade concreta pelas mulheres nordestinas, que perdem seus maridos em decorrência de violência, disputas de terra e ausências para fins de trabalho. A própria mãe de Suassuna passa por isso, quando o pai do autor é assassinado. Nessa segunda comédia, a ausência do pai recebe a breve justificativa de ser devida ao falecimento, mas não há mais detalhes a respeito, provavelmente por ainda não ser o momento de Suassuna elaborar em forma literária a experiência da perda do pai.

A matriarca Dona Guida tem função de guardiã dos valores tradicionais da geração anterior, não sendo atingida pelo interesse material ou carnal. É a imagem da decadência, ganhando rubrica detalhada de todas as suas debilidades físicas:

Entram GERALDO e DONA GUIDA. Esta vem numa cadeira de rodas, empurrada

115 GUIDA. In: *Dicionário de nomes próprios*. Porto: 7Graus. 2022. Disponível em <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/guida/>>. Acesso em 14 mai. 2022. Verbete de dicionário

pelo filho, com o pé repousando numa forquilha, pois sofre de gota. É surda e usa corneta, para ouvir melhor: Com o pé envolvido de gaze, em bola, anda ainda com uma maleta cheia de dinheiro. (CS, p. 155)

Sua constituição moral é íntegra, porém não tem mais condições de se materializar no mundo, dado que seu físico é irremediavelmente debilitado por doenças e velhice. Uma vez mais, está-se diante da exploração cômica de características do corpo físico, procedimento questionável aos olhos da sociedade atual, que já não admite a visão da maturidade como sinônimo de decadência, nem ridículo nas limitações físicas. Como já foi observado a propósito da gagueira de Gaspar, na época da escrita da peça admite-se riso sobre outros temas, e o autor lança mão das concepções estéticas aristotélica e bergsoniana do risível, para as quais o riso pode decorrer de desarmonia de pequenas proporções sem consequências dolorosas ou do mecânico superposto ao vivo, não havendo dor real na representação de uma idosa frágil cuja força da vida se vê afetada pelo uso mecânico de cadeira, forquilha e corneta. Além disso, há que se considerar que, na realidade concreta, dos anos 1950 para cá há um crescimento da população madura, aumento da expectativa de vida e demanda por melhores condições e direitos nesta fase da existência, de sorte que hoje se podem ver esses indivíduos com mais possibilidades que à época da escrita da peça. Por fim, há que se levar em conta o efeito simbólico pretendido com a imagem frágil de Dona Guida: a guardiã de valores antigos não tem como seguir adiante pois já não anda sem ajuda, tendo também dificuldade para entender o mundo à sua volta e se relacionar com os demais, pois já não ouve bem. Tanto é assim que a própria personagem reconhece não haver mais lugar para si na casa em que Geraldo vai formar família nova, entrega a mala de dinheiro e se dispõe a ir embora. Há algo de conflito de gerações em jogo, apontando para a necessidade de revisão e adequação por parte da elite rural agrária quanto a seu papel na sociedade em processo de modernização. Ao mesmo tempo que se reconhece a nobreza de caráter da personagem construída como membro dessa elite, admite-se que a intolerância, a inflexibilidade e o conservadorismo impedem o crescimento familiar e social, tendências essas que na realidade concreta geram uma rede de preconceitos, coronelismo e intrigas familiares, responsáveis pela desigualdade social e pela violência como a que vitima o pai do autor.

Outra característica frequentemente atribuída a idosos está presente em Dona Guida, desta vez em chave positiva: a extrema sinceridade com que expõe seus pensamentos e a facilidade em ficar mal-humorada. Sendo portadora de valores íntegros e do ponto de vista da maturidade, não hesita em chamar o juiz e Cancão de ladrões, de dizer que Roberto parece vigarista vestido de mulher e não vale nada, que casamento às pressas é safadeza. Desconfiada, só tem maior consideração por Frei Roque, que reconhece como autoridade

religiosa, e pela dupla Cancão e Gaspar, por razões que não ficam claras. De todo modo, Dona Guida cumpre o papel social que dela se espera, que é gerar herdeiro e cuidar dos bens até que este assuma.

Geraldo: sujeito filho de Dona Guida, morador do casarão, que está prestes a herdar propriedades rurais de seu pai, recentemente falecido. Caracterizado como jovem, inexperiente, passivo, porém dotado de sentimentos sinceros de afeição pela mãe, amigos e noiva, lembrando, em alguma medida, a figura dos ingênuos apaixonados da comédia latina ou dos *innamorati* da *Commedia Dell'Arte* italiana. Não são apresentadas habilidades sociais dessa personagem como formação, área de atuação profissional e interação com a comunidade. A etimologia de seu nome pode sugerir a masculinidade e a combatividade da lança, com origem no germânico *Gerwald*, formado de *gair*, que significa “lança”, e *wald*, *vald*, *waltan*, que significam “governar, dirigir”¹¹⁶, mas a sugestão sonora que tem em língua portuguesa remete àquele que considera aspectos gerais em detrimento do profundo, especial e específico. O criador Suassuna e sua criatura Geraldo compartilham o papel de herdeiro membro da elite agrária, mas diferem em posturas e escolhas.

Embora a peça trate de seu casamento como tema central e todas as personagens gravitem a seu redor, Geraldo parece ser espectador da própria vida, cujo direcionamento fica a cargo das outras pessoas. As vontades e interesses dos outros parecem muito mais fortes que os seus próprios, determinantes que são do desenrolar da ação. No começo, há os interesses conflitantes de Lúcia, que quer casar logo, e de Dona Guida, que não quer apressar a celebração, não se sabendo qual é, de fato, a vontade de Geraldo. Há, ainda, a situação pendente do inventário, necessário para se consumir a passagem da propriedade dos bens aos herdeiros, mas que só é aberto em razão dos interesses financeiros do juiz e de Cancão, dando a impressão de que Geraldo hesita em assumir sua responsabilidade como membro da elite rural. Na sociedade brasileira concreta, a relutância por parte dos herdeiros em praticar os atos que lhes competem, como regularização de propriedades, administração e garantia de sua destinação social, gera um sem número de imóveis abandonados ou indevidamente utilizados, mantendo-se a concentração de capital nas mãos de poucos sem qualquer benefício à comunidade. Não é demais lembrar que a hereditariedade de grandes porções de terra, sem grandes requisitos objetivos a cumprir, está na base da ocupação do Brasil desde os tempos coloniais com as capitânicas hereditárias, não tendo a sociedade brasileira promovido até o momento realocação de terras por outros critérios. Outro costume antigo que se mantém, e

116 GERALDO. In: *Dicionário de nomes próprios*. Disponível em <<https://www.dicionariodenomespropios.com.br/geraldo/>>. Acesso em 26 dez. 2021. Verbetes de dicionário

pode ser notado na peça, é o fato de os donos da terra terem habitação em centros urbanos, onde exercem poder, mas terem sua riqueza inteiramente advinda de produtos e serviços gerados em suas propriedades rurais, geograficamente afastadas, ficando sem raízes ou vínculos fortes em nenhum dos dois lugares¹¹⁷. Na peça, a família de Geraldo goza de grande reputação em Taperoá/PB, com respeito das autoridades e atração de integrantes das camadas populares, mas a propriedade lucrativa se situa longe, tanto que o juiz precisa pegar carro e se ausentar por longas horas para ir avaliá-la. Não é à toa que a casa da família seja o espaço escolhido para discussão dos valores individuais e sociais na peça, porque é o lugar em que estão estabelecidos e de onde podem partir em caso de desagregação, como a ameaça de Dona Guida ir embora.

Outra responsabilidade do filho na elite rural é a construção de sua própria família, gerando herdeiros capazes de dar continuidade à propriedade privada, ou a adoção de outra postura que rompa com o modo tradicional de manutenção de status, como o engajamento social. Não há traços nítidos de ruptura de expectativas em Geraldo, que parece ter escolhido a reprodução do modelo consolidado, mas mesmo aí é hesitante, sendo questionável sua escolha de parceira. A peça o critica de modo muito leve, ressaltando a sinceridade de seus afetos e não colocando de modo explícito essa personagem como atingida pelo fogo da luxúria. Porém, outra razão não há para explicar a ligação entre ele e Lúcia: a moça o encanta e manipula pela atração física. A noiva tem outros dons, como a inteligência, a clareza de objetivos e a firmeza de vontade, mas isto Geraldo ignora em boa parte do enredo. Assim, Geraldo escolhe sua noiva apenas por sua aparência e pelo desejo erótico, deixando de considerar tanto a subjetividade da moça quanto a objetividade dos atributos desejáveis para a vida a dois e para formação de novo núcleo familiar e social. Por não ser comparável a ela em termos de atitude e inteligência, o embate de diferentes interesses não se dá no interior do par romântico entre masculino e feminino, mas entre o forte elemento externo Cancão e a astuta Lúcia.

Lúcia: personagem feminina, jovem, bonita e cheia de vida, vinda da cidade grande de Recife/PE, pretendendo se casar com Geraldo. Não é dito nada a respeito de eventual ocupação social ou profissão. O primeiro nome remete a Santa Lúcia de Siracusa (283 – 304 d.C), virgem mártir do início do cristianismo, padroeira da visão. Seu nome sugere aspecto luminoso, etimologicamente ligado a *lux* em latim, complementado por Renata, que significa “renascida”¹¹⁸. Ao apresentar a si própria, sua mãe e seus primos aos amigos de Geraldo,

117 HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes ... op.cit*, p.88-89

118 LÚCIA. In: *Dicionário de nomes próprios*. Disponível em <<https://www.dicionariodenomespropios.com.br/lucia/>>. Acesso em 26 dez. 2021. Verbetes de dicionário

utiliza os nomes compostos Lúcia Renata, Roberto Flávio e Susana Cláudia, ressaltando a importância da pompa e da artificialidade cultivadas no ambiente urbano. Ela e sua mãe acham “gostoso” chamarem os amigos do noivo de modo simples, fazendo das pessoas de meios rústicos uma espécie de fetiche que não passa de gosto pelo exótico, com caráter utilitário de poder estimular novas experiências sensoriais. O contraste não se dá só no comportamento, mas vem marcado pelo autor em rubrica para transparecer na caracterização física das personagens:

Entram LÚCIA, SUSANA e ROBERTO FLÁVIO. [...] as duas devem vir vestidas de modo refinado, exagerado, esquisito, ultramoda, de maneira a contrastar o mais possível com a pobreza de CANCÃO e GASPAS, com a sóbria descrição de GERALDO e DONA GUIDA e com a pretensão do juiz. (CS, p. 156)

Não é apenas a aparência de Lúcia que é exagerada. Também é assim a expressão de seus supostos sentimentos, aumentada e com afetação. Tão logo entra em cena pela primeira vez, abraça e beija Geraldo, chorando de emoção e justificando a descompostura por uma fingida saudade (CS, p. 156). Faz-se de frágil, chorosa e comovida em diversas ocasiões, para convencer Geraldo de que é uma mocinha em perigo que precisa de um protetor, estando disposta a recompensá-lo com carícias físicas. Em verdade, oculta suas qualidades e defeitos para não demonstrar ser mais forte que seu noivo. Finge ter saudades dos membros falecidos da família, estar ofendida com a desconfiança de Dona Guida e com a pretensa calúnia levantada por Cancão e Gaspar acerca de seu comportamento (CS, p.158, 160, 168-169). A adoção dessas aparências revela intenção clara de se apresentar como apta a integrar aquela família da elite agrária.

Além disso, Lúcia é dotada de grande astúcia, comparável à de Cancão. A moça é capaz de identificar prontamente quaisquer obstáculos à concretização de seus objetivos, elaborando rapidamente planos para contorná-los e sendo capaz de praticar qualquer ato que julgue necessário para a defesa de seus interesses – inclusive seduzir Cancão e permitir a aproximação física deste por tempo suficiente para registro fotográfico (CS, p.176). A astúcia em si não é apresentada como algo ruim, mas seu uso como meio para obter fins egoístas torna o fogo da inteligência maléfico, capaz de promover sofrimento para ela e todos a seu redor.

A personagem tem em si e transmite às demais o ardor de outro fogo, questionado e exposto na peça: o da luxúria. A peça tinha como subtítulo previsto “auto da luxúria”, deixando clara a intenção do autor de tratar a relação entre moral e desejo. A palavra tem origem etimológica no *luxus* do latim, que designa algo exagerado, excessivo, fora de lugar,

RENATA. In: *Dicionário de nomes próprios*. Disponível em <<https://www.dicionariodenomespropios.com.br/renata/>>. Acesso em 26 dez. 2021. Verbetes de dicionário

passando para *luxuria*, no sentido de desejo sexual desmedido. O sentido atual em língua portuguesa, dicionarizado, é de desejo sexual intenso, lascívia, comportamento desregrado em relação aos prazeres do sexo e, ainda, estado viçoso ou abundante¹¹⁹. Culturalmente, é ao longo da história estabelecido como desvio, erro ou pecado, sobretudo por religiões ocupadas em estabelecer códigos de regramento sobre demandas do corpo, como o catolicismo presente na peça.

Na comédia, não se questiona a naturalidade do desejo sexual como processo intrínseco ao corpo, mas sim as atitudes adotadas na busca de satisfazê-lo. Lúcia tem em si uma forma de desejo que não encontra freio em nenhuma força moral, com a qual contamina os demais. Em nome de sua atração física por Roberto, desprovida de maiores afinidades ou afetos, é capaz de seduzir Geraldo e tentar casar-se com ele apenas para obtenção de bens, que pretende usar para desfrutar de vida confortável ao lado do amante.

Ainda que o desejo feminino não seja colocado diretamente como um problema, a abordagem de que é causa da perdição da moça traz embutida uma moral que estabelece como lícito o desejo apenas quando vinculado à monogamia e a uma espécie sublime de amor. Por ousar não seguir essa moral e levar às últimas consequências sua atração por Roberto, Lúcia termina só, sem recursos financeiros e sem possibilidade de permanecer na pequena comunidade de Taperoá/PB. A peça, que tem algo de inovador ao conferir protagonismo a essa personagem feminina, tem desfecho tradicional de punição à mulher que segue seu desejo.

Susana: personagem mãe de Lúcia, também vinda da cidade de Recife/PE, cujo objetivo principal é contribuir para o sucesso do plano da filha de se casar com Geraldo o quanto antes. Seu nome é etimologicamente ligado a diferentes flores, tendo por complemento “Cláudia”, que quer dizer aquela que manca ou claudica¹²⁰. De fato, seus valores morais estão em franca decadência, enquanto seu corpo físico ainda está cheio de vigor. A construção da personagem se dá por nítida oposição a Dona Guida, que tem valores íntegros e corpo físico débil. Sua vestimenta exagerada é objeto da já mencionada rubrica do autor a respeito de sua entrada em cena com a filha Lúcia. Suas principais funções são estabelecer vínculo com a família do casarão e impedir opositores dos planos de sua filha, ocupando-se para isso de ter relacionamento erótico-afetivo com Gaspar.

119 LUXÚRIA. In: *Dicionário online de português*. Lexicógrafa responsável Débora Ribeiro. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/luxuria/>>. Acesso em 27 dez. 2021. Verbetes de dicionário.

120 SUSANA. In: *Dicionário de nomes próprios*. Disponível em <<https://www.dicionariodenomespropios.com.br/susana/>>. Acesso em 26 dez. 2021. Verbetes de dicionário
CLAUDIA. In: *Dicionário de nomes próprios*. Disponível em <<https://www.dicionariodenomespropios.com.br/claudia/>>. Acesso em 26 dez. 2021. Verbetes de dicionário

Tão logo entra na casa com a filha, Susana trata de garantir que a moça é apta a casar com Geraldo por ser “de boa família”, por sinal, supostamente da mesma família que o noivo. A referência familiar, portanto, é apresentada como algo a valorizar, porque a partir dela se poderiam inferir coisas a respeito da educação e dos costumes do indivíduo. O efetivo parentesco, porém, é duvidoso, já que o autor inclui um diálogo em que a matriarca do casarão não se lembra delas. O fato tanto pode ser devido à debilidade senil de Dona Guida quanto por ser fruto de manipulação pelas golpistas:

SUSANA – Guida, minha prima, você não sabe o que este encontro significa para mim! Não tenho mais ninguém no mundo a não ser vocês, e a família para mim era tudo!

DONA GUIDA – Para mim também, Susana. Mas vocês são minhas parentas mesmo? Eu nunca tinha ouvido falar em vocês.

SUSANA – Estivemos afastadas tanto tempo... Como vai Tia Madalena?

DONA GUIDA – Tia Madalena? Você conheceu?

SUSANA – Conheci, Guida! E, então? Como vai ela?

DONA GUIDA – Morreu, Susana! (*Assoa-se*)

SUSANA – (*Chorando*) Minha Nossa Senhora, assim é a vida! E Tia Felicidade?

DONA GUIDA – Morreu, Susana!

SUSANA – Mas é possível? Que é que eu faço no mundo sem minha família? E Tio Joaquim?

DONA GUIDA – Morreu, Susana!

LÚCIA – Por favor, não posso mais! Ligada como sou à minha família, fico em tempo de morrer com essas evocações tristes! (*Chora*)

DONA GUIDA – Ó Geraldo, você não tem vergonha de maltratar essas duas santas? (CS, p. 157-158)

O máximo que Susana demonstra é saber os nomes de pessoas da família do casarão da geração anterior à de Dona Guida, e a julgar pelo estado físico desta, é de se esperar que sejam falecidos. A família parece mesmo envolvida em pulsões de morte repetidamente enunciadas, que contrastam com a emoção viva das mulheres recém-chegadas e produzem efeito cômico. Mesmo demonstrando conhecimento superficial da parentela, basta Susana dizer três nomes para angariar a confiança temporária de Dona Guida, logo abalada pelo comportamento inadequado de ver Susana e Lúcia quererem adiantar o casamento sem seguir os trâmites corretos, o que não condiz com o costume familiar: “DONA GUIDA - Se Tia Madalena fosse viva botava vocês pra fora de casa!” (CS, p. 159). A intuição de Dona Guida se prova verdadeira, quando fica sabendo da fama que Lúcia e Susana têm no Recife: uma não

presta, a outra é “campionqueira”.

Não podendo, assim, contar com o reconhecimento de pertencimento ao clã, Susana passa a auxiliar a filha na remoção de obstáculos à realização da cerimônia de casamento, e o que fica a seu cargo é Gaspar. A personagem já sente atração pelo homem rústico, de sorte que a tarefa de se aproximar dele é união do útil ao agradável. O fato de ser mulher mais madura ou de ter origem no meio urbano não a impede de ser atingida pelo fogo da luxúria e de interagir com pessoa de outra camada social. Nada disso, contudo, faz com que se desvie de seu objetivo e, por mais que tenha simpatia por Gaspar, seu foco é ver o casamento da filha realizado:

SUSANA – Gaspar, lamento. Mas nós vimos você na cortina: você tremeu um pouco e isso descobriu o jogo de vocês. [...]. Lamento, Gaspar, lamento muito!

GASPAR – Eu mais ainda, Dona Susana!

SUSANA – Mas nestas circunstâncias, você compreende, nós não podemos facilitar. Enfim... Até loguinho! (*Sai*) (CS, p. 178/179)

Apenas após ver sua filha supostamente casada é que Susana dá prosseguimento às relações com Gaspar, marcando encontro no escuro da sala e, sem saber, proporcionando as condições para a revelação de todas as intenções ocultas da filha. Seu destino é ter que voltar para Recife, sem dinheiro. E, no encerramento da peça, há uma fala a respeito de seu aprendizado a respeitar a “pureza da família” (CS, p. 228), afrontada ao longo do enredo pela postura da mãe, filha e suposto primo.

Roberto: personagem jovem, apresentada como sendo primo de Lúcia, sendo em verdade seu amante. O parentesco não existe, sendo só pretexto para justificar sua constante companhia, o grau de intimidade e sua presença no casarão. Proveniente de Recife, também ganha rubrica dispendo sobre sua vestimenta contrastante com as demais personagens: “*Ele vem com camisa colorida, estampada, óculos e máquina a tiracolo*” (CS, p. 156). A descrição lembra um turista, alguém que vem de fora e não se encaixa no quadro social local. A moda parece tão despropositada que Dona Guida o trata por “vigarista vestido de mulher” (CS, p. 156). A máquina fotográfica, por sua vez, é usada no plano de Lúcia de flagrar Cancão e Gaspar em atos comprometedores, para fins de chantagem.

Etimologicamente, o complemento “Flávio” vem do latim *flavus*, significando “dourado” ou “loiro”¹²¹, enquanto seu primeiro nome “Roberto” tem origem germânica e quer dizer “fama brilhante”¹²². Na cultura popular nordestina e europeia é personagem do romance

121 FLÁVIO. In: *Dicionário de nomes próprios*. Disponível em <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/flavio/>. Acesso em 28 dez.2021.

122 Do alemão antigo *Hrodebert*, junção de *hrod* (“fama”) e *beraht* (“brilhante”), conforme ROBERT. In:

História de Roberto do Diabo, sujeito que a mãe entrega ao capeta, leva a vida praticando monstrosidades até se converter e recebe por penitência fingir-se de louco e comer com os cães, casando-se ao final e tornando-se pai de um dos Doze Pares de França¹²³. O Roberto de Suassuna é moralmente rebaixado e limita-se a participar dos esquemas de Lúcia, interessado que é em explorar a fortuna de Geraldo, noivo traído. Se na história do folheto a companhia dos cães é castigo, em *O Casamento Suspeitoso* é apenas a expressão cômica de um desejo irracional: Lúcia o chama de cachorro e se sente estimulada ao ouvi-lo latir (CS, p. 166). Enquanto na mencionada história Roberto se casa, na peça a personagem não é movida pelo fogo da luxúria, mas pela cobiça de bens alheios. Aliás, é de uma sinceridade desconcertante ao deixar claro para Lúcia que só está interessado no dinheiro que ela possa obter enganando outro homem. O desfecho do primo-amante também é outro, posto que não se arrepende, terminando, como as duas mulheres, tendo que voltar para Recife, sem dinheiro. Isto graças às ações de Cancão e Gaspar, que conseguem invalidar o golpe que as três personagens urbanas tentam aplicar em Geraldo e, ainda, dar contragolpe e acabar com suas injustas e egoístas pretensões.

A partir da montagem de um quadro social interno na peça, com os integrantes acima apontados, pode-se ver que o autor confere tratamento distinto para os habitantes da comunidade interiorana, de hábitos rurais, e para os indivíduos vindos da cidade grande litorânea. Estabelece dois polos opostos de valores, o do campo e o da cidade. Enquanto os moradores do sertão agrário são mais humanizados, divididos por tensões entre características boas e más, os visitantes da cidade têm seu lado ruim muito mais destacado, exposto de modo tão cruento que soa artificial – e essa construção dos defeitos mais exagerados nas personagens urbanas não agrada parte da crítica, que vê a luxúria das mulheres como algo solto, sem sentido. Vale lembrar, entretanto, que essa artificialidade é intencional, ligada à mecanização e ao automatismo dos corpos, sentimentos e ideias no meio urbano.

Convém ressaltar que, assim como ocorre na realidade concreta, na peça os polos não permaneceram estanques em seus lugares, mas foram postos em contato direto. Desse

Behind the name. Disponível em <<https://www.behindthename.com/name/robert>>. Acesso em 27 dez. 2021. Verbete de consulta. Aponta como fonte da pesquisa FÖRSTEMANN, Ernst. *Altdeutsches Namenbuch*. Bonn: 1900, p. 894

123 Usada a seguinte edição de folheto nordestino neste trabalho: ATHAYDE, João Martins de. *História de Roberto do Diabo*. Juazeiro do Norte: Tipologia São Francisco – proprietário José Bernardo da Silva, 1950. No acervo da Casa Rui Barbosa há outros doze exemplares, com edições entre 1941 e 1976, de editoras variadas (Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordelfcbr&pagfis=11278>. Acesso em 27 dez. 2021).

Quanto à circulação europeia da história, Roberto do Diabo era herói tradicional das literaturas de mascate francesas (ANDRIES, Lise. *La bibliothèque bleue: les réécritures de 'Robert le Diable'*. In: *Litterature*, 30, maio 1978. Paris: Larousse, p. 51-66 *apud* SANTOS, p. 112), além de sua história integrar a “matéria de França” da cavalaria medieval.

encontro, o polo do campo sai como quem sofre um ataque ou tentativa de invasão, tidos por injustos e aos quais resiste graças às ideias de Cancão. Geraldo, o herdeiro, perde a inocência, continua com a tarefa de achar seu lugar na sociedade a que pertence e tem que enfrentar o desafio da escolha entre continuidade, acomodação parcial ou ruptura. Já o polo urbano sai derrotado em sua intenção de explorar as pessoas do campo, sem maiores modificações. Por um instante, a interação entre Gaspar e Susana parece sugerir que pela via das trocas mútuas ambos podem se beneficiar, mas essa expectativa não se concretiza. Essa falta de tomada de consciência pelas personagens urbanas pode ser a razão pela qual a crítica vê estranheza no epílogo, em que elas vêm e declaram aprendizado moral. Há que se considerar, porém, que a quebra entre ação e epílogo é intencional para ressaltar a moralidade da comédia.

2.1.3 – O pau e a cobra: os golpes

Visto quem são as personagens, como se caracterizam e quais funções exercem na comédia, compete analisar o procedimento principal utilizado na criação de sua interação: os golpes sucessivos. Os motores que impulsionam a ação, como já colocado, são as personagens Cancão e Gaspar, envolvidas que estão na aplicação ou no recebimento de quase todos os golpes praticados no enredo da peça. Os golpes são de dois tipos: os que envolvem aparências e expectativas, e os físicos.

Os golpes em que se manipulam aparências e expectativas, decorrentes de ação ardilosa em que há tramas premeditadas, são predominantes no enredo, e o primeiro deles é o conchavo para atrelar o casamento ao inventário. Cancão manipula as expectativas contrárias de Lúcia e Dona Guida quanto ao casamento para fazer com que o inventário seja aberto e ele tenha lucro como avaliador nomeado, adotando a aparência de amigo confiável para ambas. Somente alguém dotado de muita astúcia é capaz de unir atos tão díspares, quanto o inventário ligado às pulsões de morte, e o casamento, ligado às pulsões de vida, bem como atender interesses contrários como o apressar e o adiar da cerimônia matrimonial.

O segundo golpe é o que Lúcia está tentando aplicar em Geraldo, o do casamento por interesse. A moça adota a aparência de frágil, apaixonada e “de família respeitável”, enquanto mantém um relacionamento paralelo com Roberto, falsamente apresentado como primo. Interessante pensar que o nome popular desse tipo de golpe - “golpe do baú” - está materializado no cenário da peça, em que se prevê que a sala contenha uma mala ou guarda-roupa, com mesma função de um baú: guardar bens. A possibilidade de passagem de bens familiares para um novo núcleo formado também se materializa em objeto cênico, com a

maleta de dinheiro que Dona Guida porta e entrega por ocasião do falso casamento. Este é o único golpe em que, em princípio, Cancão e Gaspar não estariam envolvidos. Mas, por atos de vontade, os dois resolvem intervir.

O terceiro golpe é o ocultar de Gaspar atrás de uma cortina, com intenção de descobrir informações para que Cancão elabore novos planos. A cortina já é objeto que serve para impedir a passagem da luz ou, figurativamente, barrar a passagem do conhecimento de fatos e situações. Aqui, é usada para velar a presença de um espectador, de sorte que os “golpistas do baú” pensam estar a sós e revelam suas intenções sem medo de sofrer consequências.

O quarto golpe é Lúcia valer-se da estima que Geraldo lhe tem para contar em primeira mão sua versão alterada dos fatos, fazendo com que seu noivo desconfie das intenções de Cancão e Gaspar antes que estes revelem seu caso com o primo e seu interesse financeiro no casamento. Para tanto, adota a aparência de frágil e de preocupada com sua avaliação moral pelos demais, bem como retira a cortina do ambiente para fingir que tudo sempre esteve às claras.

O quinto golpe é Lúcia e Susana provocarem rápida aproximação física de Cancão e Gaspar, fingindo resistir a suas investidas, apenas pelo tempo necessário para que Roberto tire retratos fotográficos. Para vencer a resistência de Cancão e ter pretexto para tocá-lo, Lúcia se diz assustada com uma cobra que alega ter visto. O termo “cobra” admite mais de um sentido, podendo aludir também à genitália masculina. Aceitando a suposta oferta de intimidade, Cancão e Gaspar são fotografados em situação comprometedor. Paralisa-se, assim, um instante no tempo, que tirado do contexto geral pode dar a impressão de que os dois teriam atentado contra a honra das mulheres. Lúcia faz chantagem com Cancão e Gaspar, ameaçando mostrar o retrato caso falem algo a Geraldo.

O sexto golpe é a intriga causada por Cancão envolvendo Frei Roque e Roberto. Cancão convence o frade a aceitar ir em local distante dar extrema-unção e diz que o ato teria sido encomendado por Roberto. Quando o religioso descobre que não haver moribundo nenhum, é com Roberto que vai tirar satisfação.

O sétimo golpe é a realização do casamento por falsas autoridades, que em verdade são Gaspar fazendo-se passar por Fragoso, suplente de juiz, e Cancão fazendo-se passar por Frei Roque. Gaspar e Cancão assumem a aparência dos imitados, mas ao tentarem adotar o comportamento e o modo de falar, deixam transparecer o quanto há nos discursos comumente feitos por autoridades civis e religiosas de artificialidade e de contradição, elementos mecânicos que se superpõem ao falar vivo natural das pessoas comuns, gerando efeito cômico:

(I)

Entra MANUEL GASPAS, vestido de toga e com o rosto inteiramente coberto de gaze e esparadrapo, de modo a que o público não o reconheça.

GASPAR – As partes estão presentes? [...] Então vamos ao ato. 'Eu. João Pinto Barbosa de Carvalho Falcão, escrivão do registro civil de casamento, em virtude da lei etc., etc... certifico que a flis'...

LÚCIA – A flis?

GERALDO – É “a folhas”, Doutor Fragoso.

GASPAR – Eu sei, eu sei. Não interrompam a suplência da autoridade. [...] 'foi feito hoje o assento do matrimônio'... Engraçado isso. Não sabia que matrimônio tinha assento não, mas como está no livro eu boto. 'O assento do matrimônio de Geraldo Queirós da Mota Vilar e...' E quem?

LÚCIA – Lúcia Renata Pereira da Silveira.

GASPAR – [...] Engraçado isso. [...] É rimado, como verso. [...] “O assento do matrimônio [...] contraído'... [...] Contraído, casamento civil é feito febre tifo, contrai-se. [...] (CS, p. 196-197)

(II)

Entra CANCELÃO, [...] vestido com FREI ROQUE, com barbas postiças e imitando seu sotaque. [...] O 'bero-bero' é feito à vontade do ator, imitando um latim engrolado de sacristão, com pausas, suspiros, tudo disparado.

[...]

CANCELÃO – 'Dominus vobiscum, bero-bero, bero-bero, bero-bero, Geraldus et Lucia per omnia saecula saeculorum.

GASPAR – Amém.

CANCELÃO – (*Disparado, para não dar tempo a queixas*) Bero-bero, bero-bero, errare humanum est.

GASPAR – Amém.

CANCELÃO – Dominus vobiscum.

GASPAR – Amém.

CANCELÃO – Dura lex, sed lex.

GASPAR – Amém.

CANCELÃO – Geraldus et Lucia per omnia saecula saeculorum.

GASPAR – Amém, amém.

CANCELÃO – Pronto, pronto! Terminou, estão casados.

DONA GUIDA – Já?

CANCELÃO – Já. Padre que não despacha depressa, nem sabe latim nem São Francisco gosta. [...] Lúcia, Geraldo, sejam bonzinhos, tenham vergonha, pronto, São Francisco gosta, Deus também gosta, dá tudo certo. [...] O resto é parapapá, eu não estou pra isso não! (CS, p. 201-203)

O oitavo golpe é Cancão cortar a luz, se aproveitar do escuro para se ocultar com

Geraldo e provar a verdade. Susana tem encontro marcado com Gaspar, enquanto Lúcia tem encontro marcado com Roberto. No escuro, há desencontro e Gaspar e Roberto se beijam, achando estar com seus pares femininos. São flagrados com o acendimento da luz, elucidando-se o caso com esclarecimentos do verdadeiro Frei Roque e juiz Nunes, seguidos do desmascaramento de Cancão e Gaspar. Desfazem-se, assim, todas as falsas aparências e intenções ocultas.

Os golpes físicos, em que há batida com impacto nos corpos das personagens, também são explorados pelo autor, sobretudo quando algo dá errado com os golpes de aparência. Se estes tendem a ser mais sutis e usar atributos psicológicos como a inteligência, os golpes físicos são mais materiais, grosseiros e usam a força bruta.

O primeiro deles ocorre quando Roberto descobre Gaspar oculto atrás da cortina. Como Gaspar não percebe ter sido visto, Roberto repõe a cortina, retira o cinturão e passa a bater em suas costas, pretensamente demonstrando o que faria se alguém tentasse impedir a realização de seus planos¹²⁴.

O segundo é a vingança de Cancão e Gaspar pelo sofrimento do primeiro: inventam na falsa cerimônia de casamento que Gaspar, operando como sacristão, tem que atingir a primeira testemunha Roberto com o “cordão de São Francisco” toda vez que disser “amém”.

O terceiro e o quarto são consequências de Frei Roque descobrir a falsidade da extrema-unção encomendada. Pensando ser Roberto o autor da encomenda, o frade dá-lhe um soco e o faz desmaiar. Na sequência, para impedir que o frade seja visto por Geraldo ou Lúcia, Cancão dá uma paulada em Frei Roque que, desmaiado, é amordaçado, encapuzado e trancado na mala.

O quinto e último é aplicado pelo juiz enfurecido pelo casamento civil feito pelo suposto suplente, que teria recebido custas em seu lugar. Começa a estapear o suplente, mesmo sabendo que o homem estaria doente. Com isso, caem os falsos curativos e se descobre que o tal suplente é Gaspar disfarçado.

A presença desses golpes físicos na peça merece algumas considerações, já que pelos valores atuais a prática de violência não é objeto apto para obtenção de efeito cômico. Retomam-se, uma vez mais, os apontamentos quanto à alteração dos padrões artísticos desde a escrita da peça, bem como quanto às teorias estéticas sobre o riso – a desarmonia da pancada não teria consequências dolorosas por não ocorrer na realidade concreta e o ato violento interrompe mecanicamente uma ação viva. Além disso, é preciso considerar que o

124 Para Lúcia Vassalo, haveria intertextualidade entre esta cena e aquela da peça *Hamlet* de Shakespeare, em que a personagem Polônio é descoberta espiando atrás da cortina e é morta pelo príncipe dinamarquês. VASSALO, Lúcia. O grande teatro do mundo. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, nº10. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2000, p.97

autor dialoga com a arte popular do teatro de bonecos ou mamulengos, em que as representações de figuras humanas em palco diminuto não raro se atingem fisicamente, como forma de demonstração dos conflitos e relações de poderes entre elas. A própria forma de composição e manipulação dos bonecos torna mais fácil a exploração de gestos bruscos com os membros do corpo que a utilização de expressão facial ou gestos sutis. Há diálogo, ainda, com a comédia latina e com os elementos das artes populares medievais, aproveitados no teatro barroco e clássico, em que a violência canaliza instintos humanos e resolve tensões. Neste sentido, o autor afirma no prefácio do livro em que foi publicado o texto da comédia:

Quanto à vulgaridade dos meios cômicos de que lanço mão, é coisa que não me incomoda absolutamente. Não tenho nenhuma tendência para a finura – pelo menos para isso a que os distintos chamam de finura. Ao humor educado e delicado deles, prefiro o rasgado e franco riso latino, que inclui, entre outras coisas, uma loucura sadia, uma sadia violência e um certo disparate. (CS, p. 150)

Ademais, há que se considerar que na realidade concreta tanto a interação entre indivíduos movidos por diferentes interesses quanto a relação de cada indivíduo com a sociedade que o rodeia são marcadas por múltiplas formas de violência. Colocá-las em cena sob enfoque cômico tem o viés libertador de desfazer a tirania ao fazer a gargalhada dar três voltas em seu entorno¹²⁵.

De todo modo, a peça é construída como uma sucessão de golpes, cujo final parece bom com a frustração dos planos das personagens urbanas e com a retomada da amizade entre Geraldo, Cancão e Gaspar, mas deixa a incômoda sensação de que o mundo está repleto de pessoas com graves falhas morais.

O epílogo, com as personagens enunciando uma série de erros, formando um “concerto de imoralidade” junto com o autor, atores e público, dignos da misericórdia do “Cordeiro de Deus”, reforça a noção de que só em outro plano as peculiaridades do caráter humano podem ser resolvidas. Tudo isso, porém, está de acordo com a proposta da epígrafe: “A história do homem é a história de seus vícios (Reflexão do falso Matias Aires)¹²⁶” (CS, p. 147) e com a noção aristotélica de comédia, exposta por Suassuna em seu *Iniciação à estética*:

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 risível. O risível é apenas certa desarmonia, certa feiura comum e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem expressão de

125 Suassuna atribui a Molière a frase: “não há tirania que resista a gargalhadas que deem três voltas em torno dela”. (SUASSUNA, Ariano. *Aula-espetáculo*. São Paulo: SINPROSP, 29/09/2011. Disponível em <<https://youtu.be/HuRc-UVxIbk>>. Acesso em 01 jun. 2022. trecho 0:50.

126 Suassuna, apreciador da obra do real filósofo e escritor Matias Aires, (1705 – 1763), adapta a ideia de que a vaidade humana está por trás de tudo e corrompe virtudes em vícios.

dor.¹²⁷

*

Por fim, sugere-se aqui mais uma forma de se encarar a comédia. Mesmo usando o molde clássico, seu tema e estrutura fazem com que se aproxime de outro objeto da cultura popular: a quadrilha junina. Na quadrilha, há a encenação de um casamento, em que as pessoas aparentam ser quem não são no exercício de papéis pré-definidos, perante autoridades falsas – na peça, o falso casamento também tem tais características. Ao longo do enredo da apresentação da dança, há obstáculos e interrupções como o “olha a cobra”, com continuidade ao se descobrir que o impedimento “é mentira” - semelhante à falsa cobra vista por Lúcia e as múltiplas tentativas de realizar a cerimônia após descobrir algum entrave. Na dança, há passos em que se promove a troca de pares – na peça, Lúcia troca de par três vezes, alternando entre Geraldo, Roberto e até Cancão. Na dança, há inversões do sentido percorrido pela roda e na condução ora pelas damas, ora pelos cavalheiros – na peça, os golpes e contragolpes ora são liderados por Cancão, ora o são por Lúcia. Como último ponto de contato, e não menos importante, está o fato de a quadrilha ser normalmente apresentada em espaço ao redor de uma fogueira – e na peça, o centro da discussão de valores é o fogo simbólico da luxúria e da inteligência.

2.2 – A cruz e a caldeirinha: *O Santo e a Porca*

A segunda comédia de molde clássico, *O Santo e a Porca*, é escrita entre 07 e 18 de novembro de 1957, sob encomenda da estreada companhia Teatro Cacilda Becker (1957-1960, no RJ, e 1960-1973, em SP)¹²⁸, que tem em seu elenco atores e atrizes já consagrados, contando, ainda, com direção profissional do estrangeiro Ziembinski, que também interpreta a personagem Euricão.

Antecede a primeira apresentação da peça um clima de grande expectativa, seja pela curiosidade em torno do festejado dramaturgo Suassuna, seja pela fama da atriz Cacilda Becker. Os jornais anunciam a encomenda da comédia em dez/1957 e, nos dois meses seguintes, publicam uma série de notícias a respeito do espetáculo.

127 ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Guimaraes & Companhia Editores, 1951, p.74 *apud* SUASSUNA, Ariano. *Iniciação... op.cit*, p.55

128 TEATRO Cacilda Becker. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399343/teatro-cacilda-becker>>. Acesso em: 04 de Jan. 2021. Verbetes da Enciclopédia

A estreia ocorre em 05/03/1958, no Teatro Dulcina, no centro da cidade do Rio de Janeiro. A peça tem bastante sucesso de público e fica em cartaz até 12/05/1958.

Como já apontado na introdução deste capítulo, Suassuna aproveita duas peças prontas, a *Aulularia* (Comédia da Panelinha) de Plauto e *L'Avare* (O avaro) de Molière, para compor *O Santo e a Porca*. Alguns estudiosos apontam que Plauto (Titus Maccius Plautus, ca. 230 a.C. - 180 a.C.) teria feito sua Comédia da Panelinha baseado em peça do grego Menandro (ca. 342 a.C. - 291 a.C.), provavelmente *Apistos* (O incrédulo ou O desconfiado)¹²⁹, enquanto outros não se arriscam a afirmá-lo categoricamente, limitando-se a apontar semelhança de situações, personagens e espaço cênico¹³⁰.

De todo modo, da comédia latina escrita em 200 a.C. chegam à atualidade cerca de 830 versos¹³¹. O texto abre com prólogo do deus Lar, que protege a casa onde há um tesouro em uma panela enterrada na lareira, que o avô da família juntou, mas de tão avaro não quis usá-lo nem entregar ao sucessor por ocasião de sua morte. A divindade não revela o tesouro ao pai do atual dono. Apenas ao achar favor na moça filha do atual dono da casa – Euclião - é que a divindade faz com que o tesouro seja achado, querendo que fosse usado na promoção do casamento dela com um rapaz do qual já está grávida. Para agitar as coisas, a divindade instiga outro pretendente a pedir a mão da moça. Já na peça de Suassuna, não há interferência explícita das divindades no destino dos homens, de sorte que o santo escolhido para representar o aspecto divino na casa está materialmente presente na forma de estátua, não tendo aparição como personagem ou atribuição de falas. Sua presença, porém, paira em todas as cenas, como olhos que tudo veem e ouvidos que tudo ouvem. A panela é substituída por um cofre em formato de porca, que começa a peça em cena e vai sendo mudada de lugar. Importante ressaltar que em Suassuna a moça não chega a ter maiores intimidades com o namorado.

Na comédia latina, Euclião não tem olhos para mais nada desde que acha o tesouro, ficando preocupado para que ninguém o roube, a ponto de castigar sua velha escrava, viver de

129 DUCKWORTH, George E. *The Nature of Roman Comedy*. Norman: Oklahoma University Press, 1994, p.55, 143

FRAENKEL, Eduard. *Plautine Elements in Plautus*, Oxonii, 2007, p.74, 93, 236

WEBSTER, T.B.L. Menander: plays of adventure and satire. In: *Bulletin of the John Rylands Library*, Manchester, 1948, p.180-181.

MENANDER. Unidentified and Excluded Papyri. In: *Fabula Incerta* 6 – jun 2000, Harvard: Harvard University Press, p.508 Disponível em <https://www.loebclassics.com/view/menander_comic_poet-unidentified_excluded_papyri_fabula_incerta_6/2000/pb_LCL460.509.xml>. Acesso em 01 jan.2022

130 MACLENNAN, Keith. STOCKERT, Walter. Introduction. In: PLAUTUS. *Aulularia*. Liverpool: Liverpool University Press, 2016, p.32

131 PLAUTUS. *Aulularia*. Disponível em <http://www.thelatinlibrary.com/plautus/aulularia.shtml>. Acesso em 01 jan. 2022

PLAUTO. *Aulularia*. Trad. Aída Costa. Coleção: Pequena Biblioteca Difel - Textos Greco-latinos. Porto Alegre: Editora Globo, 1967. Disponível em <<https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2014/11/plauto-aulularia.pdf>>. Acesso em 01 jan. 2022.

modo miserável, ser avarento e desconfiar de todos. A personagem correspondente em Suassuna é Euricão, que alega ter juntado ele mesmo o tesouro, como fruto de seu trabalho, não usufruído no tempo e no modo devidos em nome da ambição de juntar poupança farta, sem projeto de vida que justifique a atitude. Os recursos assim apequenados em objeto portátil trazem insegurança e fazem piorar os modos da personagem, que como seu modelo latino trata mal a todos. Não à toa Euricão termina a peça mergulhado em solidão.

No texto de Plauto, acolhendo conselho da irmã Eunômia, o rico Megadoro pede a mão da filha de Euclião, mas este hesita por não ver boa interação possível entre ricos e pobres. Acaba aceitando cedê-la desde que não tenha que pagar dote, com o que Megadoro concorda, por achar mais fácil controlar mulher pobre que aquela que traz dote e manda no marido. Em Suassuna, quem tem irmã mais velha é Euricão, e esta já foi noiva do rico Eudoro. Graças às artimanhas da empregada Caroba, quando Eudoro pede a mão da filha de Euricão, este pensa que o pedido se destina à mão de sua irmã. Não há discursos sobre o controle da mulher pelo homem, mas há ações e resistências quanto ao acesso aos corpos femininos, de que adiante se fala.

Na comédia latina, há vários escravos e contratados, e Euclião bate em alguns, achando que estão lá para roubá-lo. Muda a panela de lugar por desconfiança e o escravo Estáfilo, que vê toda a operação, rouba a panela. Na peça de Suassuna, os empregados estão reduzidos a Pinhão e Caroba. Euricão bate em Pinhão, empregado de Eudoro, em razão da desconfiança. Pinhão, seguindo o modelo latino, encontra a porca. Mantém-se, desse modo, a discussão acerca do controle dos corpos de pessoas desfavorecidas pelos detentores de recursos financeiros, bem como acerca da possibilidade de a revolta contra esse tratamento levar à vingança.

Nos últimos versos da comédia latina, Euclião aos prantos encontra Licônides, o namorado secreto da filha, e este se diz responsável por seus males – há um quiproquó, pois um fala da panela, o outro fala da filha¹³². Licônides descobre que a panela está com seu escravo Estáfilo e aqui se encerra o fragmento que chega à atualidade¹³³. Na comédia de Suassuna, o quiproquó se mantém entre Euricão e Dodó, o namorado, porém quem decide os termos para devolver a porca com o dinheiro é o próprio Pinhão, dotado de maior autonomia que os escravos latinos.

Já o francês Molière, ao compor *O avarento*, retira qualquer menção ao aspecto sagrado e complica a trama ao multiplicar filhos e casais possíveis. O avarento Harpagon tem

132 Em seu *Iniciação à Estética*, Suassuna usa esse diálogo entre Licônidas e Euclião como exemplo de risível de situação do tipo “interferência” (SUASSUNA, Ariano. *Iniciação... op.cit*, p. 165).

133 Na edição consultada, acrescentou-se, com a devida identificação, o final escrito por Codro Urceu no Século XV, em que Estróbilo condiciona a devolução da panela à declaração de sua liberdade, Megadoro desiste do casamento e Euclião concede a mão da filha a Licônidas, dando-lhe ainda a panela com o ouro.

dois filhos, Cléante e Élise, que estão apaixonados por Valère e Mariane. Na comédia de Suassuna, há só um par de jovens e a multiplicidade de casais se dá com a inclusão da irmã do avaro como pretendida pelo rico Eudoro, além de haver o par de empregados. Há, assim, um casal mais velho, um casal jovem e um casal trabalhador, que é uma amostra social mais diversa que os modelos anteriores e demonstra que qualquer ser humano pode se interessar em questões amorosas, independente de idade ou classe.

O Harpagon francês é apresentado como avaro e sua postura prejudica as relações sociais de seus jovens filhos, que não podem usufruir de nada que está na moda em Paris salvo por esforços próprios como jogos e empréstimos, tendo um judeu por intermediário. Seus empregados estão mal vestidos e os cavalos passam fome. O tesouro do avaro é uma quantia recebida no dia anterior, que está enterrada no jardim, fruto de sua prática de emprestar dinheiro a juros exorbitantes. Harpagon quer se casar com a jovem Mariane, ao passo que quer casar seus filhos com uma velha viúva e com o rico Anselme. Na peça de Suassuna, além do que já se disse sobre o tesouro vir de trabalho lícito, tem-se que a avareza de Euricão atinge com mais dureza os criados, em questões como alimentação e salário. Euricão não supera sua desilusão amorosa e, embora mencione a intenção de casar a filha com um homem rico, não chega a executar o intento, parecendo mais humano que o avaro francês. O empréstimo de dinheiro aparece na relação entre Euricão e Eudoro, supostamente dois ricos, demonstrando facilidade com que detentores do capital conseguem aumentá-lo ou multiplicá-lo, o que contrasta com a pobreza dos empregados. Quem tem linhagem estrangeira é o próprio Euricão Árabe.

Na peça francesa, quem arquiteta o casamento de Mariane e Harpagon é a alcoviteira Frosine. Depois do roubo pelo criado e do quiproquó com o namorado da filha, chega o rico senhor Anselme, em verdade o naufrago sobrevivente Thomas, que descobre ser pai tanto de Valère quanto de Mariane. Descobre-se que Valère estava na casa de Harpagon fingindo-se de secretário deste. O baú é devolvido a Harpagon e todos concordam com o casamento dos jovens ao final. Na comédia de Suassuna, uma das identidades secretas é substituída por identidades falsas, em cena no escuro na qual Caroba se passa pelas outras mulheres da casa. Dodó, seguindo o modelo francês, está na casa de Euricão passando-se por empregado e é revelado ao final. Todas as artimanhas para junção dos pares são feitas pela criada Caroba, que consegue realizar o que quer. Euricão obtém seu cofre de volta, porém como nada ali guardado tem mais valor, ele se dá conta do que há de absurdo e de escravidão na condição humana.

Comparadas, deste modo, as peças em termos de dinâmica da ação, conflitos e galeria de personagens, vê-se que Suassuna aproveita elementos das peças latina e francesa, mas

inova na composição da trama, na gama de personagens, nos conflitos que as animam e no desfecho. Mesmo tendo duas peças com as quais dialoga, o autor opta por manter referência expressa a apenas uma delas, quando escolhe o subtítulo “Imitação nordestina de Plauto”.

Lígia Vassalo, em seu estudo acerca da intertextualidade nas peças de Suassuna, aponta duas tendências no que diz respeito ao tratamento dos textos das peças latina e francesa. A primeira, a apropriação do texto, se dá mediante “citação de Plauto intermediada pela tradução”, com trechos inteiros reproduzidos com poucas alterações de termos e procedimento de concentração. A segunda é a atualização à estética do presente, contexto sertanejo e estilo de Suassuna, com redução dos apartes, diluição de monólogos, atualização de vocábulos e anacronismos, eliminações, “substituições, inversões nas sequências narrativas, desdobramentos e reduplicação de situações”.¹³⁴ Quanto ao resultado estético da empreitada de Suassuna, oportuno mencionar a apreciação do poeta Manuel Bandeira acerca da peça:

O tema da peça é um lugar-comum do repertório clássico: Plauto tomou-o dos gregos; Molière, de Plauto, contaminando-o com elementos hauridos em outras fontes, francesas e italianas; Ariano Suassuna permeou-o todo de saborosa Nordeste. Plauto é o mais linearmente clássico, na sua pintura de um caráter avarento; Suassuna é o mais complicado, não só pela maior abundância de incidentes na efabulação, como pela evidente intenção de moralidade filosófica (...) [O] lance [final], que dá à farsa o seu sentido filosófico, e os elementos nordestinos da porca e seu protetor, o Santo (Santo Antônio) são os grandes achados de Suassuna, e o que confere o timbre de originalidade na volta ao velho tema. A (...) peça de Suassuna coloca-o entre os clássicos do assunto.¹³⁵

Depois de agitar o meio cultural como peça apresentada, angariando opiniões divergentes entre críticos, escritores e público, o texto é publicado em livro pela Imprensa Universitária do Recife, em 1964. Na 2ª edição, pela José Olympio em 1976, a comédia vem no mesmo livro que *O Casamento Suspeitoso*, como já comentado quando analisada tal peça. A comédia volta a ganhar publicação autônoma na edição de 2002 pela José Olympio e a partir de 2017 sai pela Nova Fronteira – já na 35ª edição, integrando também o volume do teatro completo lançado em 2018 pela mesma editora.

Feitas tais considerações acerca da escrita, estreia e publicação em livro, adentra-se seu texto pelos termos principais de seu título: santo e porca. O santo que o título aponta tem aspecto simbólico, evocando aquilo que o ser humano tem de mais elevado e nobre, como as virtudes que permitiriam relacionamentos mais justos e harmoniosos no plano social, bem como o conhecimento dos sentidos mais profundos e metafísicos que regeriam a natureza e a existência. O símbolo se faz presente na figura de um santo da tradição católica, previsto para

134 VASSALO, Lígia. *O Sertão ... op.cit.*, p.99-103

135 BANDEIRA, Manuel. 2ªcapa. In: SUASSUNA, Ariano. *O Santo e a Porca. O Casamento Suspeitoso*. 2ª edição, Rio de Janeiro: José Olympio, 1976

aparecer em estatueta como objeto cênico e, ainda, evocado pelas falas das personagens. O escolhido pelo autor é Santo Antônio de Pádua, também chamado de Lisboa (ca.1195 - 1231), estudioso religioso conhecido pela profundidade e vastidão de seus conhecimentos, capacidade oratória e realização de milagres, cujo nome adotado é inspirado pela figura de Santo Antônio do Deserto – ou Santo Antão, o eremita (251 – 356 d.C), sendo este último conhecido por ter doado todos os seus bens e vivido em oração e contemplação no deserto, resistindo a tentações. Santo Antônio é um dos santos mais populares nas culturas de língua portuguesa, sendo-lhe atribuídos vários patronatos, causas e dons, como ser casamenteiro, cuidar para que não faltem alimentos e ajudar a encontrar o que está perdido. É, ainda, peculiar a forma popular de seu culto no Brasil: desde os tempos coloniais, os devotos tendem a manter em casa estatuetas do santo, aplicando-lhes “castigos” para obtenção de graças, como deixá-las de ponta-cabeça, amarradas, extrair-lhe o menino Jesus ou o esplendor. Na peça, a estatueta está em cena o tempo todo, dividindo a atenção com outro objeto cênico: a porca.

A porca referida no título também tem caráter simbólico, apontando para o aspecto material da existência humana, mais precisamente para a acumulação de poupança financeira à custa de sacrifícios. Há em cena um cofre de madeira em formato de porca, com o qual as personagens interagem. A escolha do autor faz com que se considere a noção de que dinheiro guardado em animal de madeira não se reproduz como uma porca natural – para tanto, o dinheiro teria que ser usado e promover a circulação de bens e serviços, preferencialmente de modo justo.

Por estar colocada em relação com santo católico, a porca também pode ser vista pela chave do livro sagrado daquela religião, a Bíblia. Ali, tem-se a proibição de comer carne de porco, considerada impura (Levítico 11:7), até que Jesus declara puros todos os alimentos, porque a impureza pode estar no que o homem diz ou faz (Marcos 7:19). Transpondo o mesmo raciocínio a respeito dos alimentos para bens materiais, a impureza não estaria em tê-los, mas no mau uso que deles se possa fazer.

Os porcos também aparecem na Bíblia como associados à imundície, aptos a servir de alimento para aqueles que vivem em terrenos contaminados como cemitérios, tanto em profecia de Isaías sobre desvios dos judeus (Isaías 65:4), quanto no episódio em que Jesus expulsa demônios de um ou dois homens em Gésara ou Gádara, e eles tomam uma manada de porcos lançando-a precipício abaixo, no mar (Mateus 8:28-34; Marcos 5:1-20, e Lucas 8:26-39). Os animais recebem as consequências de ações impróprias dos homens. Do mesmo modo os bens acumulados em cofre: podem ser causa ou consequência de ações indignas.

A porca também aparece associada ao já mencionado Santo Antônio Eremita – ou

Santo Antão, frequentemente pintado com esse animal. O monge asceta tinha na Europa, durante a Idade Média, festa comemorando seu dia em 17 de janeiro, data em que as famílias matavam seus porcos¹³⁶. Outra explicação possível é o porco simbolizar o chão e a terra, elementos de materialidade a vencer pelo monge resistente a tentações.

Na peça, porém, quem em primeiro plano está diante da tensão entre aspirações elevadas e interesses mundanos é um homem comum, Euricão, chefe da casa em que estão os objetos santo e porca. De modo implícito e em segundo plano, as demais personagens também estão tensionadas entre esses polos. Na trama da comédia, há dois argumentos principais: o destino do cofre e o destino de pares românticos.

2.2.1 – *A casa e o milagre: o santo*

O texto da peça começa com uma curta rubrica acerca do cenário: *O pano abre na casa de Eurico Árabe, mais conhecido como Euricão Engole-cobra* (SP, p. 243). Não há indicação precisa do cômodo em que a ação se passa, ao que parece uma sala ou corredor que dá acesso aos quartos e à entrada da casa. Assim como em *O Casamento Suspeitoso*, neste espaço há o encontro entre o que vem de fora e o que constitui a intimidade dos moradores da casa. A casa não está descrita como local grande ou dotado de luxos – ao contrário, à medida que as cenas avançam, o texto descreve um cômodo em que se acumulam objetos diversos, de uso cotidiano e também já em aparente desuso, aparecendo falas de personagens apontando a falsa, porém plausível, aparição de insetos (SP, p.257).

O dono da casa é Euricão Árabe, que ali reside com uma irmã, uma filha e eventuais empregados. Como está dividido entre os valores elevados – o santo – e os valores mundanos – a porca –, já amargurado por sua história de vida, não vê valor no convívio com as mulheres restantes na casa, de sorte que, como diz o ditado popular, “santo de casa não faz milagre”. Passa-se, então, a ver como se compõe a família e que relações seus membros travam.

Euricão: é a personagem principal da comédia, que descobre estar em conflito entre o santo e a porca. No desenvolvimento do argumento da perda do cofre é protagonista, passando a ser antagonista presumido no argumento dos pares românticos. A origem etimológica do nome é germânica, vinda de *Aiwareiks*, com significado de “homem honesto, justo”¹³⁷. A sugestão sonora, em português, traz junção de “eu”, “rico” e “cão”, apontando

136 BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna. Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.247

137 EURICO. In: *Dicionário de nomes próprios*. Porto: 7Graus. 2022. Disponível em

para o caráter egoísta, a tendência para acúmulo de riquezas e o aspecto demoníaco ligado ao “cão”. Considere-se, ainda, a semelhança do nome com o latino “Euclião” que lhe dá origem, que por sua vez significa “aquele que tem glória ou boa fama” ou “aquele que esconde”¹³⁸.

Euricão é descendente de “árabe”, e tal fato pode ser visto sob diferentes ângulos. No plano simbólico, Euricão está desterrado ou em exílio, lembrando não só as experiências pessoais do autor e dos imigrantes, como também a de cada ser humano que se sente desenraizado na sociedade moderna. No plano cultural, o colonizador ibérico traz ao Brasil todo um histórico de lutas e imaginário de cavalaria acerca dos embates entre cristianismo europeu e islã árabe, que sobrevive nas danças dramáticas brasileiras¹³⁹. No imaginário europeu medieval e da modernidade, trazido ao Brasil, há também a ideia de que os povos semitas, dentre eles os árabes, teriam tendência para poupar dinheiro.¹⁴⁰

No plano histórico, a efetiva chegada dos imigrantes árabes – assim entendidos os libaneses, sírios, palestinos, jordanianos e provenientes de outros países do Oriente Médio – ocorre de forma esporádica no período colonial e início do império, e de modo mais maciço a partir das visitas diplomáticas de D. Pedro II a Beirute e Damasco¹⁴¹. Como à época os territórios de partida pertencem ao Império Turco-Otomano, chegam ao Brasil e são genericamente chamados “turcos” ou “árabes”, sem muita precisão. Uma vez aqui, deparam-se com as dificuldades de se manterem como trabalhadores no campo e muitos se dedicam à atividade comercial, servindo como elemento de ligação entre as grandes cidades e as fazendas ou pequenas comunidades. E é justamente essa a atividade profissional que Suassuna elege para sua personagem: comerciante de remédios pelo sertão adentro.

Mais que comerciante, Euricão fabrica os remédios, valendo-se de extratos vegetais como semente de jerimum (SP, p. 277) e de animais como cobras (SP, p.250). Esses remédios artesanais inserem-se nas práticas populares de tratamento de doenças, sintomas e males¹⁴² que a medicina oficial, urbana e especializada não atende. Na peça, diz-se que é vendendo

<<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/eurico/>>. Acesso em 14 mai. 2022. Verbetes de dicionário

138 COSTA, Aida. Introdução. In: PLAUTO, *Aulularia*, São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967, p.30

139 Ariano Suassuna retoma o tema da proximidade com os árabes na década de 1970, formulando em sua tese *A Onça Castanha e a Ilha Brasil* a hipótese de que os povos oriundos das regiões próximas ao Equador – o “meio-dia” – seriam todos “castanhos” com origem mítica no encontro entre Salomão e a Rainha de Sabá – a “Rainha do Meio-Dia”. Ali inclui os negros, os ibéricos, os árabes, os indígenas.

140 Neste sentido, veja-se a descrição de um mourisco, árabe batizado cristão, feita pela personagem canina Berganza, no conto *Novela e Colóquio* que houve entre Cipião e Berganza, das *Novelas Exemplares* de Cervantes (CERVANTES, Miguel de. *Novelas Exemplares*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015, p.429)

141 PEREIRA, Liésio. *Árabes encontram paz e prosperidade em São Paulo*. Disponível em <https://web.archive.org/web/20081102161236/http://www.radiobras.gov.br/especiais/saopaulo450/sp450_m at11_2004.htm#>. Acesso em 04 jan. 2022

142 A respeito das práticas de cura e seu relacionamento com uma certa visão de mundo, em especial no período colonial e nas sociedades tradicionais, vide TORCATO, Carlos Eduardo Martins. *A história das drogas e sua proibição no Brasil: da Colônia à República*. São Paulo: Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Tese de doutorado. 2016. p.62-78

esses remédios que Euricão junta dinheiro ao longo da vida, mas o faz em segredo. Considerando os fatos de ter trabalhado com cobras e de ter temperamento raivoso, a população do local coloca-lhe o apelido “Euricão Engole-Cobra”, valendo-se da expressão “engolir cobra” que indica pessoa venenosamente irada¹⁴³. Confirmando a justiça do apelido, ao ouvir alguém chamá-lo desse jeito, sempre responde irritado com fala que se torna seu bordão: “Engole-Cobra é a mãe!” (SP, p. 243, 266, 303, 334). Além disso, o trabalho com as cobras e a prática comercial tem em comum algo de encantatório, que evoca a figura das feiras populares, o eloquente e convincente “homem da cobra”, capaz de atrair compradores de ervas e remédios com um longo discurso anunciando a capacidade de dominar animal supostamente aprisionado, sem necessariamente demonstrá-lo.

Outro aspecto da profissão de Euricão que merece destaque é o fato de já ter muito viajado levando seus remédios por todo o sertão. A experiência poderia ter feito dele um indivíduo portador de saberes de múltiplos lugares, conhecedor de muitas histórias e dotado de muitas amizades. Esta, porém, não é a bagagem que ele carrega das suas viagens. Sendo sua ascendência proveniente de terras distantes e tendo ele próprio levado vida de andanças, sua postura é de alguém que não cria raízes e se sente exilado, desterrado e desconfiado onde quer que tente se fixar. Suas atitudes e manias contribuem para que as pessoas ao redor o vejam como esquisito e não o levem a sério, o que reforça sua desconfiança com relação a elas.

Além de ter, na base de sua construção como personagem, fatos históricos e culturais ligados à etnia árabe e à venda de remédios, e de estabelecer diálogo com seus equivalentes Euclião latino e Harpagon francês, Euricão também contém elementos da tradição dos folhetos e cordéis. É apresentado como um velho ranzinza que dá respostas malcriadas e tem falas à parte cheias de ironia, provocando riso, lembrando a figura do velho mal-humorado dos cordéis, que em algum momento é associada ao “Seu Lunga” - Joaquim dos Santos Rodrigues (1927-2014), poeta, repentista e vendedor de sucata de Juazeiro do Norte/CE, objeto de inúmeros cordéis¹⁴⁴. Euricão é um tipo que provoca riso porque “a avareza, instalando-se em seu caráter, endurece-o tornando-o insociável”, sendo um exemplo da teoria bergsoniana do risível de caracteres¹⁴⁵. Em suas falas, é comum que sua resposta seja uma repetição quase exata do que a personagem anterior disse, alterada pela negativa e levando à conclusão oposta, que rege sua atitude desconfiada.

Quanto ao percurso que a personagem trilha ao longo da peça, Suassuna dialoga com a

143 COBRA. Comer/engolir cobra. In: *Dicionário Caldas-Aulete*. Disponível em <<https://www.aulete.com.br/cobra>>. Acesso em 05 jan. 2022. Verbetes de dicionário.

144 No acervo do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – Cordelteca, há 116 cordéis sobre Seu Lunga. http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura_de_Cordel_C0001_a_C7176. Acesso em 28 fev.2022

145 SUASSUNA, Ariano. *Iniciação... op.cit*, p.161

história popular baseada no ditado “Deus escreve certo por linhas tortas”, recolhida por Leonardo Mota em seu *Viroleiros do Norte*, sem indicação de autoria¹⁴⁶. Segundo a história, um chefe de família tinha três grandes afetos, pelo cavalo, pelo filho e pela mulher, sendo devoto de Santo Antônio. Morrem, um de cada vez, o cavalo, o filho e a mulher, de modo que o sujeito sobrevivente perde a fé, fica a ponto de enlouquecer e sai errante a caminhar, pensando em se matar. No caminho, encontra Santo Antonio disfarçado de padre, e este o aconselha a retomar sua fé e sua vida, mostrando as coisas ruins que lhe teriam acontecido por causa dos entes queridos que perdeu: o cavalo causaria acidente fatal, o filho se tornaria bandido e a mulher o trairia e abandonaria. Dessa história, Suassuna aproveita a situação do protagonista ir perdendo tudo que é ligado ao físico e ao material até se dar conta do que é elevado, simbolizado por Santo Antônio, bem como o motivo da traição, abandono e morte da mulher.

Em sua comédia, logo na primeira cena, Euricão se mostra desconfiado ao receber Pinhão, empregado de Eudoro, portando uma carta. Reclama com os presentes de sua pobreza, da carestia e invoca a proteção de Santo Antônio:

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

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

EURICÃO – Ai, a crise, ai a carestia! E é tudo querendo me roubar! Mas Santo Antônio me protege! [...] Ai a crise, ai a carestia! Santo Antônio me proteja, meu Deus! Ai a crise, ai a carestia! (SP, p. 244)

Percebe-se, nesse trecho, que a personagem é avarenta. A réplica de Caroba deixa claro que Euricão não compra o necessário para sustentar todos na casa com dignidade. Além disso, vê-se que a personagem invoca a proteção do santo por simples pedido, contrariando a prática popular da barganha com as divindades, em que para se obter algum favor costuma-se prometer fazer algo em troca. Desse modo, até a devoção ao santo tem algo de avareza, estando a personagem crente que o santo está consigo, compartilha seus interesses e é capaz de protegê-los. Desconsidera o exemplo real de Santo Antônio, que seguia voto de efetiva pobreza, fazendo dele mero objeto capaz de favorecer seus interesses mundanos.

A respeito da avareza, nota-se que Euricão falha ao não usar os recursos obtidos para promover melhores condições de vida para si, para sua família e para a comunidade a seu redor. Graças à sua avareza e ao medo exagerado de perder suas economias, Euricão adota hábitos vistos como esquisitos pelos demais e por ele próprio, como ao chamar a todos de

146 MOTA, Leonardo. *Viroleiros... op.cit*, p.163-169.

ladrões e trancar as pessoas em um dos quartos enquanto verifica a porca:

[...] abre pelo meio uma grande porca de madeira, velha e feia, que deve estar em cena, atirada a um canto, como se fosse coisa sem importância. Dentro dela, pacotes e pacotes de dinheiro. EURICÃO, enquanto ergue e deixa cair amorosamente os pacotes, vai falando, ora consigo mesmo, ora com Santo Antônio, cuja imagem também deve estar em cena.

EURICÃO – Ladrões, ladrões! Será que me roubaram? É preciso ver, é preciso vigiar! Vivem de olho no meu dinheiro, Santo Antônio! Dinheiro conseguido duramente, dinheiro que juntei com os maiores sacrifícios. Eurico Árabe, Euricão Engole-Cobra! Pois sim! Mas é rico e os que vivem zombando dele não têm a garantia de sua velhice. Ah, está aqui, os ladrões ainda não conseguiram furtar nada. Ah, minha porquinha querida, que seria de mim sem você? Chega dá uma vontade da gente se mijar! Fique aí até outra oportunidade. Se eu pudesse, comia você inteirinha! Ai, mas é impossível! Senão, desconfiam!

Abre as portas, numa alegria satânica.

EURICÃO – Venham! Rá, rá! Então vocês queriam roubar o velho Euricão Árabe, hein? Euricão Engole-Cobra! Pois sim! Mas, se eu não cuida, as cobras é que vão me engolir. (SP, p. 249-250)

A construção da oposição entre santo e porca, pelo autor, fica clara. A rubrica diz que a porca deve ser velha e feia, e é como se materializasse tudo que há de ruim em seu dono. O santo, invocado no começo da fala, é esquecido à medida que os sentidos do tato e da visão entram em contato com os pacotes de dinheiro, proporcionando sensação prazerosa de relaxamento, apresentada em termos ligados ao baixo corporal como “vontade de se mijar”. A possibilidade de usufruir o dinheiro também é colocada em relação com o corpo, no ato de comer. Para arrematar o rebaixamento e o caráter imoral do dinheiro escondido, o autor qualifica a alegria da personagem de “satânica”, ideia reforçada pela menção a cobras na fala seguinte, já que na tradição bíblica a serpente aparece ligada à tentação satânica.

Além disso, o ato de interromper bruscamente uma conversa, empurrar as pessoas para um quarto e trancá-las para que não vejam sua verificação da porca é exercício de violência, sem explicação aos olhos de quem a sofre. Dela são vítimas empregados de sua casa, um empregado alheio e sua filha Margarida, deixando claro que Euricão não respeita nada nem ninguém quando tomado pelo temor de perder a porca. Abusa de sua autoridade de chefe de família e patrão, submetendo todos a tratamento humilhante.

Nessa mesma linha, Euricão, preocupado com eventual roubo da porca, se sente no direito de passar Caroba em revista e tocar seu corpo sem permissão, sem considerar a integridade física da empregada e a liberdade que ela tem de escolher com quem quer ter intimidade de contato ou não:

EURICÃO – Deixe ver os bolsos.

CAROBA – Veja.

EURICÃO – Sacuda o vestido.

CAROBA – (*Obedecendo*) Está quente hoje, hein, Seu Euricão?

EURICÃO – Vire-se de costas.

CAROBA – Pois não.

[...]

EURICÃO – Não terá escondido nada embaixo da saia?

CAROBA – Epa, vá pra lá! Que molecagem é essa?

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

CAROBA – Sei lá, isso é você quem diz!

PINHÃO – É melhor você se garantir, Caroba. (SP, p. 256)

A relação empregada-patrão, do ponto de vista capitalista, pressupõe uma hierarquia que confere ao dono do capital o poder de dispor do tempo e de disciplinar a presença física do empregado, mediante pagamento de salário. Na realidade concreta brasileira, essa hierarquia aparece distorcida e potencializada pelo histórico de quase quatrocentos anos de manutenção oficial do regime escravagista, em que a força de trabalho não é vista só como agente criador de mercadorias, mas é, ela própria, mercadoria e propriedade. O escravo visto como coisa tinha dono, e este tinha o poder de dispor fisicamente de seu corpo como bem entendesse. Mesmo que esse regime tenha oficialmente sido declarado encerrado em 13 de maio de 1888, muito de sua prática e da mentalidade que o sustentava ainda permanece na sociedade. Na peça, a relação entre Euricão e Caroba coloca em cena as distorções do trabalho assalariado capitalista e os resquícios do escravagismo. Além do já mencionado desrespeito ao corpo da empregada, Euricão mantém Caroba trabalhando sem pagar-lhe o devido salário, configurando redução a condições análogas a de escravo por suposta dívida:

DODÓ – Isso é um louco! Você não imagina até onde vai a avareza dele. Desde que estou aqui, só se comeu à noite uma vez. E ele exige que a gente pague a refeição, porque acha que mais de uma refeição por dia é luxo!

PINHÃO – E quem não tem como pagar, como Caroba?

DODÓ – De quem não paga, ele desconta o preço no ordenado.

PINHÃO – Aí é que quero saber como! Ela me disse que desde que chegou aqui ainda não recebeu um tostão!

DODÓ – O golpe dele é esse! Deu o primeiro jantar, cobrou o preço, Caroba não pôde pagar porque ainda não tinha recebido o ordenado. Agora, quando Caroba cobra o ordenado, ele diz que ela primeiro pague o jantar. Como Caroba não tem dinheiro, não paga. Assim, por conta do jantar que ele dá cada mês, economiza o salário dos empregados. (SP, p. 289)

E não é só no bojo da relação empregada-patrão que Euricão exerce autoritariamente controle sobre corpos femininos. Também o faz no exercício de sua função social de chefe da família patriarcal, mantendo interditas e sob vigilância sua irmã Benona e sua filha Margarida. Quando Eudoro pede a mão de Margarida, graças a Caroba Euricão pensa que a mão de Benona foi pedida, e chega mesmo a conceder e combinar casamento sem sequer consultar a opinião da suposta noiva. No momento em que Eudoro quer ver Margarida, é notável a preocupação de Euricão com a opinião alheia acerca do comportamento das mulheres da casa e de seu exercício de autoridade sobre elas:

EUDORO – [...] posso ver Margarida?

EURICÃO – Pode, por que não?

EUDORO – Diziam que você era tão cheio de coisas com ela!

EURICÃO – Ah, sou. Mas confio em você, por causa de sua idade e porque agora você é noivo. Você promete ir para o hotel?

EUDORO – Prometo, homem cuidadoso! Não fica bem eu, noivo, hospedado em casa da noiva, não é?

EURICÃO – Ah, é, nessas coisas eu sou inflexível. Basta dizer que mantenho um guarda, pago com meu dinheiro, só para tomar conta de Margarida. Tem ordem de não deixá-la um só instante. [...]

Entra Margarida.

EUDORO – Oi, você não disse que ela é sempre vigiada?

EURICÃO – Margarida, você quer me desmoralizar? Sustente o pudor, Margarida! Olhe o recato, Margarida! [...]

MARGARIDA – Não precisa nem o senhor falar, meu pai. Prefiro ir para um convento.

EURICÃO – Está vendo o que é recato, Eudoro? Aí, Margarida! Sustente o pudor, Margarida, sustente o recato! Trata-se de Eudoro, é uma pessoa séria, de mais idade e além do mais vai entrar na família. Mas recato é recato! Entrevista, sozinha, com ninguém! (SP, p. 266-271).

Essas atitudes encontram apoio nos costumes patriarcais da sociedade brasileira concreta arcaica, em que o casamento é fruto do arranjo entre chefes de família. Tais costumes tinham como razão de ser a atribuição ao homem da administração do patrimônio familiar e da função de provedor financeiro, porém esse quadro é profundamente alterado a partir do século XX, em que a aceleração do processo de modernização da sociedade traz em seu bojo a crescente emancipação feminina. Na época da escrita da peça, a autoridade de Euricão já não seria vista com tanta naturalidade e pode ser encarada como mais uma esquisitice ou apego a coisas antigas da personagem.

Neste ponto, convém destacar que a peça traz um dado da história de vida de Euricão

capaz de conferir humanidade e alguma justificativa para sua relação conflituosa com o feminino: a personagem foi abandonada por sua esposa, que posteriormente morre (SP, p.272 e 277). A partir dessa decepção amorosa, Euricão se ressentido, substitui a relação familiar cotidiana pelo juntar dinheiro na porca e passa a se portar de modo desconfiado, autoritário e egoísta com relação a Benona e Margarida.

Isto é o que faz com que Euricão seja antagonista presumido no argumento da formação dos pares. Não é antagonista de fato por não ter feito efetiva oposição nem ao enlace de Benona, armado por Caroba, nem ao de Margarida, pois sequer sabe que ela tem um namorado. Suas ações não são voltadas para o convívio familiar, nem para a defesa de valores morais ou religiosos, mas para a tentativa de manutenção da porca. Por tal razão, ao fim do primeiro ato, Euricão deixa clara a sua escolha:

EURICÃO – Ai, minha porquinha adorada, ai minha porquinha do coração! Querem roubá-la[...]. Mas parece que Santo Antônio me abandonou por causa da porca. Que santo mais ciumento, é 'ou ele ou nada! É assim? Pois eu fico com a porca. Fui seu devoto a vida inteira: minha mulher me deixou, a porca veio para seu lugar. E nunca nem ela nem você me deram a sensação que a porca dá. [...]

Entra num socavão sob a escada, sobraçando a grande porca de madeira, e volta sem ela.

EURICÃO – Agora, sim. E você, Santo Antônio, deve se contentar agora com minha pobreza e minha devoção. Eu não o esqueci. Não deixe que esses urubus descubram meu dinheiro! Faça isso, meu santo, e a banda de jerimum que eu ia dar a Caroba será sua. Menos as sementes, viu? As sementes eu quero para fazer xarope e vender no armazém. Ganha-se pouco, mas sempre é alguma coisa para se enfrentar a crise e a carestia! (*Persigna-se e sai*) (SP, p. 277)

A desconfiança que passa a ter com relação a Santo Antônio e a consciência de que precisa de olhos e proteção extras, além dos seus próprios, é o que faz com que a personagem lance mão de barganha com o santo. Mas mesmo aí não oferece nada de valor, mantendo sua atitude avarenta. Não à toa sua suposta devoção e fé no santo não são capazes de lhe trazer paz de espírito, ficando Euricão o tempo todo ocupado com sua obsessão pela porca.

Em uma de suas falas, Euricão menciona que Santo Antônio “era cabo do exército brasileiro” (SP, p.298), chamando a atenção a menção para o fato histórico de terem sido atribuídas ao santo diversas patentes militares, com pagamento de soldo, do período colonial até 1924.¹⁴⁷ O fato revela que a mescla entre aspectos físicos e espirituais no culto a Santo Antônio não é prática particular ou restrita às camadas populares, já que também se verifica quando autoridades de governo e de defesa o nomeiam para ocupar patentes militares,

147 SANTOS, Rafael Brondani dos. Santo Soldado: Militarização de Santo Antônio no Rio de Janeiro Setecentista. In: ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Londrina, 2005

GODOY, Arnaldo Sampaio de Moraes. Passado a limpo – O caso do soldo do Santo Antônio que tinha patente militar. In: *Consultor Jurídico*. 16 jul.2015. Disponível em <https://www.conjur.com.br/2015-jul-16/passado-limpo-soldo-santo-patente-militar>. Acesso em 26 fev. 2022

promovem-no a diferentes postos e destinam recursos financeiros supostamente ao santo, mediante promoção de festas juninas em sua homenagem, financiamento de igrejas e obras de caridade. Na peça, as falas de Euricão direcionadas ao santo podem levar ao questionamento da identificação entre ideal divino e interesse do fiel, bem como à consciência crítica de que aquilo que se oferece não teria para entidades incorpóreas qualquer utilidade. A personagem, contudo, permanece alheia a tais reflexões até o desfecho do enredo.

Em outra passagem, Euricão decide esconder a porca-cofre no cemitério, materializando as passagens bíblicas já mencionadas sobre imundícies associadas a porcos, terrenos impuros e degradação da matéria. Abandona definitivamente e de modo expresso os aspectos mais elevados ligados ao santo, dos quais nunca esteve plenamente consciente:

EURICÃO – [...] Agora, nós, Santo Antônio! Isso é coisa que se faça? Pensei que podia confiar em sua proteção mas ela me traiu! Você, que dizem ser o santo mais achador! É isso, Santo Antônio é achador e está ajudando a achar a minha porca! [...] O cemitério da igreja! É aqui perto e é lugar seguro. [...] Prefiro a companhia dos mortos à dos vivos, e ali minha porca ficará em segurança. Com medo dos mortos, os vivos não irão lá e os mortos, ah, os mortos não desejam mais nada, não tem mais nenhum sonho a realizar, nenhum a desgraça a remediar. [...] E você, Santo Antônio, fique aí com sua proteção e seu poder de encontrar. [...] (SP, p. 302)

Uma vez mais, Euricão reduz Santo Antônio a uma das características a ele atribuídas, transformando-o em uma coisa sem utilidade prática naquele momento de sua vida. Declara expressamente que prefere o mundo dos mortos, cujas pulsões já estão manifestas em sua trajetória, dado que mantém inertes os recursos poupados sem aproveitá-los na promoção de melhores condições de vida e repete sempre as mesmas velhas atitudes sem deixar a vida seguir seu curso. Seu apego ao velho modo de pensar é tamanho, a ponto de não permitir a imediata tomada de consciência a respeito do que vale a pena na vida, nem mesmo quando experimenta a perda momentânea da porca, roubada por Pinhão, e das duas mulheres da casa, que estão de saída para se casar com Eudoro e Dodó.

No quiproquó com Dodó, em que um fala da porca e o outro fala da filha, Euricão continua avarento até na tentativa de obter a porca de volta:

EURICÃO – (*Súplice*) Me dê minha porquinha que você tirou do cemitério da igreja! Você a roubou, mas eu não o denunciarei e lhe dou a metade do dinheiro que ela tem dentro! A metade não, seria uma injustiça, afinal de contas, quem juntou o dinheiro fui eu, não é? Um terço é muito, você leva um quarto e me devolve o meio, como comissão por eu ter tido o trabalho. Faça o que quiser, mas me dê minha porquinha!

DODÓ – Como é que eu posso lhe dar a porca se não sei onde está?
[...]

EUDORO - [...] Pensando bem, vejo que tudo terminou pelo melhor, eu com Benona, você com Margarida.

EURICÃO – Isso é o que você diz, mas o fato é que ela está perdida.

MARGARIDA – Eu, meu pai?

EURICÃO – A porca! Ora bolas, não já disse que é a porca? Você está aí, sua tia está aí, quando eu digo *ela*, só pode ser a minha porquinha! Serei cego, por acaso? Estou vendo vocês, mas agora pergunto: e minha porquinha, onde é que está? (SP, p. 328-333)

Além da avareza, a oferta revela a habilidade do antigo comerciante de causar impacto naquele com quem negocia, enumerando operações matemáticas em sequência para gerar confusão em quem ouve, dificultando a conclusão de que está oferecendo ao outro apenas 1/8 (12,5%) do dinheiro e ficando com 7/8 (87,5%). Sem sucesso na negociação, já que não é Dodó quem está com a porca, Euricão tem alguma surpresa com a formação dos pares românticos, mas nada que se compare com sua preocupação com a porca perdida.

Quando a porca é devolvida por Pinhão, Euricão tem breve alívio em sua tensão, apenas para em seguida ter a notícia de que o dinheiro guardado no cofre é moeda antiga que já está recolhida. Historicamente, no momento de escrita da peça o Brasil só havia trocado de moeda uma única vez: em 1942, o real – plural réis – foi substituído pelo cruzeiro. Importante saber que esse “real” substituído era a moeda portuguesa, trazida ao país com a colonização e que havia sido mantida mesmo após a Independência e a Proclamação da República, com alteração apenas nas gravuras das moedas e cédulas.¹⁴⁸ Essa moeda pode ser vista, portanto, como permanência de práticas coloniais nas atividades civis e econômicas, marcadas pelo caráter predominantemente rural e uso da mão de obra escrava. A personagem da comédia, comerciante, deveria saber da moeda nova e lidar com ela, mas não se atenta para a perda de valor da moeda antiga, assim como a passagem do tempo e a modernização da sociedade pode trazer novos costumes, sem necessariamente interromper as práticas antigas enraizadas. Suassuna, em prefácio, rebate a crítica de que seria inverossímil um avaro ignorar uma operação bancária:

Em primeiro lugar, mesmo que isso fosse impossível na vida, não o seria em meu teatro, onde um cangaceiro se deixa enganar por uma flauta e um conto-do-vigário – no caso, o Padre Cícero – e onde os anjos se vestem de judeus e os diabos de frades ou de vaqueiros; e em segundo lugar, mesmo na vida, o caso é tão possível que aconteceu; foi em Taperoá, com uma pessoa avarenta, por sinal pertencente à minha família. Na agência do Banco do Brasil, em Campina Grande, onde ela foi trocar seu dinheiro, avisada por um tio meu, juntou gente, para ver aquelas notas, guardadas durante tanto tempo que ninguém as conhecia mais. (SP, p. 240)

148 MURÇA, Giovana. Dos réis ao real: quantas moedas o Brasil já teve? In: *QueroBolsa – Curiosidades*. 15 set. 2020. Disponível em: <https://querobolsa.com.br/revista/dos-reis-ao-real-quantas-moedas-o-brasil-ja-teve?gclid=EAIaIQobChMIxJPcs_Og9gIVgQ2RCh1rNQOhEAAAYASAAEgK8EvD_BwE>. Acesso em 27 fev. 2022

A notícia de que o dinheiro não vale mais é a perda definitiva da porca, que provoca tomada de consciência e posicionamento em Euricão. Sua escolha pela solidão e pelo afastamento dos membros da família – originais ou novos, a partir dos pares formados – que é constante ao longo da peça, torna-se mais intensa e vai-se desenhando na última cena de modo crescente:

EURICÃO – [...] Pensei que estava obrigado a escolher entre o santo e a porca! Mas Santo Antônio não poderia me exigir esse absurdo! Ai, minha porquinha, que alegria apertá-la de novo contra o meu coração! [...] Afastem-se, saiam de perto de mim! Agora é assim, minha porca e eu!

Afastam-se todos. A cena deve dar ideia da solidão de Euricão, solidão que vai crescendo até o fim.

[...]

EUDORO – Esse dinheiro está todo recolhido, Eurico! Tudo o que você tem aí não vale um tostão!

[...]

EURICÃO – Você pensa que está melhor do que eu? A única diferença entre mim e você, Eudoro, é que sua porca ainda está diante de seu olhos. Não, eu estou farto.

MARGARIDA – Seu Eudoro tem razão, papai, o mundo não se acabou. Tudo pode recomeçar, o senhor vende esta casa e vai morar conosco.

[...]

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

EUDORO – Adeus, Eurico.

BENONA – Adeus, Eurico.

EURICÃO – Adeus, escravos!

MARGARIDA – Adeus, meu pai.

EURICÃO – Adeus, escravos. Saiam. Saiam todos, escravos!

CAROBA – Adeus, Seu Euricão.

EURICÃO – Bem, e agora começa a pergunta. Que sentido tem toda essa conjuração que se abate sobre nós? Será que tudo isso tem sentido? Será que tudo tem sentido? Que quer dizer isso, Santo Antônio? Será que só você tem a resposta? Que diabo quer dizer tudo isso, Santo Antônio? (SP, p. 336-338)

As atenções de Euricão, ao longo de sua vida, são voltadas para objetos de seus desejos: primeiro, a esposa e, a seguir, a porca com dinheiro. A esposa já está definitivamente perdida, por tê-lo abandonado e depois falecido. A porca é temporariamente furtada, mas depois perde em definitivo o valor econômico. Só assim, despojado de objetos, a personagem

consegue se voltar para sua própria subjetividade, tendo a necessidade de materializar esse olhar para dentro no isolamento físico com relação aos demais. A solidão estabelece as condições para que possa refletir sobre sua própria vida e a vida humana de modo geral. Descobre que seu esforço para juntar recursos financeiros não traz como consequência segurança e conforto diante da velhice e da morte, inevitáveis. Percebe que a luta pela sobrevivência travada nos atos cotidianos não traz vitória definitiva e que as batalhas vencidas são apenas pequenas tréguas. Toma consciência da ausência de sentido em tentar controlar as coisas, planejar a vida, executar planos, pois tudo é efêmero e pode mudar com um simples giro na roda da fortuna. É então que se volta de modo sincero ao santo, ao divino e ao metafísico em busca de respostas e sentidos que já sabe ausentes no plano físico comum, que lhe parece absurdo. E, mesmo assim, não vê o santo como a cura de todos os males, posto que sua linguagem demonstra a consideração da dualidade fundadora da consciência humana ao colocar “diabo” e “Santo” na pergunta final.

Benona: personagem irmã de Euricão e, portanto, também árabe. É apresentada como mulher de meia idade, solteira, com histórico de noivado rompido com Eudoro. Seu nome próprio deriva de “Benu” ou “Bennu”, de origem egípcia, significando “aquela que se ergue ou que brilha”, associado a ave mitológica envolvida na criação do mundo e capaz de ressurgir do fogo, que teria sido identificado pelos gregos como fênix¹⁴⁹, aparecendo, ainda, em nomes de povoados de origem árabe durante dominação da península ibérica¹⁵⁰. Em português, o acréscimo do sufixo “-ona”, geralmente usado para formação de aumentativos, dá a ideia de crescimento, maturidade, plenitude. O nome da personagem relaciona-se sonoramente com Eunomia, da peça latina, cujo nome vem da mitologia grega, sendo deusa da ordem, filha de Zeus e Têmis¹⁵¹.

Como já exposto, no modelo latino a personagem é irmã de Megadoro e o aconselha a se casar. Na peça de Suassuna, a personagem é irmã de Euricão e não tem a função de conselheira, sendo uma mulher solteira disponível para formação de novo par – o que se torna conveniente para as armações de Caroba. Outra função da personagem é compor boa referência feminina familiar para a sobrinha Margarida, cuja mãe teria abandonado a família. Isto porque Benona é considerada mulher de boa índole e reputação, com comportamento marcado pelo recato durante a juventude. De acordo com as falas de Caroba, Benona e

149 CASTEL, Elisa. *Gran Diccionario de Mitología Egipcia*. Madri: Aldebarán, 2001

150 SIMONET, Francisco Javier. *Descripción del Reino de Granada bajo la dominación de los naseritas, sacada de los autores árabes, y seguida del texto inédito de Mohammed Ebn Aljathib*, Madri: Imprensa Nacional, 1860, p.114

151 EUNOMIA. In: *Dicionário Caldas-Aulete*. Disponível em <<https://www.aulete.com.br/eunomia>>. Acesso em 28 fev.2022. Verbetes de dicionário.

Margarida seriam muito próximas e esse fato mitigaria a possibilidade de se considerar a má influência da mãe na formação do caráter da moça.

Como visto, Benona vive sob as ordens de Euricão, homem responsável pela organização da casa e pelo comportamento de seus habitantes. Não há expressa resistência ou enfrentamento ao tratamento que recebe do irmão – ao contrário, há menção a atos de acolhimento feminino, como o ajeitar dos lençóis para que Euricão possa dormir, atribuição assumida pela irmã após o abandono da esposa (SP, p.308). Contudo, a peça mostra a personagem em um momento de virada em sua vida: o excessivo recato e recolhimento dá lugar a expansões de ousadia e coragem de participar de armações, tão logo Caroba a instiga inventando que seu antigo noivo ainda quer se casar com ela. A possibilidade de reviver o sentimento amoroso, guardado ao longo dos anos, é suficiente para abafar as pulsões de morte reinantes na casa pelas pulsões de vida, ficando evidente a libido da personagem. Nas interações com Eudoro, Benona se mostra provocativa e disposta a construir intimidade:

BENONA – Dodó!

EUDORO – (*Formal*) Minha senhora!

BENONA – Que minha senhora que nada, malandro! Já soube de tudo e vim lhe dizer que concordo de todo coração! Está tudo esquecido.

EUDORO – Fico muito contente com isso, Benona.

BENONA – E eu mais ainda, Dodó. Olhe como estou! Desde que você apareceu que meu coração começou a bater. Você acha que eu devo lhe dar um beijo?

EUDORO – Mas Benona, você acha que ficaria próprio?

BENONA – Deixe de preconceitos, homem! Agora estou diferente, a vida me ensinou a ser menos tola! Não quer? Bem, então fica para mais tarde. Vou me vestir para o jantar. Mas não deixo você sair sem lhe dar um beliscão no espinhaço de jeito nenhum, quero me lembrar dos velhos tempos. Chegue aqui esse espinhacinho, safado!

EUDORO – Benona!

BENONA – Ai meu Deus, quanta timidez, como é lindo isso! Esse Dodó sempre foi doidinho! Não tem isso não, lá vai beliscão!

EUDORO – (*Correndo*) Benona! Diabo de povo mais esquisito! Benona! Ai! (*Sai correndo, com Benona atrás*) (SP, p. 276-277)

A personagem, nesta cena, segue o estereótipo da mulher solteirona acometida por desejos exagerados, libertados após longo período de repressão. Ademais, está-se diante de um exemplo de risível por interferência, em que uma pessoa está vinculada a uma série de acontecimentos enquanto a outra pessoa está noutra¹⁵² – neste caso, Benona age pensando

152 SUASSUNA, Ariano. *Iniciação... op.cit.*, p.165

estar noiva de Eudoro e poder tratá-lo com intimidade, enquanto este pensa estar noivo de Margarida.

Reavivada graças a Caroba, que consegue promover seu reatar com Eudoro, Benona finalmente deixa a casa do irmão, de dinâmica mórbida, para dar vazão às energias de vida e traçar sua própria história, sem ser mera adjuvante na trajetória de Euricão – posição que também ocupa no espetáculo. Como o rompimento só ocorre no final da peça, o público e o leitor não presenciam o assumir da própria subjetividade pela personagem.

Margarida: filha de Euricão, pretendida como noiva por Eudoro e namorada secreta de Dodó. A personagem é a mocinha da história, apresentada como delicada, de temperamento agradável, virtuosa e jovem. Não à toa tem nome de flor, metáfora recorrente para o feminino, para a pureza e para a mulher no auge de suas qualidades. Seu nome vem dos termos latino “margarita”, grego “margarítes” e persa “murvarid”, significando “pérola” ou “dotado de luz”¹⁵³.

Margarida e seu amor por Dodó constituem o núcleo de tratamento sério na peça, não tendo nenhuma característica risível em seu físico ou caráter, nem dizendo falas espirituosas. É inocente e inexperiente, precisando contar com a astúcia de Caroba para conseguir levar adiante seu relacionamento amoroso proibido. Sua construção tem muito de *innamorata* da *Commedia dell'arte* italiana do séc.XVI, em que a mocinha apaixonada não usa máscara e tem movimentos elegantes, sendo o desenlace amoroso o ponto central ao redor do qual as situações de oposição e superação se desenvolvem, com a participação de outras personagens¹⁵⁴. Na peça de Suassuna, porém, o destino amoroso de Margarida não é o único em jogo, por haver outros pares, e tampouco é o único argumento da peça, que tem, como visto, toda uma trama envolvendo a porca.

Margarida não se assemelha muito à sua antecessora latina Fedra, que está grávida, não aparece em cena e tem apenas uma fala dita dos bastidores em que anuncia as dores do parto. A semelhança está no fato de ser pretendida por dois homens da mesma família. Tem alguns traços da Elisa francesa, mas não tem irmão nem sua mão é concedida por seu pai a homem rico. Na comédia nordestina, Margarida interage com os frequentadores da casa, participa das confabulações de Caroba e tem desentendimentos com o namorado, antes de

153 MARGARIDA. In: *Dicionário de nomes próprios*. Porto: 7Graus. 2022. Disponível em <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/margarida/>>. Acesso em 14 mai. 2022. Verbetes de dicionário.

154 CRICK, Oliver. CHAFEE, Judith. *The Routledge Companion to Commedia dell'arte*. New York: Routledge, 2017, p.70–80
HENKE, Robert. *Performance and Literature in the Commedia dell'arte*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2010

ficarem juntos. Em boa parte dessas situações, sua juventude, inexperiência e descontrole emocional quase colocam tudo a perder, como por exemplo na seguinte cena:

MARGARIDA – Mas o que foi que houve?

EURICÃO – Ainda não houve nada, mas está para haver! Está para haver, minha filha!

MARGARIDA – O que é? Que foi que houve, Caroba? Que foi, Pinhão! Pinhão, você aqui? Ah, já sei o que houve, papai soube de tudo! É melhor então que eu confesse logo.

CAROBA – Que a senhora se confesse? Deixe para a sexta-feira, porque a senhora aproveita e comunga! Que coisa, Dona Margarida só quer viver na igreja!
[...]

MARGARIDA – Mas afinal de contas, o que foi que houve? Meu pai, eu vou contar...

DODÓ – Não!

PINHÃO – Não, não, Dona Margarida, quem fala sou eu! O que houve é que meu patrão escreveu uma carta ao senhor seu pai. (SP, p.245)

Margarida tem uma característica importante, que Molière já havia atribuído a sua Elisa: em lugar da gravidez presente no texto de Plauto, as jovens são retratadas como virgens. Está-se diante, uma vez mais, dos valores da sociedade com relação à sexualidade feminina, que julga de modo mais favorável as mulheres que não praticam sexo ou o fazem exclusivamente dentro de um relacionamento voltado para construção da família, que aquelas que tem algum outro tipo de comportamento sexual. Essas avaliações da sexualidade são questionáveis a partir do momento que a sociedade admite emancipação feminina, mas Suassuna opta por não gerar dúvidas acerca das virtudes dessa personagem, mostrando-a como casta.

A personagem tem, ainda, outras virtudes. Primeiro, é uma filha bem-comportada e carinhosa, sempre tratando o pai Euricão com respeito e trazendo nas falas que lhe dirige o tratamento “papai” ou “meu pai”. Segundo, é religiosa e compassiva, tendo sido capaz de perdoar a mãe que a abandonou e rezar por sua alma, mesmo que escondida (SP, p.272). Terceiro, é recatada, observadora do bom modelo da tia Benona e dos conselhos do pai:

EUDORO - [...] quero logo pedir uma entrevista a você para conversarmos.

EURICÃO – Ah, não, entrevista não. A entrevista é essa!

EUDORO – Mas Euricão...

MARGARIDA – Não precisa nem o senhor falar, meu pai. Prefiro ir para um convento.

EURICÃO – Está vendo o que é recato, Eudoro? [...] Mas recato é recato! Entrevista, sozinha, com ninguém!

MARGARIDA – Já disse que prefiro ir para um convento. E vá marcar entrevista com gente de sua idade, está ouvindo? E saia daqui com seu casamento! Saia daqui porque eu...

Caroba põe o dedo nos lábios e faz-lhe sinal para que ela saia. Margarida se interrompe bruscamente e começa a chorar, saindo arrebatadamente da sala, acompanhada sempre pelo fiel Dodó (SP, p.271)

A cena traz um esboço de resistência de Margarida, cuja vontade inquestionável é ficar com Dodó ou não ter ninguém, nem que para isso tenha que se recolher a um convento. O pai, que interpreta a atitude a partir do costumeiro recato da moça, elogia a reação. Uma vez mais, o descontrole e o ímpeto típicos da juventude quase prejudicam os planos de Caroba. De todo modo, fica claro que a moça tem muita certeza daquilo que quer e está disposta a arcar com as consequências de todos os atos praticados com essa intenção.

A moça é tão valorosa que chega a ser equiparada a “tesouro” e “patrimônio”, o que pode ser elogioso, mas não deixa de trazer implícita sua consideração como coisa e não sujeito. Nessa linha, é tratada como objeto, principalmente pelo pai:

EURICÃO - [...] Ai, a porca! Ai, a porca! E ainda por cima o que aconteceu com meu patrimônio!

PINHÃO – Seu patrimônio? Qual? A porca?

EURICÃO – Não, Margarida! Benona está garantida, mas essa aí me arranjou um genro corcunda [...] [...]

EUDORO - [...] Pensando bem, vejo que tudo terminou pelo melhor; eu com Benona, você [Dodó] com Margarida.

EURICÃO – Isso é o que você diz, mas o fato é que ela está perdida.

MARGARIDA – Eu, meu pai?

EURICÃO – A porca! Ora bolas, não já disse que é a porca? Você está aí, sua tia está aí, quando eu digo *ela* só pode ser a minha porquinha! (SP, p.331-333)

Euricão fala de Margarida como se ela não estivesse ali, tratando-a por “patrimônio” e “essa aí”, tendo costume de referir-se às mulheres da casa na terceira pessoa “ela”, o que gera confusão de sentido. As referências a objeto e o pronome de terceira pessoa denotam afastamento do falante, a intenção de não incluir o ouvinte na conversa e a criação de dificuldade para que a moça assuma o turno de fala. Ainda assim, Margarida não guarda rancor do pai e, conseguindo casar com o eleito de seu coração, convida Euricão para morar em sua casa, disposta a amparar-lhe na velhice.

2.2.2 – *A torcida e o rabo: a porca*

A família de Euricão, mesmo incompleta pela ausência da mãe, poderia manter sua dinâmica própria de controle rígido das energias de vida, consumindo poucos recursos, interditando-se corpos femininos e vendo seus membros terem poucas alegrias. Porém, essa dinâmica sofre um abalo e é forçada abertura quando passa a interagir com a casa de Eudoro. A peça revela que Eudoro mora em fazenda um tanto afastada do centro urbano em que está Euricão, cuja casa tem hotel-restaurant e armazém nas proximidades. Tanto é assim que, para Eudoro poder jantar na casa de Euricão, se faz necessária hospedagem à noite, não sendo possível ou aconselhável fazer o trajeto de volta após certo horário. O contato intenso entre as duas famílias, portanto, não decorre de proximidade no dia-a-dia. No tempo da peça, o que desencadeia essa interação é o fato de Margarida ter sido hospedada na casa de Eudoro na última festa de São João.

A momentânea saída da moça da casa do pai e o conhecimento que trava com outras pessoas na casa do anfitrião são suficientes para introduzir elementos de tensão na casa de Euricão, a ponto de trazer como supostos empregados Dodó e Caroba e fazer adentrarem a casa Pinhão e Eudoro. Com diz o ditado popular, é aí que “a porca torce o rabo”: a tensão vai crescendo e trazendo conflitos, até que Euricão perca de algum modo tudo que tem e o que acredita ter. Passa-se, então, a tratar desses intrusos que mudam a vida da família árabe.

Dodó: filho de Eudoro e namorado secreto de Margarida. É tratado por apelido, já que tem o mesmo nome que seu pai. Além de derivar de “Eudoro”, tal apelido pode se referir à extinta ave europeia lenta e desengonçada “dodô”, à redução de “doido” ou “dodói”. É o mocinho da história, também construído com algo de *innamorato* da *Commedia dell'Arte*, como seu par Margarida. Assim como acontece com a moça, também ele não tem mais o convívio da mãe, já falecida.

A história que ele mesmo conta é que teria se encantado por Margarida de forma rápida, a partir de breve contato durante a festa de São João. Seu amor, portanto, segue o padrão de superficialidade e ímpeto típico de jovens. Para poder ganhar o favor da moça e do pai dela, Dodó deixa de ir para Recife estudar e finge ser “Dodó Boca-da-Noite”, oferecendo-se para trabalhar como empregado de Euricão, disfarçado com barbicha, corcunda, boca torta, coxo e vestindo-se de preto. Os simulados defeitos físicos justificariam o escolhido apelido, já que por ocasião do cair da noite os contornos de pessoas e objetos ficam menos nítidos com a

ausência de luz. A escuridão também se faz presente na vestimenta preta, pouco usada no dia a dia em região de clima quente e frequentemente associada a eventos fúnebres. Assim apresentado, o jovem parece não ter atrativos e estar apto a vigiar Margarida. Essa introdução do pretendente disfarçado na casa da amada é procedimento tradicional em comédias, podendo-se citar como exemplo *A megera domada*, de Shakespeare.

Sabendo a complicação da situação e não se sentindo capaz de alcançar, por si só, o que deseja, Dodó lança mão do auxílio dos empregados de seu pai, Pinhão, que continua na fazenda de Eudoro, e Caroba, que ele traz consigo para a casa de Euricão. A artimanha funciona, porque o moço consegue inspirar sentimentos em Margarida e confiança no pai, que acredita estar fazendo bom negócio aceitando dois empregados sem pagamento regular de salário. No início da peça, o moço só não sabe como contornar a dificuldade que é a intenção de Euricão de casar Margarida com alguém rico, sem poder se revelar como filho de Eudoro.

Euricão, portanto, é seu oponente presumido, já que não chega a rejeitá-lo explicitamente. Seu maior oponente é seu próprio pai, por dois motivos: primeiro, porque não realiza o desejo paterno de ir a Recife estudar e se formar profissional; segundo, porque seu pai também se interessa por Margarida e pretende se casar com ela. O primeiro desses motivos traz à tona uma prática comum no Brasil: a tendência de os membros da elite rural enviarem seus filhos para “estudar fora” desde tempos coloniais, em princípio rumo à Europa e depois para as capitais. Parte desses filhos retorna como profissionais liberais, assumindo cargos políticos e controle de poder no interesse dos fazendeiros¹⁵⁵. Outra parte, contudo, ao tomar contato com outras visões de mundo não mais se enquadra no contexto de origem. Na peça, Dodó resiste em sair do meio rural, julgando ter ali tudo o que necessita para levar a vida. Não vê necessidade de estudar, só desejando criar bois e montar família (SP, p.332). Coloca-se, assim, em prol da continuidade dos valores da sociedade rural, não sendo criticado por isso. Visualiza-se, aqui, a preferência de Suassuna pelo polo rural, em detrimento do urbano.

Quanto ao fato de ter o pai como rival, forma-se uma espécie de “triângulo de Édipo invertido”, em que pai e filho não disputam a atenção da mãe, mas de uma jovem namorada. De toda sorte, o filho tem o desafio de superar seu oponente, fazendo valer seus desejos em detrimento dos planos de seu pai. Esse desafio também pode ser visto pelo ângulo social, já que cabe aos sucessores, herdeiros de propriedades privadas rurais, superarem as práticas e limites estabelecidos por seus ascendentes.

Chama a atenção o fato de o moço, tão jovem e sem ter efetivamente feito nada, já contar com o acesso à terra. Dodó não é apresentado como trabalhador, mas como alguém que

155 HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes ... op.cit*, p.75

tem situação privilegiada. Além de seu pai enviar mesada e se oferecer, ao final, para construir sua nova casa, Dodó já tem terras recebidas de presente de seu padrinho. Essa forma de circulação de riquezas, concentrando-se sempre nas mãos dos mesmos poucos, é típica do capitalismo moderno, permanecendo em suas diversas fases. Das capitânicas coloniais, concedidas pelo rei, à transmissão das terras pela via da exploração financiada de recursos naturais e hereditariedade, o acesso a terras produtivas pelas famílias de trabalhadores rurais e de povos originários permanece precário. Ao menos na peça, Dodó abre mão de parte de seus privilégios, concordando em repassar terras para Pinhão.

Eudoro: rico fazendeiro da região, viúvo, homem maduro. Seu nome vem do grego e significa “com bons dons”¹⁵⁶, sendo muito semelhante ao nome do seu equivalente latino, Megadoro. Em português, há a sugestão sonora dos termos “eu” e “ouro”, apontando para o caráter egoísta e para a riqueza. A peça explicita a fonte de suas receitas: o cultivo do algodão (SP, p.297),

que no momento da escrita da peça está em crise¹⁵⁷.

Confirmando a preferência de Suassuna pelo polo rural, o fazendeiro é apresentado como homem agregador de bons valores:

EUDORO – Que tal lhe parece minha família?

EURICÃO – Boa.

EUDORO – E meu caráter?

EURICÃO – Bom.

EUDORO – E meus atos?

EURICÃO – Nem maus nem desonestos.

EUDORO – Qual é a opinião que você tem de mim?

EURICÃO – Sempre o considere um cidadão honrado. (SP, p.266-267)

Esse diálogo também está presente no modelo latino, com poucas palavras diferentes. O que se altera é a atribuição desses valores a um indivíduo pertencente a uma determinada classe, atrelado a uma prática econômica específica. Isso não quer dizer, contudo, que o fazendeiro esteja livre de críticas de cunho social. O primeiro a fazê-las é Euricão que,

156 EUDORO. In: *Dicionário etimológico de mitologia grega*. Università degli studi di Trieste. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/409973/mod_resource/content/2/demgol_pt.pdf. Acesso em 01 mar. 2022. Verbetes de dicionário.

157 OLIVEIRA, Eric Nilson da Costa. A economia do algodão no Nordeste brasileiro. In: *VI Congresso Sergipano de História & VI Encontro Estadual de História da Anpuh/SE*. Disponível em http://www.encontro2018.se.anpuh.org/resources/anais/8/1540860966_ARQUIVO_AEconomiadoAlgodaoonNordesteARTIGO.pdf. Acesso em 01 mar. 2022.

fazendo-se de pobre, chama a atenção para o contraste entre seu modo de vida e o dele:

EUDORO – Então sempre em saúde e prosperidade, hein?

EURICÃO - [...] Prosperidade, eu? Você sim, pode dizer que vai bem com todas aquelas fazendas!

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

EURICÃO - [...] Você gosta de contar desgraça, mas é para esconder a fortuna. Eu é que só tenho, para contar, miséria. Os ricos, como você, contam dinheiro, Eudoro; os pobres, como eu, desgraça.

EUDORO – Que nada, isso é modéstia! E quanto à crise, se puder fazer alguma coisa para ajudá-lo... (SP, p.266)

Mesmo que se considere o contexto do diálogo, em que Eudoro pretende pedir a mão de Margarida e não quer contrariar Euricão, nota-se a falta de empatia para com aqueles dotados de menos recursos e uma desconsideração de sua situação, vista como modéstia. Há também falta de consciência do estado socialmente privilegiado em que se encontra e, ainda, certa afetada superioridade. Para arrematar a crítica social a esta personagem, Pinhão, seu empregado, questiona:

PINHÃO – [...] Mas onde está o salário de todos estes anos em que trabalhamos, eu, meu pai, meu avô, todos na terra de sua família, Seu Eudoro? Onde está o salário da família de Caroba, na mesma terra, Seu Eudoro? Não resta nada! [...] Nós não temos nada! A coisa que a gente mais deseja na vida, eu e ela, é casar! Até agora, não pudemos. Onde está a minha porca? Ninguém diz nada! (SP, p.334)

Nessa fala, observa-se que Eudoro segue a lógica capitalista de maximizar os lucros, pagando aos trabalhadores apenas o mínimo necessário para a manutenção da força de trabalho, vedando-lhes qualquer possibilidade de ascensão social ao longo de gerações. Como se vê, seu apego “à sua porca” é grande, estando correto Euricão ao dizer que os demais se comportam como escravos daquilo que valorizam.

Pinhão: empregado de Eudoro e namorado de Caroba, jovem, pobre. Seu nome significa “semente de pinheiro”, “fruto de árvore típica do Nordeste”, “cor magenta ou carmim”¹⁵⁸. A sugestão sonora remete também para “peão”, trabalhador rural, ou “pião”, brinquedo que gira apoiando-se em pequeno ponto de contato. Esse último termo se assemelha ao nome do seu equivalente latino, Estróbilo, que significa justamente “pião”¹⁵⁹.

158 PINHÃO. In: *Michaelis - Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Verbete de dicionário.

159 PLAUTO. *Aulularia*. p.2. Disponível em <https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2014/11/plauto-aulularia.pdf>. Acesso em 02 mar. 2022

Pode ser entendido no sentido de ter a capacidade de se virar.

Pinhão é apresentado como sujeito jovial, às vezes acomodado e observador, às vezes provocativo e esperto. Partindo de suas observações dos fatos ou da fala de alguma personagem que dê o mote, faz associações com elementos do repertório da sabedoria popular, expressos sob a forma de ditados, com frases no presente como verdades eternas e com tom moral ou de aconselhamento:

(I)

EURICÃO - [...] Mas, se eu não me cuido, as cobras é que vão me engolir.

PINHÃO – É por isso que o povo diz que cobra que não anda não engole sapo. (SP, p.250)

(II)

DODÓ – A que horas meu pai chega, Pinhão?

PINHÃO – Chega já. Pelo menos foi o que ele disse na carta, mas falar é fôlego. (SP, p.251)

(III)

DODÓ – E se tudo se resolver a contento, eu saberei mostrar minha gratidão.

PINHÃO – Como?

DODÓ – Eu descobrirei um modo.

PINHÃO – Seguro morreu de velho.
[...]

DODÓ – Prometido.

PINHÃO – Quem vive de promessa é santo. (SP, p.254-255)

(IV)

CAROBA – Vou e é quer você queira, que não!

PINHÃO – Pois adeus, Caroba. Quem gosta de dormente é o trem. (SP, p.282)

(V)

DODÓ – Não é ladrão não, Pinhão, é louco.

PINHÃO – Seu Dodó, eu só acredito que uma pessoa é doida quando ela começa a rasgar dinheiro. Com fama de doido, Zé Sabido enriqueceu.

(VI)

PINHÃO – É! É um velho mas não gosto de mulher que bate no bucho dos outros não! Boa romaria faz quem em sua casa fica em paz!

CAROBA – Não me venha com ditado agora!

PINHÃO – É, não me venha com ditado, mas seguro morreu de velho e desconfiado ainda está vivo. Vivo e de testa limpa! (SP, p.303)

Percebe-se que a maior parte dos ditados que a personagem diz está relacionada a desconfiança e atenção para evitar resultados ruins. Tal atitude de se manter atento e vigilante faz toda a diferença para o jovem empregado, possibilitando não só sua sobrevivência como o proveito de oportunidades – como ficar com a terra de Dodó, com os vinte contos do jantar de noivado e até momentaneamente com a porca.

A propósito, por ocasião do furto da porca, a personagem relaxa e troca seu comportamento desconfiado por um falar mais espontâneo, com direito a canção:

PINHÃO – Ô lírio, ô lírio, ô lírio,
ô lírio como é?
Bom almoço, boa janta,
boa ceia e bom café,
da roseira eu quero o galho,
do craveiro eu quero o pé.

Agora é assim, Santo Antônio, meu velho, “bom almoço, boa janta, boa ceia e bom café”. Mas ali onde diz “da roseira eu quero o galho, do craveiro eu quero o pé”, agora é assim: “da porquinha eu quero as tripas, quero pá, cabeça e pé”. Sou o homem mais rico do mundo, Santo Antônio, trate de me agradar de hoje em diante. Não há como um dia atrás do outro e uma noite no meio. (SP, p.313)

A canção traz para o âmbito da peça a forma poética mais praticada pelos cantadores populares e repentistas, a sextilha, formada por seis versos com sete sílabas poéticas – aqui com variação nos dois primeiros, que tem seis sílabas -, com rimas nos versos dois, quatro e seis. Atribui-se a criação da forma sextilha a Silvino Pirauá Lima¹⁶⁰, que também é autor do primeiro folheto publicado, em 1870¹⁶¹. Suassuna compôs a canção de Pinhão, colocando a personagem no ato da criação poética, ao se apropriar de um objeto supostamente em circulação e alterá-lo para melhor adaptação ao seu momento de vida. O trecho indica a capacidade de renovação dos objetos e formas da cultura popular.

No começo da canção, tem-se a invocação ao lírio, seguida da descrição de vida permeada de fartura e, na primeira versão, a menção ao cravo e à rosa. O lírio pode se referir à passagem bíblica dos lírios do campo, que não fiam nem tecem, mas se vestem de forma gloriosa. Também aparece no Cântico dos Cânticos 2:1-2, em que a amada diz ser rosa de Sarom, lírio dos vales, e o amado responde que ela é um lírio entre espinhos. Somadas tais passagens à menção ao cravo e à rosa, a canção pode apontar para a formação de parceria entre masculino e feminino capaz de proporcionar prosperidade. Pinhão, em sua adaptação

160 Rima e repente têm linguagem própria. In: *Diário do Nordeste*, coluna Região, 22 ago. 2004. Disponível em <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/rima-e-repente-tem-linguagem-propria-1.321299>>. Acesso em 02 mar. 2022.

161 SANTIAGO, Vandek. Poesia de cordel é feita em sextilhas. In: *Folha de São Paulo*. Ilustrada. 11 jan. 1997. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/1/11/ilustrada/21.html>>. Acesso em 02 mar. 2022.

menos lírica-romântica e mais prática, atribui a prosperidade à porca, referindo-se a ela como se fosse realmente um animal que pudesse ser desmembrado e consumido. A referência ao ato de comer traz para a canção a concretude dos atos fisiológicos corporais.

Na continuação da fala, Pinhão se dirige a Santo Antônio invertendo a prática da barganha. Normalmente, o fiel em situação de apuro ou que tenha algum desejo de difícil realização é quem procura, no âmbito terreno, alguém mais abastado que possa lhe dar proteção ou recursos a título de favor e, no âmbito divino, uma entidade que tenha poderes para alterar a lógica do mundo em seu benefício. Pinhão, acreditando estar rico, diz agora ser ele próprio alguém digno de ser procurado para a concessão de favores, projetando a lógica das relações humanas de interesse para o âmbito do sagrado, como se o santo de fato precisasse de algo que alguém rico pudesse fornecer. Ao ver as coisas desse modo, Pinhão parece ter feito a escolha pela porca, sem enxergar o que realmente significa o santo.

O furto da porca altera a forma como Pinhão se vê naquela sociedade. Até então um simples empregado, a personagem tenta enfrentar com a dignidade possível as situações em que é colocado por vontade dos patrões. Graças ao intuito inicial tanto de Eudoro quanto de Dodó de se casarem com Margarida, Pinhão é obrigado a frequentar a casa de Euricão, onde sofre agressões. Euricão sente-se no direito de punir qualquer empregado, mesmo os que prestem serviços para outros, com castigos físicos. Esse é mais um resquício da mentalidade escravagista que permanece nas relações sociais construídas na peça. Pinhão, ao enfrentar as agressões, tem diferentes reações:

[Euricão] Sai no encalço de Pinhão. Ouvem-se gritos, som de pancadas, imprecções. Pinhão entra correndo, com Euricão atrás, ameaçador. Euricão vai investir sobre Pinhão, que puxa uma faca.

EURICÃO – Pega, pega o ladrão! Assassino, ladrão!

DODÓ – O que é isso, Seu Eurico? Que é isso, Pinhão? Guarde essa faca imediatamente.

EURICÃO – Não, deixe ele assim, quero mesmo que a polícia veja! Pega, pega o ladrão! Vou denunciá-lo à polícia!

PINHÃO – Por quê?

EURICÃO – Porque você anda com uma faca.

PINHÃO – Aqui todo mundo anda!

EURICÃO – Mas você me ameaçou.

PINHÃO – Ameacei para não apanhar.

[...]

EURICÃO - [...] O que é que você quer com minha porca?

[...]

PINHÃO - [...], comer, a porca que Seu Dadá mandou para o jantar e que chegou agora!

[...]

EURICÃO - [...] Se não existir essa porca mesmo, vou fazer a denúncia e o delegado Cabo Rangel prende você como ladrão de cavalo. (SP, p.286-289)

A cena mostra com clareza que a sociedade rural nordestina é marcada pela luta de classes e pelo constante recurso à violência física. Pinhão, trabalhador socialmente desfavorecido, é submetido a pancadas sem que o agressor, de classe superior, se dê ao trabalho de formular acusação e muito menos de prová-la. O filho de seu patrão assiste à cena e não o defende, preocupado em manter seu disfarce e com seus próprios interesses. A prática de agressões é tida como constante, a ponto de se colocar como natural todo mundo andar armado. Pinhão, acuado, se vê na obrigação da autodefesa, puxando a faca para tentar barrar a continuidade da surra. Ainda assim, está em desvantagem pois Euricão ameaça formular falsa denúncia contra ele junto às autoridades. A ameaça é real, posto que pelos valores da sociedade transpostos para a peça, a palavra de um senhor com profissão, dono de casa e chefe de família vale mais que a palavra de um simples trabalhador rural. Revela-se, assim, o que há de corrupto no sistema de valores da justiça terrena e quais indivíduos estão mais propensos a sofrer com a injustiça.

Nas outras duas ocasiões em que Euricão o agride, agarrando-o pelo pescoço, Pinhão adota outra estratégia de resistência: faz-se de bobo, permitindo ser revistado e respondendo de forma curta e irônica às perguntas com tom acusatório (SP, p.299 e 333). A estratégia funciona, já que uma das investidas termina com simples rogar de praga por Euricão (“que Santo Antônio lhe cegue os olhos e lhe dê paralisia nos dois braços e nas duas pernas duma vez”), enquanto a outra se encerra quando o próprio Pinhão, tomando as rédeas de seu destino, resolve confessar o furto da porca e negociar a revelação de seu paradeiro. Dodó se surpreende com sua esperteza: “E eu que pensava que Pinhão era idiota! [...] Porque ele só vivia dizendo ditados” (SP, p.335). Ao final, a sabedoria popular e as estratégias de resistência preponderaram, já que a porca não vale nada e o casal Pinhão – Caroba ganha terras e pequeno capital para começarem vida nova.

Caroba: empregada que está trabalhando na casa de Euricão, namorada de Pinhão, jovem e esperta. Seu nome vem do tupi “kaarowa”, designando árvores e arbustos do gênero jacarandá, de pequeno porte, nativa das matas brasileiras em diversas regiões.¹⁶² Difere muito de seu modelo latino, a escrava Estáfila, cujo nome significa “que é uma vinha” ou “em forma

162 CAROBA. In: *Michaelis - Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Verbetes de dicionário.

de cachos”¹⁶³, e dos criados do avaro presentes no modelo francês. Em Suassuna, é protagonista no argumento da junção dos pares românticos, mas o faz de modo bem distinto da alcoviteira francesa Frosine.

Caroba é empregada na fazenda de Eudoro, sendo trazida para a casa de Euricão por Dodó, a fim de auxiliá-lo em seus planos românticos com Margarida. Passa a trabalhar, então, na casa do avaro, tendo mesmo dois patrões. Como um deles não está pagando salário, conforme já apontado, Caroba não vê sua sobrevivência atrelada às vontades de Euricão. Além disso, pelo fato de trabalhar dentro da casa, no espaço da intimidade de seus habitantes, há uma mistura entre os âmbitos profissional e pessoal, criando-se familiaridade:

CAROBA – E foi então que o patrão dele disse: 'Pinhão, você sele o cavalo e vá na minha frente procurar Euricão'...

EURICÃO – Euricão, não. Meu nome é Eurico.

CAROBA - [...] 'vá na minha frente procurar Euriques'...

EURICÃO – Eurico!

CAROBA – 'Vá procurar Euríquio...'

EURICÃO – Chame Euricão mesmo.

CAROBA – 'Vá procurar Euricão Engole-Cobra...'

EURICÃO – Engole-Cobra é a mãe! Não lhe dei licença de me chamar de Engole-Cobra, não! Só de Euricão! (SP, p.243)

Essa familiaridade tem perigosa mão dupla e, somada à mentalidade escravagista, pode, como já assinalado, resultar em desrespeito à liberdade do empregado de ser dono do próprio corpo. A possibilidade de reversão nos atos, ora praticados pelo patrão, ora pela empregada, ganha expressão na peça, já que Euricão tenta revistar Caroba em uma cena, mas em outra mais adiante é ela quem toca o corpo do patrão sem que este o consinta:

CAROBA – [...] O senhor deve estar com fome, hein? Coitado, chega está de barriga vazia! (*Bate com a mão na barriga dele, que vai se livrando para evitar que ela descubra a porca*) [...] essa barriga hoje se enche, mais ainda!

EURICÃO – Ai! Vá pra lá! Diabo de mulher enxerida!
[...]

CAROBA – Rá, rá! Que é que o senhor está escondendo aí nesse bucho?

EURICÃO – Ai, ai, ladrona, assassina! Ai! (*Sai na carreira*) (SP, p.302-303)

163 ESTÁFILO. In: *Dicionário etimológico de mitologia grega*. Università degli studi di Trieste. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/409973/mod_resource/content/2/demgol_pt.pdf. Acesso em 02 mar. 2022. Verbete de dicionário.

PLAUTO. *Aulularia*. p.2. Disponível em <https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2014/11/plauto-aulularia.pdf>. Acesso em 02 mar. 2022

A gravidade do ato reverso é menor, pois caso Euricão não estivesse apressado para sair, poderia facilmente ter escapado da situação, já que a empregada não exerce sobre ele nenhum tipo de poder. O ato da empregada não pode, portanto, ser visto como assédio.

A reversão está presente, ainda, no sincero afeto que Caroba desenvolve por Euricão. No bojo da relação empregado-patrão, o mais comum é o patrão estar em situação financeira melhor e, com isso, ter menos preocupação com a sobrevivência, estando em posição de ter piedade e de poder auxiliar o empregado, socialmente menos favorecido. Porém, é Caroba quem vê a si mesma como uma pessoa mais alegre e cheia de possibilidades que Euricão, que vive fechado em suas pulsões de morte, reconhecendo as dores humanas que ele sofre:

CAROBA – [...] brinco com o velho Euricão porque gosto dele, está ouvindo? Com toda a avareza, com toda a ruindade e as manias, é um dos homens mais sofredores que conheço. Nada na vida dele deu certo, casou-se, a mulher o deixou e toda a esperança dele agora é essa filha que nós lhe vamos tirar. Por isso e muitas coisas mais, tenho pena do velho Euricão, de quem ninguém gosta! (SP, p.303-304)

Dotada de compaixão e de alegria, Caroba tem ainda o atributo da esperteza, que também é usado na sua relação com Euricão. Às vezes, favorece o patrão com suas ideias, a exemplo da cena em que o tranquiliza quanto ao medo de que Eudoro esteja vindo pedir dinheiro emprestado, dizendo que é só não emprestar (SP, p.246). Às vezes, usa os medos dele para manipulá-lo, como na cena em que alimenta a ideia de que Eudoro quer aplicar um golpe financeiro - “uma facada” - e que a saída seria pedir dinheiro primeiro, tendo interesse em obter do patrão uma comissão e um bom jantar (SP, p.258-261). As manipulações nem sempre dão o resultado esperado, sobretudo para matérias de dinheiro, já que Euricão é avaro – a comissão é acordada por valor pequeno e acaba não sendo paga.

Na relação com o patrão Euricão, colocada no argumento da preservação da porca, Caroba é adjuvante. Já na relação com seu outro patrão, Dodó, ancorada no argumento da junção dos pares românticos, a personagem assume o protagonismo. Seguindo o esquema das comédias clássicas, o jovem patrão apaixonado é incapaz de obter, sozinho, a concretização de sua pretensão amorosa, chamando empregados em seu auxílio. Deixando de seguir esse mesmo esquema clássico, é a empregada quem mais se destaca, bolando planos com rapidez, colocando-os em ação e sendo capaz de contornar os obstáculos que surgem no caminho, tudo direcionado a obter bom resultado não só para o patrão, mas também para si própria. Assim, parte da construção da personagem dialoga com o tipo fixo dos empregados nas comédias, em especial com os *zanni* da *Commedia dell'arte*, enquanto outra parte significativa de sua construção advém dos tipos populares que usam a esperteza para se livrar de problemas, como

os quengos-amarelinhos dos folhetos nordestinos ou os pícaros-malandros das narrativas de aventura ibéricas.

O protagonismo de Caroba, personagem feminina, em um dos argumentos da peça merece destaque. No molde clássico, há toda uma galeria de empregadas nas comédias, mas dificilmente elas assumem a função de promover a dinâmica da peça, incitando e resolvendo conflitos. No molde popular, os heróis são quase sempre homens. Importante ressaltar que essa ausência quase total de personagem feminina pobre em papel de destaque está intimamente relacionada ao caráter patriarcal da sociedade que, ao longo dos séculos, não só dificulta o acesso das mulheres aos meios de produção cultural como também promove uma visão masculina e machista de mundo. À época da escrita da peça, como já dito, a aceleração da modernização da sociedade traz a crescente emancipação feminina. Suassuna, nesta fase, promove alterações nas funções e modos de construção de personagens femininas, sendo Caroba um bom exemplo.

Logo no começo da peça, recebida a carta anunciando que Eudoro vai visitar Euricão e “privá-lo de seu mais precioso tesouro” (SP, p. 249), Caroba é a única a entender o que isso significa e já concebe rapidamente uma estratégia, que não revela aos demais:

CAROBA – [...] estou maldando um negócio mais misterioso ainda. Vou dizer uma coisa curta e certa aos dois: não descubram a história não, porque o pai do senhor vem é pra pedir Dona Margarida em casamento.

DODÓ – O quê? Você está doida, mulher?

CAROBA – Estou nada, homem! Seu pai não é viúvo?

DODÓ – É.

CAROBA – A senhora não passou um tempo lá?

MARGARIDA – Passei.

CAROBA – Ele não simpatizou com a senhora?

MARGARIDA – Simpatizou.

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

PINHÃO – Disse.

CAROBA – Então o que é que vocês querem mais? É casamento no duro! [...] Se a história se resolver e eu conseguir fazer seu casamento, o senhor [Dodó] passa a escritura dessa terra [que seu padrinho lhe deu] para nós dois? (SP, p.253-255)

Caroba exerce função de arranjadora de casamentos, que é causa popularmente atribuída a Santo Antônio¹⁶⁴. Pode-se aventar a hipótese de que a entidade santa, caso agisse

164 Essa observação advém da leitura do artigo de Silviano Santiago acerca da peça: SANTIAGO, Silviano.

influenciando os acontecimentos, se identificaria mais com os intentos de Caroba em promover casais felizes que com a proteção da porca de Euricão, objeto que, aliás, é inútil. Além disso, Caroba já é portadora da luz do entendimento e da esperteza. Usando tais atributos, a personagem mobiliza alguém capaz de fazer Eudoro mudar de ideia: Benona, sua antiga noiva. Para tanto, basta uma pequena provocação, insinuando que o ex-noivo ainda tem sentimentos por ela:

CAROBA – Pinhão está desconfiado de que Seu Eudoro vem pedir a senhora em casamento.

BENONA – Caroba!

CAROBA – É verdade, Dona Benona! A senhora não foi noiva dele? [...] Ele mandou dizer a Seu Euricão que vinha privá-lo de seu tesouro e Pinhão acha que só pode ser a senhora. [...] Mas parece que ele está meio envergonhado, depois de tanto tempo. É natural, mas é preciso ajudá-lo.

BENONA – (*Faceira*) Ele está acanhado porque quer, porque eu nunca o esqueci.

CAROBA – Foi nada?! (SP, p.263)

A habilidade da personagem em contar mentiras é notável: seleciona dos fatos reais aqueles que convêm, alterando apenas o que não contribui para sua intenção. A mentira que conta, dessa forma ancorada na verdade, é mais fácil de sustentar que uma invenção completa. Outro aspecto a notar neste trecho é a linguagem na fala de Caroba. Suassuna escreve as peças usando português culto padrão, de sorte que o caráter popular e regional fica marcado pelo uso de certos vocábulos ou estruturas. Nesse caso, a marcação está na fala que Caroba usa para simular surpresa, formada por verbo de ligação seguido de palavra negativa que encerra a frase.

Em suas artimanhas, consegue direcionar o pedido de casamento de Eudoro para Benona. Para isso, Caroba mantém Eudoro pensando que está ficando noivo de Margarida, enquanto convence Euricão a conceder a mão de Benona, mediante uso de expressões genéricas para se referir à noiva, sem ter que nomeá-la (SP, p.267-268). As complicações são rapidamente contornadas por Caroba, que ao fim conclui a contento a tarefa de promover os casamentos alheios e de obter meios para realizar o seu próprio enlace.

2.2.3 – A tampa e a panela: os pares

O título da peça traz uma outra relação, além daquela entre aspectos materiais e

espirituais. O santo é masculino e a porca é feminina, de modo que podem se relacionar por complementação, formando um par em que recursos materiais são direcionados para causas justas, ou por oposição, seguindo caminhos opostos em que se privilegia ou o apego à matéria, ou a busca pela espiritualidade. O mesmo ocorre com as personagens da comédia, em que alguns casais terminam juntos, enquanto outros pares não chegam a se formar ou se rompem. A dinâmica entre os pares é criada na peça em estreita relação com os valores sociais vigentes, posto que envolve coordenação ou subordinação entre indivíduos de gêneros opostos, bem como critérios de adequação para a formação de pares que, extrapolando-se o contexto erótico-afetivo, podem ser vistos como pequenos núcleos sociais por poderem dar início a uma nova família. Essa dinâmica, inclusive, está presente em ambos os argumentos da peça, sendo de forma indireta no argumento da manutenção da porca e de modo explícito no argumento da junção dos casais. Para a maioria das personagens, parece haver uma tampa adequada para cada panela. Passa-se a analisar como isso se dá.

Euricão e esposa: a história desse par não é apresentada em cena, mas apenas referida de forma breve. Caroba diz que “a mulher abandonou-o e, depois que ela morreu, ele mandou buscar o corpo e enterrou aí. Mas não gosta nem que se fale dela.” (SP, p.272). No texto, essa mulher não tem nome, nem descrição física, e tampouco são conhecidos os motivos de ter abandonado marido e filha ou as circunstâncias de sua morte. Benona é quem revela que o abandono teria ocorrido há muito tempo:

EURICÃO – [...] Eu vou esperá-la, venha arrumar meus lençóis, como sempre fez desde que minha mulher... desde que comecei a precisar de Santo Antônio. [...]

EUDORO – O que foi que ele quis dizer? Quando começou a precisar de Santo Antônio?

BENONA – Foi quando a mulher dele nos deixou. Você ainda se lembra dela?

EUDORO – Quando comecei a frequentar sua casa ela já tinha fugido.

BENONA – É verdade, foi no começo do nosso namoro. (SP, p.308)

Quando a mulher foge, Euricão sofre perda temporária da esposa, passível de ser revertida em caso de retorno e pedido de perdão, caso em que Euricão poderia se colocar em posição de superioridade com relação a ela e exercer o poder de ser o responsável pela escolha do destino a seguir. Quando a mulher morre em lugar distante, a perda se torna definitiva, não se podendo mais alterar o desfecho da relação, em que o papel ativo da fuga é da mulher e Euricão fica como vítima. Seja como for, Euricão ainda é apegado à mulher e à ausência que ela deixa, tanto que tenta substituí-la pelos objetos do título da peça: o Santo

Antônio, de quem passa a “precisar”, e a porca, que absorve suas energias e atenções.

Euricão sente que está em suas mãos o objeto porca e o planejamento da velhice, supostamente possível pelos recursos no cofre. Pensando na fuga da mulher, crê que basta saber e controlar onde o objeto está para estar seguro.

Tanto é assim que escolhe lugar específico no cemitério para esconder a porca: “Entre o túmulo de minha mulher e o muro, há um socavão: é lá que guardarei meu tesouro. [...] Depois] cavo a terra e hei de enterrá-la o mais fundo que puder” (SP, p.302). Euricão equipara a mulher morta e a porca, tentando controlar o corpo-expressão física de ambas ao confiná-las no mesmo lugar. O plano não chega a se concretizar graças ao imprevisto furto, mas a decadência e a decomposição já estão dentro da porca, por negligência da personagem.

Deste modo, Euricão não se beneficia das bênçãos do santo, em especial dos dotes casamenteiros. Ao se pensar a junção dos pares como uma dança com sucessivas trocas até que os pares mais adequados se formem, Euricão é a figura que não troca de par e fica o tempo todo dançando com um objeto em mãos, terminando na solidão.

Margarida e Dodó: apresentados no início da peça como o casal principal, cujo namoro não pode ser oficializado. Dodó está disfarçado na casa do pai de Margarida, e a moça sente incômodo com a versão “Boca da Noite” de seu amado: “Espere, tire essa barba horrível, não consigo me convencer de que é você!” (SP, p.251). A oposição ao casal, como já dito, é presumida pelas personagens a partir do que conhecem acerca de seus pais, não tendo havido tentativa de comunicação do namoro para que pudesse haver efetiva reação dos pais a respeito:

DODÓ – [...] Não tenho um tostão de meu, meu pai é contra a ideia de eu me casar sem estudar; seu pai só deixa você casar com um homem rico... O que é que eu posso fazer contra este inferno?

MARGARIDA – Talvez se seu pai soubesse que a noiva sou eu, permitisse o casamento e lhe desse terra para você trabalhar. Ele gostou tanto de mim quando estive lá!

DODÓ – E eu mais ainda, tanto assim que abandonei meu estudo e vim me meter nesse armazém por sua causa. (SP, p.252)

Como já observado, esse casal é um típico par de jovens enamorados semelhante aos *innamorati* da *Commedia dell'arte*, que se apaixonam com rapidez a partir de breve contato em uma festa de São João na fazenda de Eudoro e que não têm experiência ou esperteza suficientes para concretizarsuas intenções, tendo que contar com os empregados para isso. Outro procedimento comum na citada forma de comédia e que também aparece na peça é a briga do casal. Dodó revela-se ciumento e inseguro ao ter que enfrentar o próprio pai como

rival, recusando-se a permitir que sua amada vá a um encontro com outro homem:

MARGARIDA - [...] Por que você não concorda com essa tolice de entrevista?

DODÓ – Não concordo porque não gosto de ver você metida nisso!

MARGARIDA – Mas meu bem, trata-se de seu pai!

DODÓ – Não tenho nada com isso, agora é candidato a se casar com você. [...] se Seu Euricão descobrir que papai quer casar é com Margarida, desfaz o noivado de Dona Benona na mesma hora e faz o que meu pai quer! Seu Euricão faz qualquer acordo, contanto que não perca o dinheiro de meu pai!

MARGARIDA – Não, isso também não é direito não, meu bem. Você, zombar da pobreza de meu pai? [...] Você é quem parece de repente cheio de dureza para com ele! Você não já sabia como ele era? [...] Parece é que você quer me deixar e está procurando um pretexto!

DODÓ – E você? Parece estar ansiosa por essa entrevista! Pois vá! [...] quando estiver de volta, jogue fora a aliança que lhe dei. Não quero casar com uma moça que marca entrevista com outro! (*Sai. Margarida chora*) (SP, p.279-280)

A atitude de Dodó não é de preocupação com a segurança e integridade física da moça, mas uma tentativa de afastá-la de concorrentes por falta de confiança – nela e em si próprio. Há algo também de valor machista, em que a busca por fidelidade monogâmica aparece como justificativa para tentar tolher a liberdade da moça, que deixaria de ser confiável caso se dispusesse a conversar com outro homem. Ante a resistência de Margarida, Dodó lança mão de outra estratégia para magoá-la: o menosprezo por sua família. Como seus argumentos são rebatidos, Dodó rompe com Margarida e sai. A reação feminina colocada na rubrica é o choro, comumente associado a uma suposta fragilidade física e emocional atribuída ao feminino pela sociedade machista. Não há a sugestão expressa de que esse choro seja exagerado ou cômico. De todo modo, como no desenrolar da cena Margarida está disposta e argumentativa, o choro talvez não seria sua primeira reação diante do rompimento.

Outro ponto em que se insiste na exposição conservadora da sexualidade, em que o homem é mais ativo e a mulher oferece resistência, é a ocasião em que Dodó e Margarida são trancados em um quarto:

MARGARIDA – [...] Você está zangado comigo, meu amor?

DODÓ – Não, pelo contrário, você estava certa e eu fui quem perdi a cabeça.

MARGARIDA – E não vai me desprezar porque eu o repeli?

DODÓ – Pelo contrário, cada vez mais aprendo a respeitá-la mais. Eu é que devo pedir perdão a você por ter me descontrolado. (SP, p.323)

Vê-se que as atitudes de Dodó e Margarida diferem das adotadas por Benona e Eudoro

na juventude, referida mais adiante. Infere-se que, ao fazer as pazes, o rapaz tenta maior intimidade física com a moça, que de algum modo barra suas intenções. A resistência da moça é vista no texto como admirável. A tentativa do rapaz é considerada como natural. Ciente desses valores, Caroba consegue que os pais dos jovens concordem com o casamento deles, a fim de evitar que a moça “fique comprometida” caso se espalhe a história de que manteve namorado hospedado em casa e o recebeu em seu quarto à noite (SP, p.332).

Caroba e Pinhão: os dois já são um casal de namorados quando a peça inicia. A grande dificuldade que enfrentam, por serem pobres trabalhadores, é conseguir recursos para casar e iniciar nova família. Ambos estão participando dos esquemas para auxiliar Dodó, filho do patrão, a ficar com sua amada, porém não fazem isso atuando conjuntamente em dupla: cada um deles está em um local e cumprindo tarefa distinta. Pinhão está vinculado à fazenda do pai de Dodó, apenas auxiliando na encomenda do jantar de noivado e confirmando uma ou outra informação. Caroba, por sua vez, está como empregada na casa de Euricão, cabendo a ela, como já dito, criar e executar os planos para conseguir ajeitar os pares. Para isso, ela não mobiliza Pinhão que, aliás, chega mesmo a criar dificuldades. Por tal razão, não se está diante de uma dupla de empregados do tipo “palhaço-besta”, presentes em outras peças de Suassuna, mesmo que Caroba seja a mais esperta e inventiva, enquanto Pinhão por vezes se faça de bobo.

Das dificuldades criadas por Pinhão, o primeiro exemplo é a briga por ciúmes que tem com Caroba. Ao ouvir que o plano dela é ir à entrevista com Eudoro no lugar de Margarida, Pinhão se contrapõe à ideia:

CAROBA – Mas é claro que vou à entrevista, se meu plano todo era esse!
[...]

PINHÃO – Que história é essa, Caroba? É a entrevista que o patrão marcou com Dona Margarida?

CAROBA – É, vou no lugar dela!

PINHÃO – Eu não quero você com o patrão aqui, de jeito nenhum! Aquilo é um viúvo sonso dos seiscentos diabos!

CAROBA – Espere lá, Pinhão, você não entendeu nada!

PINHÃO – Não entendi, nem quero entender, está ouvindo? [...] Pois quero lhe dizer logo que é essa entrevista ou eu, está ouvindo? Trate de escolher!

CAROBA – Já escolhi! [...] A entrevista! Você quer mandar em mim, é, Pinhão? Que desconfiança é essa, se nunca lhe dei motivo? Vou e é quer você queira, quer não!

PINHÃO – Pois adeus, Caroba. [...] (*Sai. Caroba chora, mas logo enxuga as*

lágrimas). (SP, p.281-282)

A briga tem elementos comuns à já comentada discussão entre Margarida e Dodó: insegurança masculina, tentativa de afastar concorrentes e de tolher a liberdade da mulher. Aqui, porém, as coisas são ditas de modo mais direto: Eudoro não é confiável, Pinhão não quer ouvir argumentos e pretende impor sua opinião, enquanto Caroba resiste e mantém sua autonomia de decidir. Pinhão tenta, em vão, interromper o discurso de Caroba e chantageá-la. De modo semelhante ao dito sobre Margarida na cena da briga, não parece plausível que a primeira reação de Caroba fosse chorar pela saída de Pinhão. O autor prevê que ela enxugue rápido as lágrimas, o que também é esperado pela sociedade quanto às dores e sentimentos das mulheres pobres: que elas sejam resilientes e sigam adiante logo, sem tempo para elaborar suas perdas e tomar consciência de novas situações com que tenham que lidar.

O segundo exemplo de dificuldades criadas por Pinhão é semelhante ao primeiro: outra briga por ciúmes, desta vez tendo como objeto a já mencionada batida de mão que Caroba faz na barriga de Euricão. A reação de Caroba, desta vez, é mais enérgica:

CAROBA – Você quer saber do que mais, Pinhão? Vá se danar! Eu comecei a lhe dar muito valor, você ficou convencido demais. Dê o fora! Eu também ia lhe explicar tudo sobre a entrevista, mas se você vem com essa desconfiança de minuto em minuto, pode se danar! [...] pode ir para o inferno, com essa mania de mandar e sua desconfiança! (SP, p.303-304)

Desta vez, Caroba se mostra cansada de receber tratamento injusto e é ela quem decide romper com Pinhão. Porém, o rapaz volta e, assim como Dodó, se esconde na sala à noite para acompanhar a entrevista – e este é o terceiro exemplo de dificuldades que ele cria. Vê Margarida – na verdade, Caroba com vestido da moça – trancar Dodó no quarto. Vê Benona – também Caroba com vestido alheio – trancar Eudoro no quarto. E antes que Caroba possa voltar a seus próprios trajés, Pinhão sente-se atraído pela figura que vê naquele vestido, pega as chaves dos quartos e resolve abordá-la:

PINHÃO – A senhora pode já ter passado a primeira mocidade, mas eu lhe digo uma coisa, Dona Benona, é nesse tempo que eu acho as mulheres mais bonitas! E a senhora pode não ser mais muito moça, mas é enxuta que faz gosto! [...] a gente podia fazer um acordo. Eu lhe dava as chaves e... [...] a gente bem que podia entrar num acordo e fazer um amorzinho, para passar o tempo!

CAROBA – Você está muito enganado! Eu estava deixando você falar para ver até onde ia seu atrevimento! Mas vou gritar! [...]

PINHÃO – Ai, a porca! Não grite não, Dona Benona! [...]

CAROBA – Então venha para cá! Quero lhe dar uma surra por seu atrevimento! [...] Um sujeito como você devia dar graças a Deus por ter uma noiva como Caroba, com essa molecagens para as senhoras de respeito! Tome, safado! [...] vou chamar

Caroba, aquela santa! (*Com Pinhão de costas, entra atrás do biombo, já tirando o vestido [de Benona].*)

PINHÃO – Quem é? É Caroba?

CAROBA – E quem mais havia de ser, canalha? [...] Eu estava aqui e vi tudo, sua molecagem com Dona Benona [...]. Agora você vai levar umas tapas! [...]

PINHÃO – Mas eu não já levei a surra de Dona Benona?

CAROBA – Aquela foi a dela, agora se prepare que lá vai a minha! (*Dá-lhe algumas tapas*)

PINHÃO – Ai, Caroba, ai Carobinha, ao Carobinha do meu coração (*Consegue beijá-la por entre as tapas, abraça-a, Caroba vai diminuindo as tapas, retribui o beijo, depois o abraça*) (SP, p.320-323)

Caroba fica ofendida com a abordagem de Pinhão à falsa Benona e resolve castigá-lo duas vezes, com agressão física. As rubricas sugerem que ela abranda em razão da sedução do rapaz, mas a personagem também pode considerar que Pinhão não pratica traição, já que quem desperta seu desejo é, de fato, a própria Caroba. Além disso, Caroba sabe que ela também está de algum modo mentindo para o noivo, de sorte que os enganos de ambos se compensam. Superadas essas divergências e dificuldades, cada um deles pode concluir seus planos particulares: Caroba une os demais casais, enquanto Pinhão negocia recursos para poder se casar.

Eudoro e Benona: no primeiro ato da peça, Benona é quem vai receber o visitante Eudoro, dizendo que ter sido sua noiva “são coisas passadas” (SP, p.262). Na sequência, Caroba a induz a pensar que vai ser pedida em casamento por ele, ao que Benona responde que ainda pensa no fazendeiro e que “Eudoro sempre foi meio doidinho” (SP, p.264). Como Eudoro se apresenta como homem mais velho, viúvo e respeitável, decorre certo tempo na peça até que se descubra qual seria sua “doideira”.

Assim que Eudoro entra na casa, Caroba sonda suas intenções e confirma sua suspeita de que ele quer se casar é com Margarida. O viúvo resolve falar direto com o pai da moça, sem se dar ao trabalho de saber previamente o que ela pensa a respeito. Eudoro se mostra consciente da diferença de idade e possível falta de afinidade, mas pretende compensar tais questões com dinheiro, contando com o apego de Euricão a riquezas:

EUDORO – [...] Desde que Dodó saiu de casa para estudar, estou me sentindo muito só. Simpatizei com a filha de Euricão e resolvi pedi-la, apesar da diferença de idade.

CAROBA – O senhor está parecendo meio encabulado de pedir.

EUDORO – É verdade, Caroba. Não sei como vou começar. Minha idade não permite mais certas coisas que agradam às moças, de modo que...

CAROBA – Então deixe comigo. Seu Euricão é louco pela filha. Não gosta nem de falar em casamento com ela, com medo de perdê-la. Mas, ao mesmo tempo, quer casá-la, pois considera a moça uma espécie de patrimônio. [...]

EUDORO - [...] Creio que Euricão não criará dificuldade. Gosta da filha, mas gosta ainda mais de dinheiro e, sabendo que tenho algum... (SP, p.265)

Importante observar que, ao contrário do que acontece com Euricão, o texto não traz nem breves referências à falecida mulher de Eudoro. Só se sabe que ele é viúvo, começando a peça como pretendente de Margarida e ex-noivo de Benona. A impressão que se tem é que o fazendeiro está sempre em busca de nova parceira. Sua escolha inicial, porém, recai sobre moça com quem teve breve contato na já mencionada festa dada em sua fazenda.

Sem saber da escolha de Eudoro e acreditando nas invenções de Caroba, ao final do primeiro ato Benona encontra Eudoro saindo da casa, na já comentada cena em que tenta dar-lhe um “beliscão no espinhaço” (SP, p.276). Além das já tratadas questões sobre a forma em que a expressão do desejo de mulher mais velha aparece na peça, aqui cabe pensar se há outras razões, além dos impulsos físicos, pelas quais Benona se comporta dessa maneira. Benona é apresentada como mulher respeitável e recatada. Na sociedade machista, a mulher que expõe seus desejos abertamente tende a enfrentar críticas. Ainda assim, Benona arrisca mostrar essa sua face para Eudoro. Pode-se explicar o fato por ela pensar que já está com compromisso acertado e que é mais velha, podendo ter alguma liberdade. Mas pode-se também aventar a hipótese de que ela esteja tentando agradar Eudoro e desconstruir sua própria imagem de excessivamente recatada. Por contraditório que pareça, a mesma sociedade que veda a livre expressão do desejo feminino espera que, na intimidade, a mulher se mostre sempre disposta à satisfação dos desejos do homem. Nessa linha, uma fala interrompida no segundo ato, em meio a uma confusão com gritos de “pega-ladrão”, traz novos indícios:

CAROBA – Sabe, Seu Eudoro, ela sabe de tudo, mas felizmente fez uma exceção e está inteiramente de acordo[...]

EUDORO – Mas tinham me dito que você era tão severa!

BENONA – Com os outros, com você nunca mais! Quero recuperar...

MARGARIDA – Pega o ladrão! (SP, p.293-294)

É somente no terceiro ato que a conversa é retomada, após o jantar de noivado e antes da entrevista:

BENONA – Reconheço que a maior parte da culpa foi minha. Mas eu era tão moça, tão sem conhecimento das coisas, Eudoro! Você se lembra da noite que passei em

sua fazenda com Eurico?

EUDORO – Como havia de não lembrar? Foi desde aquele dia que você me deixou. [...] Eu nunca pude me conformar com aquele silêncio, de repente, sem uma explicação!

BENONA – [...] Bem, naquela noite em sua casa... Você sabe o que foi, fiquei com medo de você.

EUDORO – Mas Benona, foi só por causa daquilo! E você, por tão pouco, estragar nosso casamento! Se eu soubesse, teria vindo e falado de tal maneira, que você me perdoaria e teria talvez casado comigo. (SP, p.308-309)

Mesmo sem ser dito de forma explícita, é possível inferir que a razão do rompimento do primeiro noivado é a resistência de Benona às tentativas de intimidade física empreendidas por Eudoro na noite em que ela se hospeda com o irmão em sua fazenda. Fica-se sabendo, então, qual é a “doideira” de Eudoro: é um ardente sedutor. Benona revela ter ficado paralisada com a tensão de descobrir e ter que subitamente lidar com o desejo masculino, enquanto educada para sustentar o recato.

Caroba, que ouve o diálogo escondida, usa essas informações no momento em que se passa por Benona, a fim de convencer Eudoro a trocar a sobrinha pela tia (SP, p.330-331). Quando saem do quarto e se deparam com Euricão, Eudoro já faz pedido específico “a mão de Benona em casamento”. O consentimento é dado, sobretudo para evitar que Benona fique “comprometida” por ter ficado trancada em quarto com um homem, de modo semelhante ao que ocorre com Margarida. O casamento é, então, visto como capaz de reparar eventuais danos sociais advindos de comportamento íntimo feminino tido por inadequado.

Vistos os casais de modo específico, pode-se apontar que o relacionamento entre eles é marcado pela tentativa dos homens de controlar e subordinar as mulheres, que por sua vez lhes opõem resistência. Há também, claro, momentos em que os interesses de ambos se alinham em torno de um mesmo objetivo, sem o que não há afinidade de casal. Observa-se, ainda, que os critérios para consideração de pares adequados envolvem a idade e a classe social dos noivos: Margarida e Dodó são jovens filhos de pais donos de algum tipo de propriedade privada; Caroba e Pinhão são jovens trabalhadores com situação inicial de pobreza; e Eudoro e Benona são pessoas maduras que pensam em fazer companhia um ao outro sem mais responsabilidades em dar início a uma nova família.

Nota-se, por fim, que as atrações entre os pares e a formação de casais trazem inquietações. A constância da relação futura pode ser alterada a qualquer momento, estando os casais sujeitos à morte, ao abandono, às mudanças de sorte. Os sentimentos amorosos tumultuosos e a impossibilidade de se controlar o futuro são questionados, ainda, no final da

peça, quando Euricão afirma aos novos casais que suas porcas estão diante de seus olhos e os chama de escravos.

*

Boa parte da crítica, tanto da época quanto posterior, não vê com bons olhos o fato de um dramaturgo nacional moderno, que estreia com obra considerada inovadora no teatro brasileiro, compor comédias com base clássica. O modelo da comédia ambientada na sala de casa, mostrando uma família e os costumes sociais, seguindo regras de unidade de tempo, espaço e ação é visto como velho, ultrapassado, ligado a uma certa burguesia europeia imitada pelo público nacional composto pela elite tradicional, frequentadora de “bons espetáculos”. É compreensível que os movimentos de adaptação e ruptura, como o da modernização do teatro brasileiro, tenham a tendência de rejeitar aquilo que provém da tendência imediatamente anterior – e que talvez fosse a montagem de peças clássicas estrangeiras. Algum afastamento é, de fato, necessário, se o objetivo é descobrir e consolidar novos valores.

O radicalismo da posição, porém, consiste em preconceito que impede que se veja que o molde clássico foi arduamente trabalhado para abrigar uma linguagem em ritmo de conversa permeada de regionalismos e duplos sentidos; personagens inspirados em pessoas reais, tipos sociais e folhetos da cultura popular; relações recriadas para promover a identificação de mecanismos, reflexão quanto a valores e ação de escolha quanto à configuração pessoal de cada indivíduo e da sociedade brasileira.

O que chama a atenção é a contradição entre simultânea reclamação pelo uso de forma antiga e rejeição dos elementos inovadores modernizantes que nela foram introduzidos, como aqueles desvinculados da unidade de ação clássica e das finalidades tradicionais daquela forma de teatro, a exemplo das personagens-excluídas anunciando cenas e ressaltando ensinamentos, materialização da participação do autor e do público no conjunto da obra, o epílogo exaltando o caráter moral da composição, o aproveitamento de tipos dos folhetos populares que assumem o protagonismo das ações.

3 – A TROCA DE FOCO: RETOMANDO O POPULAR E EXPLORANDO A METALINGUAGEM

A partir do olhar para a linguagem em contexto de comunicação, chama-se metalinguagem o ato de focalizar o próprio código utilizado para comunicar algo. Em literatura dramática, a metalinguagem faz recair o foco no ato da criação literária, função que se soma à poética, centrada na mensagem comunicada, e à apelativa do gênero dramático, que se dirige a promover reações no destinatário.

Suassuna, na passagem dos anos 1950 para 1960, volta a abordar temas e utilizar formas ligadas às manifestações populares de cultura, mantendo o viés crítico e a intenção de promoção de reflexão moral, porém o faz centralizando a atenção no ato da criação dos espetáculos. Para tanto, mobiliza personagens artistas, como mestres de mamulengo, poetas e cantadores, que podem ser vistos como relacionados ao próprio autor.

No contexto de escrita, verifica-se a tendência à focalização das questões que envolvem o ato criativo, decorrentes da desconfiança quanto ao uso da linguagem e das formas em voga, seja por suas limitações intrínsecas, seja por terem acarretado censura, bem como do repensar acerca do papel do artista na sociedade no momento da retomada da liberdade e reconstrução pós-ditadura getulista e Segunda Guerra Mundial.

Com essa tônica, Ariano cria duas peças: *A Pena e a Lei* e *Farsa da Boa Preguiça*. A seguir, passa-se ao estudo de cada uma delas.

3.1 – Escrita certa e linhas tortas: *A Pena e a Lei*

A peça *A Pena e a Lei* estreia em 02/02/1960, no Teatro do Parque em Recife, sendo a primeira montada pelo grupo Teatro Popular do Nordeste - TPN, sob direção de Hermilo Borba Filho. O TPN é um grupo liderado por Hermilo, tendo dentre seus fundadores Suassuna, o músico Capiba e outros integrantes do antigo Teatro de Estudantes de Pernambuco - TEP. A proposta do grupo é o estudo das formas populares e nordestinas de encenação, bem como levar ao público espetáculos de qualidade¹⁶⁵. Nesse contexto, *A Pena e a Lei* apresenta uma versão erudita para o palco do popular teatro de mamulengo.

Suassuna escreve a peça em 1959, mesmo ano em que se estabelece na casa da Rua do

165 TEATRO Popular do Nordeste (TPN). In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo404786/teatro-popular-do-nordeste-tpn>. Acesso em 10 mar. 2022. Verbete de enciclopédia.

Chacon, onde mora até o fim da vida. Apenas em 2005 o texto é publicado, pela Editora Agir, com ilustrações de Romero de Andrade Lima, sobrinho de sua esposa. Em 2019 a peça passa a integrar a obra completa do autor editada pela Nova Fronteira. Na versão publicada em livro, aponta-se 18/11/1959 como a data de sua conclusão. Assim como ocorre com *Auto da Compadecida*, a data de início da escrita não é precisa, e isso se deve ao fato de o autor ter aproveitado outros dois entremezes de sua autoria para compor a peça.

O primeiro entremez é *As Torturas de um Coração ou Em Boca Fechada não entra Mosquito*, escrito entre os dias 02 e 04/02/1951, quando o autor está em Taperoá tentando se recuperar de um problema respiratório e faz apresentação de mamulengo para receber a visita de sua então noiva Zélia e familiares. Esse entremez é um dos primeiros textos teatrais cômicos do autor, que o escreve e monta, com acompanhamento da “zabumba” ou “terno” de Manuel Campina, nomes mencionados no prefácio da peça para a orquestra musical com três pífanos e três tambores, que no texto do entremez também é chamada “esquenta-mulher” (TC, p.116).

Além de ser apresentado para o círculo íntimo do autor, o entremez para mamulengo é montado anos mais tarde, desta vez com elenco de atores formado por operários, com o título *A Inconveniência de Ter Coragem*. Ainda com o título original, o entremez é publicado em livro, tendo duas edições: a primeira é na *Seleção em prosa e verso*, organizada por Silviano Santiago na José Olympio Editora, em 1974; a segunda é integrando o volume “Entremezes” na obra completa do autor, publicada pela Editora Nova Fronteira em 2018. Nesta última, os entremezes são classificados por sua extensão, estando este que se comenta na categoria dos “demorosos”.

O título original do entremez traz duas alternativas com modos distintos de se olhar para a história apresentada – do ponto de vista do sofrimento amoroso ou do ponto de vista da artificialidade das imagens construídas socialmente –, procedimento comum nos folhetos populares, mas que não é aproveitado no título da peça e de seus atos. A escrita do entremez se faz com versos livres e ritmo rápido, diferente da peça, que tem falas mais longas em prosa, entremeadas por música e versos populares. A linguagem do entremez tem expressões abertamente ligadas ao baixo corporal como “de merda” e “pó de peido” (TC, p.143, 146), acompanhada de muitas cenas de agressão entre as personagens, o que é restringido na versão para a peça. Em termos de estrutura, o entremez tem rompimento da linearidade temporal, começando por apresentar Benedito batendo nos homens e sendo benquisto pela mulher, com a intervenção do apresentador para dizer que há dois dias a situação era outra, passando-se então a encenar como Benedito chega naquelas condições. Na peça, essa organização é substituída pela sequência da história em outros âmbitos, mantendo-se uma mesma linha do

tempo sem qualquer inversão.

No que diz respeito à temática social, as personagens do entremez compõem o imaginário popular, com os tipos fixos do mamulengo, havendo também as que são inspiradas em lembranças pessoais do autor, tendo todas sido transpostas para a peça, mesmo que sofrendo modificações, apontadas mais adiante. Muitos dos desejos individuais e dos conflitos se mantêm, porém alguns temas presentes no entremez são retirados ou profundamente alterados na peça. O primeiro deles é a abordagem da negritude de Benedito. No entremez, o racismo e a violência policial contra negros são mais explícitos, havendo falas de cruenta discriminação (TC, p.117) e troca de “negro” por “moreno” como forma de tratamento mais respeitosa (TC, p.114). Na peça, apenas se sugere que pessoas de etnia negra estão mais sujeitas à morte precoce. O segundo tema é a presença da violência policial. No entremez, Cabo Setenta é extremamente autoritário e faz uso da força de modo arbitrário, ameaçando Benedito e depois oferecendo-se para prender seus inimigos ou mandar surrá-los (TC, p.123). Na peça, há apenas a corrupção policial. O terceiro tema é o adultério masculino, pois dois interessados em Marieta já são casados, o que não acontece na peça. O quarto é o rompimento do padrão de masculinidade, pois no entremez há a sugestão de um homem delicado, de um segundo que gosta de flores e de um terceiro que passa por arco-íris e muda de sexo, chegando a levar cutucadas no traseiro (TC, p.146 e 148). Na peça, apenas um mantém o gosto por jardinagem, sem maiores alusões a comportamentos de natureza homoerótica.

Já o segundo entremez, *Processo do Cristo Negro*, é escrito de modo diferente. O *Auto da Compadecida* já está pronto, em 1955, mas o autor enfrenta dificuldades para encená-lo com o grupo de adolescentes do Ginásio Pernambucano e precisa urgentemente apresentar uma peça no dia do aniversário do colégio. Resolve, então, escrever uma peça curta em um ato, “uma espécie de 'facilitação' do terceiro ato do *Auto da Compadecida*, com outra história, [...], com outro tema e cujos personagens eram os mesmos do entremez de 1951”, nos dizeres de Suassuna no prefácio da peça *A Pena e a Lei* (PL, p.345). Como o título do entremez indica, a figura central é Cristo, apresentado fora da perspectiva tradicional de traços europeus e pertencente à etnia negra.

Suassuna não é o único a pensar, na época, a respeito do lugar subalterno relegado à cultura de origem africana e sobre a representação de africanos e afrodescendentes em outros meios de cultura. Abdias do Nascimento já está há alguns anos conduzindo suas atividades no Teatro Experimental do Negro, companhia fundada em 1944 para promover o teatro negro, mediante inclusão de profissionais negros nas peças e produção de espetáculos em que o negro não desempenhasse apenas papel marginal. Em 1955, aproveitando a ocasião do 36º Congresso Eucarístico Internacional no Rio de Janeiro, Abdias e Guerreiro Ramos promovem

um concurso de artes plásticas com o tema “Cristo Negro”, com a participação de 106 artistas de etnias diversas. O evento é um sucesso e ganha apoio de religiosos, mas também causa forte reação na sociedade tradicional¹⁶⁶.

Nessa linha, Abdias se interessa pelo texto de Suassuna e o convida para compor sua antologia *Dramas para negros e prólogo para brancos*. O primeiro volume sai publicado em 1961 pela Editora Teatro Experimental do Negro. O *Processo do Cristo Negro* deveria integrar o segundo volume¹⁶⁷, que jamais seria publicado. Como Suassuna consegue montar o *Auto da Compadecida*, o entremez dela derivado fica “na gaveta dos papéis velhos” até que o autor resolve reaproveitar o texto para compor uma nova peça, abandonando, contudo, o tema do Cristo Negro, por entender suficiente sua abordagem no *Auto* (PL, p. 345-346). O texto original do entremez não integra nenhuma publicação da obra do autor em livro.

Somando as experiências de montagens amadoras dos entremezes com aquelas adquiridas a partir de sua inserção no meio profissional teatral e projeção nacional, Suassuna decide compor uma peça única, aproveitando os textos. O entremez *As Torturas de um Coração* é a base para o primeiro ato da nova peça, com o nome já usado em uma das montagens, *A Inconveniência de Ter Coragem*. Já o entremez *Processo do Cristo Negro*, derivado do terceiro ato do *Auto da Compadecida*, se transforma também em terceiro ato da nova peça, com o nome *Auto da Virtude da Esperança*. Para unir essas duas pontas, o autor compõe um ato, o segundo, chamado *O Caso do Novilho Furtado*.

Sentindo não bastar a sequência de atos com as mesmas personagens, Suassuna trabalha na criação da união entre elas, dando “um sentido ao conjunto” (PL, p. 346). A união se faz pela moldura encaixante da apresentação dos atos, consistente em representar, no palco e com atores, o que em princípio é um espetáculo de mamulengo. O espetáculo é posto como criado, conduzido e apresentado por um par de mamulengueiros. Outro elemento unificador é o agrupamento dos atos, que tem relativa autonomia, sob o título *A Pena e a Lei*.

Começando a abordagem do texto pelo título, o autor utiliza-se de dois núcleos substantivos carregados de significados e postos em relação. Quanto aos significados, o autor trabalha de forma engenhosa com a simultaneidade da pluralidade de ideias e referências contidas em cada núcleo, usando uma única palavra para indicar âmbitos distintos.

“Pena”, em língua portuguesa, pode ter vindo tanto do grego *poinë* quanto do latim

166 Para mais detalhes sobre o concurso, bem como para consulta ao acervo com algumas das obras participantes, vide Ipeafro – Museu de Arte Negra – Obras Cristo Negro. Disponível em <<https://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/museu-de-arte-negra/obras-cristo-negro/>>. Acesso em 10 mar. 2022.

167 Conforme o prólogo, as obras selecionadas foram organizadas por ordem alfabética de sobrenome de cada autor, razão pela qual Suassuna deveria aparecer no segundo volume. NASCIMENTO, Abdias. Prólogo para brancos. In: *Dramas para negros e prólogos para brancos*. Rio de Janeiro: Editora Teatro Experimental do Negro, 1961, p.25.

penna, significando punição ou castigo imposto a alguma transgressão; sofrimento psicológico do sujeito; sentimento provocado por dor alheia; revestimento flexível e leve do corpo das aves; instrumento de escrita; estilo de escrita. Pode referir-se, ainda, à grafia antiga “penha”, significando pedra, penhasco¹⁶⁸. Todas essas dimensões estão presentes na peça: as personagens passam por sofrimentos, inspiram piedade, transpõem as agruras da vida social e suas aparências para alcançar a essência humana – penas vistas como revestimento e sob aspecto simbólico –, e ocorre ainda a presença do elemento metalinguístico, em que a escrita e seu estilo recebem atenção.

Por sua vez, “lei” vem do latim *lex, legis*, significando norma, obrigação; regra estabelecida por direito; religião; relação constante entre fenômenos; quantidade de metal precioso que deve entrar em cada quilo de metal cunhado¹⁶⁹. Igualmente, todas esses sentidos são vistos na peça, em que as personagens estão às voltas com acordos, regras sociais, leis humanas, leis naturais – como a atração amorosa e a morte, com a essência do que tem valor e, do ponto de vista metalinguístico, com as imposições de ideais estéticos e posturas na arte.

No que diz respeito à relação entre os núcleos, a associação entre regras e consequências de suas violações é frequente no âmbito jurídico. A norma jurídica de tipo impositivo é a prescrição de um comportamento humano mediante previsão de sanção para a prática do comportamento oposto ao desejado¹⁷⁰. Mas, para que se aplique penalidade, exige-se que haja prévia definição legal do comportamento e da consequência¹⁷¹. Os títulos de algumas obras jurídicas, sociológicas e literárias deixam clara a ideia de que primeiro vem a lei, depois a constatação da transgressão e, por fim, a aplicação da pena, como por exemplo em *Dos delitos e das penas*, do jurista Cesare Beccaria (1764); *Crime e castigo*, de Fiódor Dostoiévski (1866), e *Vigiar e punir*, de Michel Foucault (1975). Destoando dessa tradição, Suassuna inverte a ordem dos termos com seu título *A Pena e a Lei*¹⁷².

O título da peça, portanto, remete a uma inversão da ordem ou instauração de desordem. A lei, em um de seus significados vista como regra originada por autoridade, generalizante, artificial, comprometida com a manutenção de hierarquias, dominações e

168 PENA. In: *Dicionário Priberam de Língua Portuguesa*. Disponível em <<https://dicionario.priberam.org/pena>>. Acesso em 10 mar. 2022. Verbetes de dicionário.

169 LEI. In: *Dicionário Priberam de Língua Portuguesa*. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/lei>. Acesso em 10 mar. 2022. Verbetes de dicionário.

170 KELSEN, Hans. *Teoria Pura do Direito*. 6ª ed., Coimbra: Armênio Amado, 1984, p. 49-50

171 Este é o chamado Princípio da Legalidade em Direito Penal. Historicamente, atribui-se sua origem ao art.39 da Carta Magna de 1215 de João Sem Terra, da Inglaterra. O conceito é revisitado e reformulado com base no Iluminismo europeu, por Cesare Beccaria em 1764, e integra as declarações de direitos norte-americanas e universal dos direitos do homem, francesa, de 1789. Ainda hoje se aplica, sendo no Brasil garantia constitucional (art.5º, II, Constituição Federal de 1988) e exposto no art.1º do Código Penal – Decreto-Lei 2.848/40.

172 A ideia da inversão aqui desenvolvida vem de comentário feito pelo Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins, ministrante da disciplina FLC 6389-1/1 – “Teatro e modernização no Brasil: dramaturgia e crítica”, em aula do dia 09/06/2021.

vantagens em favor da elite social e econômica, fica em segundo plano, só tendo lugar após a consideração da pena, vista como dor dos indivíduos e das classes populares submetidas a tratamento social injusto, que ganha o foco do primeiro plano. Inverte-se o modo de solução de conflitos entre classes, admitindo-se como formas válidas de resolução de pendências o uso da astúcia e da sedução, possível aos pobres. Esse modo de olhar considerando as reais e múltiplas necessidades humanas implica a alteração da lei comumente vigente, para que se chegue a uma outra lei.

Pode-se ler a inversão tomando por base os outros significados dos núcleos substantivos: parte-se do revestimento aparente (pena) para chegar ao valor essencial (lei); parte-se do obstáculo da pedra (pena, penha) para chegar ao entendimento do funcionamento da relação entre fenômenos (lei); parte-se da prática da escrita e do estilo literário (pena) para se chegar ao valor ético e estético da arte (lei).

A comédia é composta de três atos, cada qual com foco em uma esfera diferente da vida, com fatos que se passam em locais diferentes e com distintas previsões para cenário e modo de atuação. O autor retoma o procedimento de iniciar o texto com uma longa macrorrubrica objetiva, expondo seu pensamento acerca da concepção e encenação da peça:

O primeiro ato de A Pena e a Lei denomina-se 'A Inconveniência de Ter Coragem'. Deve ser encenado como se se tratasse de uma representação de mamulengos, com os atores caracterizados como bonecos de teatro nordestino, com gestos mecanizados e rápidos. No segundo ato – que se chama 'O Caso do Novilho Furtado' - os atores já representam num meio-termo entre boneco e gente, com caracterização mais atenuada, mas ainda com alguma coisa de trôpego e grosseiro, que sugira a incompetência, a ineficiência, o desgracioso que, a despeito de sua condição espiritual, existe no homem. Somente no terceiro ato é que os atores aparecem com rostos e gestos teatralmente normais – isto é, normais dentro da poética teatral – para indicar que só então, com a morte, é que 'nos transformamos em nós mesmos' (de acordo com uma frase de Luiz Delgado). Dois personagens, porém, Cheiroso e Cheirosa, desde a introdução que se apresentam como os demais no segundo ato; e assim permanecem nos entreatos, porque nesses momentos representam, como pessoas, os donos do mamulengo. (PN, p.349)

No primeiro ato, baseado no primeiro entremez *As Torturas de um coração*, o conflito que impulsiona a ação é a competição de quatro homens como pretendentes de Marieta, estando em questão os sentimentos amorosos, sua correspondência pela amada e os desejos. Essas questões são todas atreladas aos indivíduos, sua intimidade e suas pulsões de vida. Mas o que realmente está em foco são os conflitos derivados das posturas assumidas pelos conquistadores e pela pretendida, condicionadas pela cultura e pela sociedade. Os homens praticam atos tidos como necessários para a conquista, como o envio de presentes caros e a adoção de aparência valente para impressionar a moça e afastar a concorrência. Tais atos não refletem suas reais condições de vida, nem sua personalidade, sendo mecânicos e convencionais, como uma encenação. Justifica-se, portanto, a escolha do autor em apresentar

essa história como um teatro de bonecos.

Já no segundo ato, o conflito central que encadeia as ações apresentadas é o furto de um novilho e o acionamento da polícia para desvendar o crime, estando em questão a aplicação das leis, as instituições de proteção e o grau de confiança inspirados pelos envolvidos. Esses questionamentos estão mais ligados ao âmbito da sociedade, sua organização e seus valores, com sugestão de pulsão de morte pela ruptura, descontinuidade e possibilidade de morte do animal. Da mesma forma que no primeiro ato, também neste ato há conflitos derivados que ganham o foco, como a influência de aspectos econômicos e da luta de classes na resolução de casos. Aqui, há uma mescla de declarações e posturas sinceras com encenação para convencer a polícia, sendo que parte das personagens já está consciente do que a sociedade valoriza nesses casos. Ajustada, assim, a forma eleita de representação dos atores entre boneco e gente.

Por sua vez, no terceiro ato, baseado no segundo entremez *Processo do Cristo Negro* e relacionado com o terceiro ato de *Auto da Compadecida*, o conflito central é o destino das almas das personagens, que vão aparecendo em um espaço do pós-vida e descobrindo-se mortas. Está-se diante do âmbito mais elevado das considerações éticas e morais, que unem aquilo que compõe o indivíduo com aquilo que dele se espera no relacionamento com os outros. Uma vez mais, há um conflito secundário, que é uma nova paixão de Cristo, julgado por seus pares humanos. A consciência adquire seu maior grau de clareza e as personagens são capazes de avaliar suas vidas, considerar suas próprias mortes e apreciar o conjunto da obra do Criador. Isso tem conformidade com o formato mais humanizado escolhido para a representação.

Quanto à moldura que encaixa os atos, isto é, o mamulengo, é por sua natureza híbrida, posto que relacionada com os âmbitos da metalinguagem e do fazer artístico. A linguagem que fala de si própria tem algo de espontâneo para comunicar uma mensagem e também um quê de artificial afastamento, para possibilitar a reflexão crítica. A arte, em si, tem algo da essência das ideias, da inspiração, da inteligência humana mais apurada, da inovação e também algo de técnica, mecânica, conformação, tradição. O criador do espetáculo pode exercitar liberdade e criatividade, mas também precisa usar fórmulas reconhecíveis pelo público e pela crítica. O que se apresenta é colocado como arte popular do mamulengo mais espontânea e improvisada, mas está sob o formato do palco italiano da cultura erudita, mais ligada ao texto previamente escrito e ensaiado. Não à toa o autor escolhe para os mamulengueiros o meio-termo entre boneco e gente.

Pode-se observar nessa previsão de representação dos atores uma inversão, à maneira anunciada no título. O boneco de mamulengo costuma ser representação apequenada e

mecânica do ser humano. Na peça, os atores humanos é que devem representar bonecos, movimentando-se de modo grosseiro. Inverte-se a relação representação-coisa representada.

A macrorrubrica inicial traz, ainda, a ideia da organização do espaço cênico para acolher os atos e sua moldura:

Quanto ao cenário, quando o pano abre representa um mamulengo: quatro estacas formando, no palco, um quadrilátero; pregado nelas, um pano que vai quase até o peito dos atores, com os dizeres 'Mamulengo de Cheiroso – Ordem, Respeito e Divertimento'. (PN, p.349)

O cenário previsto, pode-se notar, também tem uma inversão. O palco do teatro de bonecos costuma ser uma versão apequenada e rústica dos palcos italianos de teatro. Na peça, prevê-se que o palco italiano simule as características do palco do teatro de bonecos, sobretudo pelo ocultar da parte de baixo do corpo dos atores simulando bonecos, por onde se daria a manipulação destes. Como o cenário é simples, o eventual encenador pode optar por apresentar a peça em outros espaços.

Além da forma de atuação e do cenário, outros elementos do mamulengo são incorporados na peça: os anúncios dos donos do mamulengo; o acompanhamento musical; a dança com ritmos marcados – xaxado e baião; algumas das personagens típicas do mamulengo – de que se fala mais adiante, e o uso de pancadas para compor cenas cômicas. O mamulengo se faz presente, ainda, fora do que será apresentado no palco: ao ler a peça em livro, nota-se que as rubricas para entrada e saída, no primeiro ato, estão como “levanta” e “arria”, já que no mamulengo os bonecos entram em cena vindos do chão.

Em termos de estrutura e forma, o mamulengo é o item da cultura popular preponderante. Porém em termos de tema e significados, o bumba-meu-boi também se faz presente. No segundo ato, há o furto de um novilho e a possibilidade de que esteja morto, bem como a presença de um personagem típico, o Mateus, de que se trata logo mais. No terceiro ato, tem-se a Paixão de Cristo, cuja história está associada ao espetáculo popular¹⁷³, dando o tom de moralidade da peça.

Feitas essas considerações iniciais, passa-se à análise das personagens e seus conflitos.

3.1.1 – O frio e o cobertor: o povo

173 Para Hermilo Borba Filho, o bumba-meu-boi é um “auto ou drama pastoril ligado à forma de teatro hierático das festas de Natal e Reis”. Vide BORBA FILHO, Hermilo. Bumba-meu-boi. In: *Estudos Avançados 11 (29) 1997*. p.229. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/ea/a/zWyFGZNcnm9dw6v4dGnjvjN/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em 12 mar. 2022.

Valendo-se do procedimento já explorado em outras peças, de compor um mosaico social com personagens que encarnam papéis na coletividade e, ao mesmo tempo, retomar figuras da tradição, do imaginário ou de suas vivências pessoais, Suassuna apresenta nesta peça um grupo de personagens desfavorecidas econômica e socialmente, interagindo entre si e com outras dotadas de *status* diferente. Como o autor não coloca dificuldades que não se possam vencer, essas personagens vêm armadas com instrumentos para sobreviver e tentar prosperar, diferentes dos métodos usados pelas demais, que ora se passa a detalhar.

Benedito: personagem jovem, negra, esperta e pobre. Seu nome tem origem etimológica no latim *bene dictus*, que significa bendito ou louvado. Dentre os santos e papas que adotam o nome, destaca-se São Benedito, o Negro (1524-1589), da Ordem Franciscana dos Frades Menores Capuchinhos. Muito respeitado em vida, começa a ser cultuado logo após sua morte como santo milagroso, em especial por pobres e negros em Portugal e no Brasil. É provável que, pelos atributos do santo, a cultura popular do mamulengo tenha escolhido o nome Benedito para a personagem negra esperta.

No mamulengo, Benedito é uma personagem-tipo, adaptação rural e nordestina do criado esperto da *Commedia dell'Arte*, o “Brighella”¹⁷⁴. Por vezes, é retratado como dotado de moral duvidosa e indisposto para o trabalho, sendo vítima frequente de violência e acusações de outras personagens¹⁷⁵. Sua função, nas apresentações, é promover a inversão da ordem social instituída, vencendo as personagens socialmente mais favorecidas por meio da esperteza e eventualmente também da violência. Neste sentido, comenta Altimar Pimentel:

Grande número das pecinhas apresentadas possui em comum o antagonismo de classe social e de raça expresso nas disputas entre o Capitão João Redondo, branco, senhor de terras, e o negro Benedito (Gregório ou Baltazar), trabalhador de sua fazenda. Em quase todas as pecinhas, o conflito decorre do fato de o preto herói ser proibido de dançar no baile promovido pelo Capitão João Redondo (pois no seu 'salão' preto não dança) e em virtude das constantes referências depreciativas dirigidas a Benedito em razão da cor de sua pele.

Estes aspectos fazem de Benedito um autêntico herói do povo – o fraco, humilde e preto, que derrota o Capitão João Redondo, seus capangas e a própria polícia. As vitórias do preto vaqueiro provocam as reações mais entusiasmadas dos camponeses, que constituem a platéia desse teatro – é como se eles, sempre derrotados, vencessem os seus opressores (os proprietários de terras) pela identificação com o herói de seu teatro.¹⁷⁶

Suassuna mesmo, ao assistir a peças de mamulengo na infância, identifica-se com o herói negro Benedito, por vê-lo ganhar a briga com a polícia com golpes, lembrando-se que

174 BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do Mamulengo*. São Paulo: Nacional, 1966, p.78-79.

175 CARRICO, André. Mas será o Benedito? Mudança e permanência no boneco popular. In: *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, v.1, nº15, 2018, p.5-6

176 PIMENTEL, Altimar. A magia do fantoche nordestino. In: *Questão agrária: três conflitos*. Rio de Janeiro: Fundacen; Brasília: minC, MIRAD, 1988, p.9

sua própria família sofreu perseguição policial na década de 1930¹⁷⁷. Ao escrever o entremez *Torturas de um Coração*, compõe Benedito mais próximo à matriz dos mamulengos, ainda que com algumas inserções estranhas, tendo atenuado alguns traços para chegar ao Benedito da peça.

No entremez, Benedito é um pobre negro que sofre discriminação: o Cabo Setenta diz que “negro, quando não é besta, é doido” e que pretende dar uma surra “que o bicho era capaz de ficar branco!” (TC, p.117). A própria personagem não quer ser tratada como “negro”, mas como “moreno” (TC, p.114). Durante a trama, distribui pancadas – catolés – e porta instrumento violento (TC, p.110, 114, 116, 147-151). Ao vencer os dois valentes, Benedito encerra perguntando “negro dança ou não dança?”, obtendo por resposta “Dança!” (TC, p.151-152). A discriminação, o uso da violência e a proibição de dançar, cancelada no final, são temas clássicos do mamulengo.

Ainda no entremez, há alguma estranheza na composição da linguagem da personagem. Benedito por vezes é apresentado como pessoa dotada de simplicidade, tendo em sua fala um bordão pessoal “é ou não é?” e uso de ditados (“o mundo é um sutiã: o negócio é meter os peitos”, “todo penso é torto” - TC, p.120), mas por vezes é alguém que tem ou tenta aparentar erudição, apropriando-se de supostas honrarias como a multiplicidade de sobrenomes, falas tentando incorporar palavras difíceis, estrangeirismos e citações. Essa linguagem mais empolada, ainda que afetada, parece não combinar com a agilidade física e ligeireza de pensamento da personagem. Na peça, a linguagem de Benedito não se diferencia da usada pelas demais personagens.

Quanto às referências depreciativas ao negro, na peça elas são substituídas por uma expressão: “negro é comida de onça” (PN, p.353, 356, 359). Sendo a onça em questão a figuração da morte, a onça Caetana¹⁷⁸, entende-se que a ideia é de que o negro está mais sujeito à morte inesperada e desagradável que os demais.

Na comédia, a violência continua presente como algo corriqueiro, sendo mais referida nas falas que mostrada em cenas de golpes e pancadas:

PEDRO - [...] Pelo menos você está armado?

BENEDITO – (*Mostrando um revólver e um cacete*) Bom, em último caso, tenho aqui esses cinco contos de 'lá-vai-chumbo' e esse 'birro-de-quina', esse pedaço de 'Deus-me-perdoe'. Mas não é preciso você se arriscar: quando o negócio estiver para estourar, eu aviso e você sai. [...] (PN, p.356)

177 Entrevista. Programa *Roda Viva...* *op.cit.* (6:13 – 7:43).

178 PEREIRA, Marcos Paulo Torres. A moça Caetana: tornar-se o outro numa constituição perspectivista no Reino do Sertão. In: *Memento - Revista de Linguagem, Cultura e Discurso* - Mestrado em Letras - UNINCOR - V. 06, N. 2 (julho-dezembro de 2015). Disponível em <<https://sigrh.unifap.br/sigaa/verProducao?idProducao=102213&key=fb1341b0154ea609cb32ed4756a5becc>>. Acesso em 01 jun. 2022.

O revólver e sua munição são referidos como produtos acessíveis, compráveis por solicitação do tipo preço - qualificativo metonímico (cinco contos - expressão 'lá-vai-chumbo'). O cacete ganha dois nomes, apontando para duas formas de se encarar seus possíveis usos - “birro-de-quina”¹⁷⁹ como algo necessário em que o indivíduo pode se assegurar e “Deus-me-perdoe” como reconhecimento de que a violência é algo a ser evitado. O caráter violento da sociedade, em que a disputa amorosa pode desencadear agressão e morte, é colocado como situação normal. Há ainda certa ideia de que a esfera da segurança pública pode ser ineficiente para resguardar os indivíduos, o que levaria o sujeito tomar para si o encargo da autodefesa mediante uso de armas. A exibição dos objetos e o diálogo deixam claro que alguém do povo andar com arma de fogo é visto com naturalidade.

De toda sorte, o sentimento amoroso de Benedito é atrelado à frustração e possibilidade de fim desastroso. Ao sentir-se atraído por moça disputada, a personagem decide entrar nessa luta, mesmo sabendo que seus concorrentes são socialmente superiores e tem fama de serem violentos, já prevendo que algo tende a dar errado (PN, p.354).

Esperto, tenta unir as duas tarefas, de conquistar a moça e de afastar os concorrentes, aproveitando-se das intenções e fragilidades de seus opositores para impressionar Marieta, bem como usando a proximidade com a moça para fingir amizade com eles.

A primeira etapa do plano de Benedito é dar presentes caros para a moça, usando dinheiro dos concorrentes. Para tanto, encomenda de um certo Zé Ourives¹⁸⁰, por intermédio de Pedro, um anel e um par de brincos. No entremez, os concorrentes é que trazem os presentes, mas não podem entregar pessoalmente porque são casados e não podem ser vistos com a moça. Na peça, mantém-se apenas o ato de entregar presentes caros para a mulher que se pretende conquistar. O que está por trás disso é a ideia patriarcal de que cabe ao homem ser provedor de bens materiais e de que, no contexto da conquista amorosa, a demonstração da capacidade financeira seria apreciável.

A segunda etapa do plano de Benedito é aparentar, para impressionar Marieta, que é mais valente que seus concorrentes (PN, p.358/359). Consegue usar o medo que um valentão tem do outro e assim aparece como corajoso na frente de Marieta e Pedro, que a pedido de Benedito ficam afastados nos momentos mais perigosos. E é justamente aí que a falha já prevista se apresenta: Marieta e Pedro se entendem e ficam juntos, de nada servindo os planos de Benedito, que termina só. No entremez, Benedito submetia a vontade da moça pela

179 O nome significa “bengala grossa”. BIRRO-DE-QUINA. In: BORBA, Francisco S. (org). *Dicionário UNESP do Português contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP, 2004. Verbetes de dicionário.

180 Essa referência não consta no entremez, sendo exclusiva da peça. Pode-se pensar em homenagem ao dramaturgo português Gil Vicente (ca. 1465 – ca. 1536), que pode ter sido ourives. FREIRE, Anselmo Braamcamp. *Vida e obras de Gil Vicente: Trovador, Mestre da Balança*. Lisboa: Ocidente, 1944

violência, solução não adotada pelo autor para o primeiro ato da peça.

No segundo ato, *O caso do novilho furtado*, Benedito não é participante do conflito principal do furto do animal e da apuração policial, mas toma o partido de Mateus, acusado de ter cometido o delito. É Benedito quem apresenta o acusado à autoridade policial, o Cabo, sugerindo ameaça de contar sobre a covardia deste, constatada no ato anterior. Além disso, conhecedor do interesse material do Cabo na obtenção de vantagens indevidas, traz o acusado e um carneiro “para os presos pobres de Taperoá” (PN, p.388), com intuito de subornar o policial. Ao saber que o fazendeiro tem uma testemunha, o cantador João, Benedito arranja o Padre como testemunha a favor de Mateus. Além disso, Benedito é quem toma as rédeas do interrogatório:

BENEDITO – De que cor era o novilho que você viu Mateus tangendo, João?

JOÃO – Era malhado!

BENEDITO – Com mais malhas brancas do que pretas, ou com mais malhas pretas do que brancas?

JOÃO – Com mais brancas.

BENEDITO – Não era o contrário não, João?

JOÃO – Eu sei lá! Quem disse a você que eu medi as malhas?

BENEDITO – Mas você tem certeza de que era um novilho malhado de preto e branco?

JOÃO – Ah, isso tenho!

BENEDITO – Então pode soltar o preso, Seu Cabo, porque o novilho de Garça é malhado de castanho e branco!

VICENTÃO – Você já vem com suas confusões!

BENEDITO – Quem está com confusão é você, que, num caso de novilho castanho, traz uma testemunha de novilho preto! (PN, p.392-393)

Benedito demonstra astúcia ao conduzir as questões, levantando suspeitas sobre a credibilidade da testemunha. A partir da resposta de que o novilho visto é malhado, Benedito faz pergunta sugerindo que as malhas são pretas e brancas, o que além de não ser percebido nem negado pelo outro, é incorporado nas respostas que se seguem. Só então revela saber, desde o início, que o novilho furtado é de outra cor, dando a impressão de que a testemunha mente.

A partir da desconfiança lançada com a incerteza quanto à cor do animal, Benedito pressiona o interrogado a dar cada vez mais explicações, até que alguma delas traga informação em seu favor. A visão incerta é explicada pela distância, que precisa ser explicada

pelo lugar, que acaba por revelar contexto socialmente desprestigiado em que a testemunha estava - um bar (PN, p.393-394).

Não satisfeito com a vitória parcial, Benedito ainda faz questão de usar todos os recursos que dispõe em favor de Mateus. O próximo é o testemunho de Padre Antônio, devidamente apresentado como prestigiado, por ser sacerdote e por não beber. Como o fazendeiro questiona a demência do velho padre, Benedito aproveita para criar indisposição entre eles, valendo-se do ânimo exaltado do padre para contornar argumento que poderia desfavorecer Mateus (PN, p.396-397). O Cabo está convencido da inocência de Mateus, mas Vicentão e Marieta fazem questionamentos acerca do paradeiro do novilho. Benedito, então, usa seu último trunfo: um documento comprovando que o novilho foi abatido por ordem do proprietário e com a licença da Prefeitura:

BENEDITO – A licença e o recibo estão aqui, Mateus tirou uma certidão na Prefeitura! Está vendo, Vicentão? Está vendo, Cabo Rosinha? Está tudo em ordem ou não? “Um novilho malhado, filho de Garça e Cacheado, pertencente a Vicente Gabão”. Estão vendo? Estão vendo como são as coisas? Vicentão pensou que o novilho tinha sido roubado: enganou-se! João viu Mateus passar com o novilho; com um pouquinho de areia que eu joguei nos olhos dele, duvidou do que tinha visto: enganou-se! Padre Antônio esteve com Mateus numa quinta, pensou que fosse na outra: enganou-se! E o Cabo Rosinha acreditou nele, só porque era um padre: enganou-se! Pensem um pouco nisso antes de julgar os outros, e, sobretudo, antes de acusar alguém de roubo com tanta leviandade! (PN, p.400)

Não satisfeito com a vitória no caso e com a absolvição de Mateus, Benedito faz questão de expor os enganos de todos os envolvidos, ressaltando a moralidade da história. Ocorre que, diferentemente do que acontece com as peças anteriores de Suassuna, o autor não encerra a peça, nem mesmo o segundo ato, com essa declaração de Benedito. Mateus, ao ser solto, revela que o documento apresentado se referia a outro novilho, filho da mesma vaca e do mesmo touro, abatido no ano anterior. Joaquim, irmão de Mateus, confessa a Benedito que é o verdadeiro autor do furto, praticado para compensar a injustiça sofrida na terra de Vicentão. E Benedito ainda esclarece que o carneiro oferecido ao Cabo foi furtado de Vicentão, para financiar o processo, concluindo que de algum modo “a justiça foi feita” (PN, p.408).

Vê-se que em todo o segundo ato Benedito atua em defesa de Mateus, assim como em *Auto da Compadecida* João Grilo defende as demais personagens, em *O Casamento Suspeitoso* Cancão defende Geraldo e em *O Santo e a Porca* Caroba defende Dodó e Margarida. Benedito, porém, não tem companheiros como Chicó e Gaspar na execução dos planos, nem par romântico como Pinhão. Frustradas suas intenções amorosas no primeiro ato, atua sozinho no segundo sem obter nenhum tipo de vantagem para si.

No terceiro ato, *Auto da virtude da esperança*, Benedito é um dos primeiros a entrar no espaço do além-vida, encontrando-se com Vicentão, que está ajoelhado rezando. Nessa cena, Benedito é a alteridade com a qual Vicentão dialoga, fazendo com que o fazendeiro tome consciência de que está morto, da causa de sua morte e dos valores que regeram sua vida. Vicentão sugere que Benedito também está morto, mas ele só aceita essa nova realidade quando Pedro aparece e confirma a notícia:

PEDRO – Você não se lembra de ter saído correndo, para buscar o advogado que ia requerer o inventário de Seu Vicentão?

BENEDITO – Me lembro: montei no cavalo, saí galopando, e, quando vi, foi uma pedra enorme na minha frente.

PEDRO – Pois foi essa pedra, mesmo, que desgraçou você: o cavalo tropeçou e você caiu de cara nela. Sua cara lascou-se pelo meio, rasgou-se o pano dos fígados, os peitos se abriram, a espinhela arriou. O sangue, que alimentava os tecidos epiteliais, refluíu, vermelhando, para as concavidades interiores, que ressoaram cavamente, num eco rerrificante e atroador. A barriga estufou, as tripas explodiram, o espinhaço torou-se, isso tudo foi lhe dando aquela raiva, aquela raiva e você morreu.

BENEDITO – Eu sempre fui um sujeito esquentado da peste! Qualquer coisinha me fazia um ódio! Quer dizer que morri no chão?

PEDRO – Morreu!

BENEDITO – (*A Vicentão*) Por sua causa, viu? Se você não tem morrido, eu não tinha ido buscar o advogado. Se não tivesse ido buscar o advogado, não teria caído com a cara na pedra. E se não tivesse caído de cara na pedra, não teria tido aquela raiva que me matou!

VICENTÃO – Está com raiva de mim?
Que é que me importa?
Bata com a cara na pedra
até ficar torta!

Conversa! Você morreu por castigo! Só vivia se queixando da vida! Com raiva de seu patrão! Falando mal dele! Com uma história de só viver dois graus acima do chão! Está aí: morreu no chão, pra largar de ser mal-agradecido, e agora está mais raso do que o chão!

BENEDITO – Mais raso?

VICENTÃO – Sete palmos! A essa hora tem sete palmos de terra em cima de Vossa Senhoria! (PN, p.421-422)

Pedro, cujo nome está ligado a “pedra” - e assim a penha, pena, presente no título da peça – exerce para Benedito função semelhante à que ele próprio exerce para Vicentão: a confirmação da morte e o longo discurso sobre a causa. Esse discurso, cada vez dito por uma personagem acerca da morte de outra pessoa, é construído por fala longa, imitando grosseiramente os dizeres médico-legais constantes em declarações oficiais de óbito, cheias de termos técnicos e sem apresentar, de fato, explicação plausível para o desfecho trágico. Na fala das personagens, são encadeados acontecimentos, supostas reações biológicas por eles

provocadas e uma sequência de causas-falsas consequências que culmina em alguma reação última, esta sim tida por fatal. No caso de Benedito, os acontecimentos são a queda do cavalo e a batida da cabeça na pedra, que geram uma série de desequilíbrios orgânicos ao fim associados à raiva, dada como real causa da morte. Além do efeito cômico obtido com a superposição da fala mecânica científica a uma simples narrativa, e do inusitado das causas-consequências estabelecidas como certas, o sentimento apontado como causa da morte de fato impedia o regular fluxo de vida da personagem. A raiva que Benedito sentia por estar em situação de pobreza como vaqueiro não ganha a devida canalização, já que permanece na esfera individual e o máximo que ele consegue fazer ao utilizá-la é aplicar um ou outro golpe que lhe permite sobreviver por um tempo e às vezes se vingar, mas não viver plenamente. A observação do fazendeiro acerca de sua insignificância na engrenagem social é cortante: o vaqueiro não consegue acesso à terra como propriedade durante a vida, sendo-lhe destinada apenas uma cova para abrigar seu corpo inerte. Benedito toma, então, consciência de que está morto.

À medida que outras personagens chegam no além-vida, as que lá já estão, incluindo Benedito, tem têm reações variadas como medo de “alma penada”, recepção natural, estranhamento da mudança das feições e, por fim, associação com o apagar de uma luz no cenário e a morte de algum conhecido. Quando a galeria de personagens mortos se completa com a chegada do cantador João, o dono do mamulengo entra representando Cristo. Benedito, juntamente com Pedro e Vicentão, não o aceita, começando por escarnecer dele na encenação da paixão e passando a demandar justiça quando entende seu papel. De modo semelhante a João Grilo em *Auto da Compadecida*, Benedito argumenta que, antes dos mortos serem julgados, quem deve ser julgado é o criador/Criador:

BENEDITO – Então, Vossa Excelência vai me desculpar, mas, antes disso, quem deve ser julgado é Vossa Excelência, Vossa Eminência, Vossa Mamulenguência! Antes de nós fazermos qualquer coisa, o senhor criou a gente e inventou o mundo! Foi o senhor quem inventou a confusão toda, de modo que deve ser julgado primeiro! (PN, p.442)

A fala deve ser lida em duas chaves, tanto a do ser humano diante do Criador do universo, quanto da personagem diante de quem a compôs. Sugere-se, assim, equiparação entre Criação do mundo e criação literária. Perguntado se gostaria de viver de novo, caso pudesse escolher, Benedito diz que sim, apenas se “continuasse com o direito de lutar para melhorar de vida” (PN, p.446), sendo que o dono do mamulengo representando Cristo reconhece como sendo sua defesa e seu direito, apontando que foi salvo pela esperança manifesta.

Pedro: personagem jovem, galante, caminhoneiro. Seu nome significa pedra ou rochedo, tendo origem no aramaico “kephas” e no grego “pétros”. Na Bíblia, o nome é atribuído por Jesus a um de seus apóstolos¹⁸¹, considerado pela Igreja Católica seu fundador. A personagem é inspirada no “mundo sertanejo mítico” de Suassuna, que menciona em prefácio a figura de “Pedro de Águeda, um dos muitos 'homens de caminhão' que dele fazem parte” (PN, p.345). Pedro participa do primeiro e do terceiro atos da peça, estando ausente no segundo.

No entremez *Torturas de um coração*, a personagem equivalente, do jovem conquistador, não tem profissão expressa e se chama Afonso Gostoso, sendo apresentado como homem educado e delicado, portador de bela cabeleira, não sendo amigo confidente de Benedito. Marieta se apaixona por ele no final da trama, porém Benedito lhe dá uma surra e fica com a moça. Benedito também se refere a ele como “mané-gostoso”, que é variante da designação de boneco manipulável ou do próprio teatro de fantoche em certas regiões nordestinas¹⁸².

Na peça, o único dado aproveitado na composição da personagem Pedro é o charme e a simpatia. O rapaz é amigo de Benedito e tenta aconselhá-lo a desistir de lutar por Marieta, até que é apresentado à moça. A ação é interrompida para apresentação das cantigas populares, sendo logo retomada:

PEDRO – Guio um caminhão de carga,
essa é minha profissão:
sozinho pelas estradas,
no sol ou na escuridão,
comendo o vento da noite
e a poeira do Sertão.

MARIETA - Muito bonita essa história
de trabalho e solidão,
mas nunca vi motorista
sozinho aqui no Sertão:
vai sempre uma moça ao lado,
a serviço do patrão.

(*Repete os dois últimos versos e depois formaliza-se*) Então é o senhor? Como vai o senhor, Senhor Pedro?

BENEDITO – Que negócio é esse? Você conhece Pedro?

MARIETA – Conheço, vim da serra no caminhão dele, quando vim para Taperoá!

BENEDITO – Você não disse que não conhecia Marieta? Marieta conhece você!

PEDRO – Mas eu não conheço Marieta, que é que há? Tinha graça um motorista se lembrar de todas as pessoas que carrega na boleia!

181 João 1:42; a etimologia do nome aparece em nota de rodapé sobre a mencionada passagem, em *Bíblia: Nova Versão Internacional*. São Paulo: Editora Vida, 2007, p.848

182 BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia ... op.cit.*, p.75 e 86

MARIETA – Como é que o senhor sabe que foi na boleia, hein, Senhor Pedro?

PEDRO – Eu não sei de coisa nenhuma, foi um modo de falar! Benedito, adeus! Não fica mais aqui de jeito nenhum! (*Abaixa dentro do mamulengo*) (PN, p.356-357)

As cantigas, compostas por sextilhas em redondilha maior, com rimas nos versos 2, 4, 6, instauram um clima de apresentação de cantoria popular, interrompendo a linha da ação que, para ser retomada, precisa que a personagem faça passagem de um modo de atuação para outro. Contudo, fornecem uma chave de leitura para que se entenda o que teria acontecido no passado entre Pedro e Marieta: a moça teria tido envolvimento íntimo com o motorista. A fala sobre a boleia confirma a hipótese, revelando que houve ocasião de proximidade física. Subitamente confrontado, Pedro se aproveita das confusões de Benedito para sair.

Quando Benedito vai colocar os valentes em confronto, Marieta fica aos cuidados de Pedro, que repensa sua atitude de fuga do começo e assume seus sentimentos por Marieta, sendo compreensivo quanto ao fato de a moça ter explorado a sedução e o interesse de outros homens durante sua ausência (PN, p.378). Anuncia, também, a razão de não estar presente no segundo ato: estaria em viagem para visitar a mãe e obter permissão para casar.

No terceiro ato, Pedro é o terceiro morto a aparecer no além-vida, logo depois de Vicentão e Benedito. Entra com uma cantiga declarando amor e fazendo pedido de casamento para a amada a quem se dirige, que não está presente (PN, p.420). Chamado por Benedito, passa da cantiga ao diálogo, cumprimentando os conhecidos e passando a expor a causa da morte do amigo. A causa de sua própria morte, “edema de caminhão”, só é revelada quando chega Marieta, comunicada com narrativa de fatos, supostas reações biológicas e, ao fim, a reação psicológica que extingue a vida: “Você, nervoso como sempre foi, ficou meio agoniado com aquilo tudo, e morreu” (PN, p.426-427).

Quando a galeria de mortos se completa e Cheiroso entra representando Cristo, Pedro é um dos que não o reconhece, nem o aceita, sugerindo que se bata nele com uma vara. Na encenação da paixão, Pedro assume o lugar do apóstolo-homônimo:

CHEIROSO – [...] Será que o Cristo vai ter que morrer novamente por isso? Ou será que alguém tem coragem de morrer em seu lugar? Você teria coragem, Pedro?

PEDRO – Eu? Por que logo eu? Eu não digo que sou pesado! Eu, não!

CHEIROSO – Por quê?

PEDRO – Ora por quê! Porque não!

CHEIROSO – Você não me conhece, Pedro?

PEDRO – Não conheço, não quero conhecer e tenho raiva de quem conhece.

(*Benedito canta como galo*) (PN, p.443-444)

O trecho alude à passagem bíblica em que o apóstolo Pedro nega ser do grupo de Jesus quando este é preso e vai a julgamento. O apóstolo, ao negar três vezes, confirma a previsão feita por Jesus, que já sabia que assim seria por conhecer tudo o que diz respeito à criação, inclusive inclinações humanas. De modo semelhante, Cheirosa como criador das personagens do mamulengo, não só sabe como é o responsável pelos atos que suas criaturas praticam. A personagem não tem como assumir o lugar do criador. Quando a ela é dado escolher se viveria de novo, sua resposta também é sim.

Marieta: personagem moça, sedutora e esperta. Esse nome, Marieta, usado ao longo da peça, é visto pela própria personagem como uma forma diminutiva de Maria, que por sua vez é um nome ligado ao hebraico “Myriam”, que significa “senhora soberana ou vidente” e ao sânscrito “Maryáh”, que significa “virtude ou pureza”¹⁸³. Suassuna diz, em prefácio, que a personagem é inspirada em seu “mundo místico sertanejo”, sendo Marieta “a primeira 'mulher fatal', terrível sedutora de homens, de que minha imaginação infantil cuidou” (PN, p.345). A personagem é construída como uma mulher muito segura de si e de seu poder atrativo, capaz de seduzir e enredar os homens que, diante dela, comportam-se como meninos frágeis. A peça abre com uma cantiga apresentando Maria – Marieta na qualidade de dona dos homens, cuja escolha pode definir seu destino e é dada por problemática:

TODOS – Cadê seus homens, Maria?
Cadê seus homens, cadê?

CHEIROSA – Meus homens foram pra guerra
ou estão brincando de se esconder.
Ai! Ai!

TODOS – Ninguém sabe que marido
Marieta escolherá
Todo mundo gosta dela

CHEIROSA - Eu de alguém hei de gostar.

TODOS - Marieta é um problema,
quem viver é quem verá. (PN, p.350)

Na apresentação dos donos do mamulengo, explica-se ao público que Cheirosa é quem vai fazer o papel de Marieta, “mulher assim, dessas da rede rasgada, todos os homens gostam dela” (PN, p.352). A expressão “rede rasgada” pode ser lida no sentido de intensidade e vigor,

183 MARIETA. MARIA. In: *Dicionário de nomes próprios*. Porto: 7Graus. 2022. Disponível em <<https://www.dicionariodenomespropios.com.br/marieta/>>. Acesso em 14 mai. 2022. Verbetes de dicionário.

capazes de fazer uma rede de pesca ou uma rede de dormir se rasgarem, indicando pessoa cujo comportamento não pode ser contido, bem como indicar que uma mulher não segue regras sociais em questões de sedução e desejo¹⁸⁴. Para o leitor do livro, a macrorrubrica inicial, anterior à música de abertura, já revela a previsão de que Marieta seja feita pela mesma atriz que interpreta Cheirosa. Estabelece-se ligação entre a personagem detentora de poder de escolha e a dona do mamulengo, cocriadora da história.

No primeiro ato, *A Inconveniência de ter Coragem*, antes de Marieta entrar em cena, há um diálogo entre Pedro e Benedito acerca do comportamento da moça:

BENEDITO - [...] A mulher tem todas as qualidades: ingrata, cruel, fingida, cheia de ternuras e malícias, ingênua, cabotina, sincera, leal, incapaz de uma traição, falsa, traidora, bonita, sem escrúpulos... É maravilhosa! Depois que ela apareceu por aqui, vinda da serra, anda todo mundo doido!

PEDRO - [...] Pelo que você me disse, o procedimento de Marieta não é lá muito bom não!

BENEDITO – Deixe de ser mesquinho, Pedro! Marieta vive daquele modo, recebendo um e outro, por causa de certas circunstâncias! Estou inteiramente apaixonado!

PEDRO – E ela corresponde?

BENEDITO – Sei lá! Como diabo eu posso saber, com aquela ingrata, aquela fera, aquela onça desapiadada e selvagem? Às vezes eu penso que sim, às vezes que não... Um inferno, um inferno! (PN, p.353-354)

Desse modo, antes que o público ou o leitor tenha contato com a personagem e possa avaliá-la, fica sabendo o que outras personagens, masculinas, pensam a respeito dela. A descrição de Benedito é cômica por colocar em sequência uma série de adjetivos que se contradizem entre si, não combinando com a conclusão de que é uma mulher maravilhosa, já que a maioria das “qualidades” a ela atribuída é negativa. A situação de apaixonado leva Benedito a ver com bons olhos os supostos atributos da moça, mas sem a necessidade de transformá-los em discurso elogioso tradicional, segundo o qual a amada costuma ser vista como um ser sem defeitos. Na frente do amigo, Benedito mostra-se compreensivo com o uso que Marieta faz das afeições que desperta para sobrevivência e obtenção de vantagens, mas, além de se mostrar ciumento quando está com a moça, pretende afastar os concorrentes e tê-la só para si.

Marieta, ao aparecer, interage com Benedito de modo dúbio, ora afastando-o, ora sugerindo afeição:

184 CABRA. Expressões. Cabra da rede rasgada: indivíduo grosseiro e desbocado. In: *Michaelis – Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Verbete de dicionário.
DA REDE RASGADA. De vida dissoluta, atrevido, insolente, desabusado. In: ROCHA, Carlos Alberto de Macedo *et al.* *Dicionário de locuções e expressões da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011. Verbete de dicionário.

MARIETA – (*Aparecendo*) Quem me chama?

BENEDITO – Eu, ingrata!

MARIETA – Benedito, moreno de ouro! Onde andava esse ingrato, que há três dias não me aparece?

BENEDITO – Ah uma chapuletada com o “Deus-me-perdoe”! Você não me botou pra fora de casa, mulher? Não disse que quem gostava de negro era a onça, Marieta, mulher sem coração?

MARIETA – Você não sabe que eu só insulto as pessoas de quem gosto?

BENEDITO – (*Descangotando*) Ai, que com essa eu descangoto! (PN, p.356)

O trecho apresenta a situação de cortejo amoroso como capaz de atingir a resistência física e mental do indivíduo, com o uso de termos regionais para indicar golpe e perda de compostura. A moça mantém seus pretendentes por perto com esse jogo de tensão, entre afastar e aproximar, sem engatar relacionamento, nem rejeitar a pretensão masculina. Tendo-os à sua volta, Marieta pode avaliar suas opções e tomar tempo para eventualmente fazer uma escolha. Coloca-se como impressionada com feitos de valentia, razão pela qual recebe Vicentão e o Cabo Rangel. Reconhece os sentimentos de Benedito, porém estabelece como exigência para considerá-lo a sério que ele se destaque pela valentia (PN, p.358). No entremez *Torturas*, há também a possibilidade de o destaque ser pela inteligência intelectual (TC, p.124), mas na peça essa opção não é dada. Benedito, então, arquiteta um plano para impressioná-la e, ao mesmo tempo, afastar os concorrentes, desmoralizando-os.

A moça, porém, tem um histórico de relacionamento afetivo com Pedro, com quem se entende nos bastidores, enquanto Benedito executa seu plano. Chega mesmo a dizer ao rapaz: “Benedito, é o jeito: se Pedro não aparece, eu terminava me casando com você. Mas Pedro apareceu!” (PN, p.378). Ao final do primeiro ato, essa é a escolha da moça: reatar com o antigo noivo, com intenção de se casar.

No segundo ato, *O caso do novilho furtado*, Marieta não integra o conflito principal do furto do animal e da apuração policial, mas toma partido do fazendeiro Vicentão. Está, portanto, do lado oposto ao escolhido por Benedito, que auxilia o acusado Mateus. Como também é esperta e conhece os costumes do lugar, consegue neutralizar algumas das manobras de Benedito. Vendo que o Cabo não se mostra muito interessado na denúncia, identifica logo que o motivo é ter recebido um carneiro de Mateus, alertando o fazendeiro de que é necessário que este também faça uma contribuição ao policial (PN, p.390). Vicentão aceita o conselho e doa dinheiro, e só então a apuração do furto do novilho tem início.

Quando Benedito conduz as perguntas e a testemunha João se complica ao dizer que

não prestou atenção no animal que diz ter visto ser tangido por Mateus, Marieta logo justifica: “Ele podia lá prestar atenção a essas coisas com uma mulher como eu perto!” (PN, p.393). Benedito, percebendo a artimanha, replica que, se não prestou atenção, não serve de testemunha. Em seguida, João se complica ao dizer que viu de longe, ao que Marieta tenta mentir onde estavam quando Mateus teria passado. Como Benedito nota que o local dito não teria espaço para que o avistar fosse de longe, Marieta acaba revelando, aos poucos e de modo fragmentado, que estava com João em um bar, o que tira a credibilidade da testemunha. Ouvidas as testemunhas e apresentado o recibo do abate do animal, Marieta desiste e se retira com João, com uma cantiga:

MARIETA – Você vem comigo, João?
 JOÃO – Vou, 'Rói-Couro' é comigo! [...]
 Marieta, lava teus beiços!
 MARIETA – Eu não, que meu beijo dói!
 JOÃO – Pois passa banha de porco!
 MARIETA - Eu não que a barata rói!
 [...]
 JOÃO – Marieta, espicha o pixete!
 MARIETA – Eu não, que ele arde e dói!
 JOÃO – Pois passa banha de porco!
 MARIETA - Eu não que a barata rói! (PN, p.400-401)

Os termos usados para lábios carnudos - “beiços” - e para os cabelos crespos - “pixete” que precisa ser “espichado”, são referências a traços da etnia negra e têm cunho pejorativo. A isso, soma-se o remédio e cosmético indicado, a banha de porco, que por ser aproveitamento de item alimentar em outro contexto revela a carência de recursos para uso de elementos próprios e as condições de vida em ambiente pouco higiênico, tanto que o uso indevido da gordura é capaz de atrair inseto. A cantiga, inserida na peça de modo a romper com a sequência dos fatos apresentados, explora a sonoridade da rima “-ói” que lembra o ronco do porco nela referido, e também dos sons [r] e [R] em “barata” e “rói”, que por serem vibrantes demandam esforço na produção sonora e podem ser associados a entraves. A forma sonora se relaciona com o conteúdo, em que uma pessoa da etnia negra está sujeita a problemas e é desumanizada, por não se enquadrar em certo padrão estabelecido de beleza estética e também por estar sujeita à escassez de recursos e ao ambiente insalubre.

Outro ponto de destaque é a menção de que Marieta fica na região do “Rói-Couro”, termo regional paraibano usado para se referir a rua ou subúrbio em que está localizado o

meretrício¹⁸⁵. Confirma-se, então, que Marieta não apenas aceita visitas de sujeitos enamorados, mas trabalha como prostituta. O “Rói” do nome do lugar reverbera na cantiga, associando as situações de vida da prostituta e da mulher negra, sujeitas às mesmas mazelas. Sabe-se, pelas falas de Pedro e de Benedito, que Marieta havia sido noiva do caminhoneiro e, após ser abandonada, passa a explorar a sexualidade para sobreviver (PN, p. 353 e 378). Mesmo tendo se reconciliado com Pedro no fim do primeiro ato, a moça não chega a sair do meretrício porque aguarda o noivo retornar da casa da mãe com permissão para casar. O casamento não acontece, porque ambos são surpreendidos pela morte.

No terceiro ato, *Auto da Virtude da Esperança*, a entrada em cena de Marieta no ambiente pós-vida é precedida por sua voz clamando, de fora, “Jesus Cristo, filho de Davi, tenha piedade de mim!” (PN, p. 423). As demais personagens reagem, ficando com medo da “alma penada”. O uso da voz dessa forma coloca em cena a presença imaterial da personagem, de modo a parecer entidade destituída de corpo físico. Depois de algum tempo, quando a personagem entra em cena, há a sugestão de que o faça vindo pela plateia, acariciando o rosto dos homens enquanto canta uma canção formada por duas sextilhas e uma oitava, em que fala de vida, morte e amor (PN, p.424/425). Ao se encontrar com as demais personagens, Marieta explica a causa da morte de Pedro. Ademais, fala de seu nome verdadeiro e das agruras de sua profissão:

PEDRO – Marieta! Madalena!

MARIETA – Pedro! Então agora você me chama Madalena? Esse era meu nome de moça pobre da serra, e eu não o trocava por nenhum outro! Mas a dona da pensão em que fui parar disse que isso era nome de mocinha e trocou-o por Marieta. É melhor me chamar assim. Todas as noites eu saía com minha companheiras. Maria da Glória era Glorinha, Maria das Graças, Graciete, Maria de Lourdes, Lourdinete; um bando de Marias de nome trocado, obrigadas a parar em quatro lugares: a casa, a pensão, o hospital e o cemitério! (PN, p.425)

Marieta em verdade se chama Madalena, nome que remete à personagem bíblica Maria Madalena, cujo nome significa “a que vem de Magdala”, cidade da Galileia nomeada a partir do hebraico “maghdal”, que quer dizer “torre”¹⁸⁶. Para a cultura ocidental, Maria Madalena é vista como prostituta arrependida e penitente, santificada pelo contato com Jesus¹⁸⁷. Na peça, a Madalena invocada é essa do imaginário ocidental, da mulher que, mesmo

185 RÓI-COURO. In: *Dicionário Caldas Aulete*. Rio de Janeiro: Lexicon Editora. 2014. Disponível em <https://www.aulete.com.br/>. Acesso em 25 mar. 2022. Verbetes de dicionário.

186 MADALENA. In: *Dicionário de nomes próprios*. Porto: 7Graus. 2022. Disponível em <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/madalena/>. Acesso em 25 mar. 2022. Verbetes de dicionário.

187 Mary Magdalene, the clichés. In: *BBC – Religions*. 20/07/2011. Disponível em <https://www.bbc.co.uk/religion/religions/christianity/history/marymagdalene.shtml>. Acesso em 25 mar. 2022.

tendo levado uma vida de pecados, é capaz de reconhecer o Salvador.

Quando Cheiroso, representando Cristo, sofre zombaria de algumas personagens, faz um sinal e “*Marieta vem por trás dele, coloca o manto em seus ombros e depois enxuga seus pés com os cabelos*” (PN, p.441). A rubrica menciona explicitamente Marieta, embora no começo do terceiro ato Cheiroso tivesse combinado a colocação do manto com Cheirosa (PN, p. 413). Ante a previsão de que ambas sejam interpretadas pela mesma atriz, está-se diante de cumulação de duas personagens que aparecem simultaneamente em cena: a um só tempo, é Cheirosa colocando um adereço em Cheiroso, e é também Marieta-Madalena remetendo à passagem bíblica da pecadora que unge os pés de Jesus, apontando para o aspecto representativo de sua personagem e do mamulengueiro. Ao final do terceiro ato, Marieta, como as demais personagens, avalia que viver vale a pena, atrelando sua escolha à de Pedro, que por sua vez se reportou à do padre. Cheiroso pontua que a vida dura de Madalena, sua crença e esperança foram objeto de zombaria, mas que todos “nasceram na fé, viveram na esperança, foram agora salvos pela caridade, que é um dos nomes divinos do Amor” (PN, p.447).

Joaquim: personagem pobre e oficialmente desempregado. É irmão de Mateus, o acusado de furtar o novilho no segundo ato da peça. Joaquim aparece apenas no segundo e no terceiro atos. Seu nome vem do hebraico “Jehoiachim”, que significa “estabelecido por Deus”¹⁸⁸. É referido como tendo o nome do pai de Maria, avô de Jesus.¹⁸⁹

Joaquim é a primeira personagem da trama que aparece no segundo ato, *O caso do novilho furtado*, sendo também quem a encerra antes do epílogo. A rubrica inicial indica que ele está dentro da delegacia, “*ajeitando o chão com um pano ou vassoura*” (PN, p.382). O rapaz trabalha na delegacia, mas não como empregado oficial, já que ao final do ato apenas comunica ao delegado que precisa ir embora, ao que este lhe responde: “Quando você voltar, eu lhe pago o que lhe devo!” (PN, p. 406). O rapaz está, portanto, prestando serviço de modo informal, sem receber o devido pagamento.

Sua entrada se dá com uma cantiga de duas sextilhas falando sobre dúvidas acerca da atribuição de ações criminosas, como atirar em alguém ou furtar, bem como sobre a possibilidade de resistência quanto a essa atribuição. A canção serve como chave de leitura

188 JOAQUIM. In: *Dicionário de nomes próprios*. Porto: 7Graus. 2022. Disponível em <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/joaquim/>>. Acesso em 25 mar. 2022. Verbetes de dicionário.

189 Caverna dos Tesouros. Tradução para o inglês de Ernest Alfred Thompson Wallis Brudge, Disponível em <<https://www.sacred-texts.com/chr/bct/bct09.htm>>. Acesso em 25 mar. 2022.

GONÇALVES FILHO, Antonio. A família oculta de Jesus. In: *Revista Época*. Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR56821-5990,00.html>>. Acesso em 25 mar. 2022.

para todo o ato, pois trata de noções de Criminologia, ciência que investiga a ocorrência de crimes na sociedade e a forma como esta responde¹⁹⁰. Para tal ramo científico, o acontecimento de crimes envolve questões como por que alguns indivíduos delinquem, por que outros não o fazem, quem são os envolvidos na atividade criminal e por que a sociedade pune parte dos criminosos, enquanto mantém impunes outros tantos. Suassuna, na peça, aborda boa parte desses questionamentos, relacionando a prática social com a noção de justiça.

Logo de início, Joaquim é procurado por seu irmão Mateus, que o avisa que está sendo acusado pelo patrão de furtar um novilho e que precisa de ajuda para retardar a formalização da queixa, enquanto procura Benedito para auxiliá-lo na defesa. Assim, quando o patrão Vicentão aparece, Joaquim, que também já trabalhou para ele, reage, respondendo à cantiga de entrada de Vicentão com uma outra, com formato de décima, expondo quem é aquela figura:

JOAQUIM – (*Dentro da delegacia*)

Esse velho é safado e é um dos chefes
dos ladrões de cavalo do Sertão;
caloteiro, avarento e mau patrão,
só merece porradas e tabefes;
esse velho é da marca 'quatro efes':
feio, frouxo, fuleiro e fedorento.
Fede mais que plastrada de jumento,
fede mais do que bode ou pai-de-lote,
fede mais do que fundo de garrote,
fede mais que sovaco de sargento. (PN, p.383-384)

O rapaz deixa clara sua antipatia por Vicentão, colocando-o como mau caráter, devedor e mau patrão, merecedor de receber golpes. Associa as características negativas do homem com mau cheiro que, embora invisível como defeito de caráter, produz efeitos físicos contaminando a atmosfera para quem esteja ao redor. A sequência de comparativos de odor é inusitada, construída com menção a diversos animais quadrúpedes, finalizando com um corpo de homem com patente militar, incluído no conjunto como pertencente à mesma categoria. A colocação a respeito do militar sugere que o rapaz também não tem simpatia por seu atual chefe, o delegado, predispondo-o contra o fazendeiro. Sabendo que o delegado gosta de receber vantagens indevidas, afirma que o pior defeito de Vicentão é a avareza, que ele “é incapaz de gastar um tostão com uma pessoa!” (PN, p.387). Contudo, a partir do momento em que Mateus e Benedito aparecem, Joaquim não mais interfere na apuração do furto.

Ao final do ato, Joaquim diz que vai para Campina, pois estaria cansado “de ficar aqui aguentando seca” (PN, p.406). Quando fica a sós com Benedito, faz novas revelações:

190 PISSUTO, Giovanna. *Criminologia – Conceito, definição e Criminologia como ciência*. Disponível em <<https://gipissuto.jusbrasil.com.br/artigos/188716599/criminologia>>. Acesso em 25 mar. 2022

JOAQUIM – Vou-me embora antes que descubram! [...] Quem roubou o novilho malhado fui eu! [...] Deus escreve certo por linhas tortas!

BENEDITO – Mesmo quando a linha torta é um roubo de novilho malhado?

JOAQUIM – Quem sabe, Benedito? Seu Vicentão me botou pra fora da terra dele e não quis me pagar nem a meia do algodão que eu deixei lá! [...] Assim, cobre o preço do meu algodão. [...]

BENEDITO – Quer dizer que tudo terminou se engrenando e a justiça foi feita...

JOAQUIM – É verdade! Por engano e à força, mas o fato é que terminou se fazendo. Adeus! [...]

Depois da justiça feita
meu amigo é meu irmão.
A paz se restabelece
a ordem volta no mundo
e tem que ser desse jeito
coração com coração! (PN, p.408)

Revela-se, então, o verdadeiro autor do furto, apresentado como justificável para compensar o tratamento injusto que recebeu do fazendeiro, que não só o expulsou da terra em período de seca, mas se apropriou de recursos e trabalho alheios ao não pagar a metade do algodão cultivado em sua terra, conforme combinado. Aproveitando ter recebido passagem em caminhão, temendo ser descoberto e sem ter meio garantido de subsistência, Joaquim resolve pegar a estrada, tornando-se retirante.

No terceiro ato, *Auto da virtude da esperança*, Joaquim é o sexto a aparecer no ambiente pós-vida. Sua entrada se dá com uma cantiga formada por sete quadras, com rimas nos versos 2 e 4 em [u]. A canção fala sobre a esperança de começar vida nova em outro lugar, com alimentação melhor e possibilidade de namoro, com direito a metalinguagem: “Ai, que já me falta rima / nesse verso todo em u / Toicim torrado / é melhor do que angu:/ angu queimado / tem catinga de urubu” (PN, p.434). Após Joaquim explicar a causa da morte do padre, Benedito pergunta o que o amigo fez após a saída da delegacia, ao que Joaquim responde:

JOAQUIM – Sai com alguma coisa, com aquele dinheirinho conseguido etc., como você sabe. Mas o dinheiro durou pouco. Não arranjei trabalho em Campina. Disseram que, perto de Patos, eu podia me empregar na estrada que estão fazendo. Fui para lá, e nada! Ai, minha história tornou-se igual à de qualquer retirante. Passei toda espécie de miséria, comendo o que me davam e bebendo a água que encontrava. [...] (PN, p.436)

A fala da personagem, que tem consciência de estar contando uma história que se assemelha à de muita gente, traz referências à constante errância a que as populações sertanejas pobres são submetidas a pretexto da seca. A seca, como fenômeno natural do clima,

que implica escassez de chuva a cada ciclo de em média dois anos, já é conhecida há séculos, sendo certo que nem todo o contingente populacional sertanejo é reduzido à miséria quando ela acontece: os mais pobres são os mais atingidos. As razões são as mencionadas pela personagem: afetadas as plantações e rebanhos, há escassez de trabalho e, sem meios de sobreviver, nem apoio dos mais abastados ou do poder público, os desempregados passam a se deslocar geograficamente em busca de oportunidades, enfrentando fome e exploração pelo caminho.

Quando chega o último morto, João, é ele quem explica a Joaquim que sua morte se deu pela tentativa de alimentá-lo quando o socorreram em acidente de caminhão, não tendo seu corpo conseguido digerir o alimento após tanto tempo de fome. A seguir, ocorre a entrada de Cheiroso representando Cristo. Joaquim é um dos que o reconhecem, mantendo-se reverente. Ele é o primeiro para quem Cheiroso pergunta se a vida vale a pena e se viveria de novo, caso pudesse escolher: “Que diz você, Joaquim, pobre retirante que morreu de fome e que tem o nome do avô de Deus?” (PN, p.445). Sem hesitar, o rapaz responde que sim, demonstrando a concepção de que a esperança vale para todos.

Mateus: personagem pobre, que trabalha como vaqueiro e está sendo acusado de furtar um novilho. Essa personagem aparece apenas no segundo ato. Seu nome vem do hebraico “Mattiyah”, que significa “dom de Deus”¹⁹¹. Na Bíblia, há um dos apóstolos de Jesus com esse nome, que trabalhava como coletor de impostos e a quem se atribui a autoria do primeiro evangelho. Além disso, uma das personagens fixas do Bumba-meu-boi é o Mateus.

O Bumba-meu-boi é uma dança dramática pastoril ligada às festas religiosas, cujo enredo tem poucos elementos e partes fixas, usando-se de improviso para conectá-las e dar união ao conjunto, cujo tema central é a vida e a morte do boi¹⁹². Normalmente, o Capitão é o dono da festa, e a história apresenta arquétipos de escravos, o casal Mateus (em alguns locais, Francisco) e Catirina, bem como Bastião, que faz dupla com Mateus. Os negros estão de algum modo envolvidos com o desaparecimento ou a morte de um boi, que ao final reaparece ou é ressuscitado. Mateus geralmente é apresentado como vaqueiro, com chapéu de couro e arma¹⁹³, cabendo a ele a parte cômica da brincadeira e provocar brigas¹⁹⁴, dentre outras

191 MATEUS. In: *Dicionário de nomes próprios*. Porto: 7Graus. 2022. Disponível em <<https://www.dicionariodenomespropios.com.br/mateus/>>. Acesso em 25 mar. 2022. Verbetes de dicionário.

192 BORBA FILHO, Hermilo. Bumba... *op.cit.*, p.229-230

193 OLIVA JR, Edgar Mesquita. Personagens e cenários: sobre o imaginário de Catita e Mateus. In: *Cadernos do MAV – BBA – UFBA*. Ano 3. Número 3. 2006. p.73

194 CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura oral do Brasil*. BeloHorizonte: Ed. Itatiaia, São Paulo: EdUSP, 1984, p.380

funções. Na peça, Mateus também é vaqueiro, está sendo acusado de furtar um novilho e provoca disputa, já que se opõe às alegações do fazendeiro Vicentão e organiza sua defesa e resistência (PN, p.382-383).

Diferente do Mateus do Bumba-meu-boi, a personagem da peça, mesmo envolvida no conflito principal, não atua como protagonista, já que não tem falas ou gestos durante toda a discussão do caso do novilho. Apenas depois que Benedito consegue inocentá-lo, é que ele demonstra o quão esperto é:

MATEUS – Benedito, obrigado! Você me salvou da cadeia!

BENEDITO – Eu? Que nada! O que salvou você foi a licença!

MATEUS – Terá sido mesmo? A certidão é de hoje, mas você olhou a data da licença, Benedito?

BENEDITO – (*Boquiaberto*) É do ano passado! Que história é essa? Aqui não diz que é um novilho malhado, filho de Garça e de Cacheado?

MATEUS – Diz. Todos os filhos de Garça com Cacheado são malhados! Eu me lembrei que Seu Vicentão tinha mandado um deles para o açougue no ano passado, fui à Prefeitura e tirei, com data de hoje, certidão da licença do ano passado.
[...]

BENEDITO – Você podia ter, pelo menos, me avisado, miserável!

MATEUS – Se eu tivesse avisado, você teria sangue-frio pra tudo aquilo? [...] Era preciso um, para fazer a confusão, e outro, para saber a história! (PN, p.402-403)

Mateus dá mostras de sua capacidade de raciocínio e de que é um bom vaqueiro, conhecedor dos animais com que lida e do funcionamento das entidades oficiais envolvidas com transporte e abate de animais. A passagem traz uma crítica aos discursos e documentos ditos oficiais, que deveriam ser confiáveis e trazer segurança nas informações prestadas, mas que por serem formulados de modo artificial e burocrático, sem ligação com a linguagem da população, podem produzir o efeito oposto. Ampliando-se a discussão, sendo o Estado o principal produtor dos discursos oficiais, o exercício de suas funções na promoção da segurança é colocado sob olhar crítico.

João: personagem com profissão de cantor popular. Aparece no segundo e no terceiro atos, sendo referido por Vicentão como “João Benício, aquele cantor” (PN, p.386). “João” é o nome mais utilizado por Suassuna na composição das peças, sendo este o terceiro, precedido por João Grilo e Padre João de *Auto da Compadecida*. Essa personagem pertence, ainda, à galeria dos poetas, mas dessa vez essa é a ocupação social principal, declarada e profissional, cuja abordagem condiz com a intenção de chamar a atenção para fenômenos da criação artística.

Sua entrada, no segundo ato, *O Caso do Novilho Furtado*, se dá na qualidade de suposta testemunha de o novilho ter sido tangido pela cidade pelo vaqueiro Mateus. Está do lado do fazendeiro Vicentão, autor da denúncia, junto com Marieta, que entra com ele, ambos cantando:

MARIETA – Ai o chamego da menina,
oxente, oxente,
e ela dança e se requebra,
oxente, oxente,
e dá de banda e dá de frente,
oxente, oxente,
é um chamego indecente,
oxente, oxente,
e lagartixa come gente,
oxente, oxente,
e urubu dança com a gente,
oxente, oxente!

JOÃO - E eu vim pra ser depoente,
oxente, oxente,
ai, que o réu está presente,
oxente, oxente,
esse sujeito é delinquente,
oxente, oxente,
eu digo ao Cabo e ao Tenente,
oxente, oxente,
e Marieta é conferente,
oxente, oxente,
e no chamego ela é valente,
oxente, oxente! (PN, p.389)

Enquanto a canção de Marieta não se relaciona diretamente com a ação apresentada, embora apresente os temas do amor e da morte, a de João parece um improviso sobre a canção da moça, aproveitando-lhe da forma a rima [-ente], a repetição do intercalado “oxente, oxente” e a disposição dos versos, mas adaptando-a a um conteúdo que fala da situação em que se encontra. Coloca-se em cena uma emulação do procedimento de composição dos cantadores populares, que usam formas fixas e rimas, mas improvisam quanto ao teor das cantigas, valendo-se de mote fornecido.

Se como cantador é criativo e competente, o mesmo não se pode dizer de sua atuação como testemunha, já que diz coisas imprecisas e cai em contradição, sendo facilmente desacreditado por Benedito, que ressalta que João é admirável quando usa a palavra de modo poético, mas não tem habilidade para empregá-la com finalidade referencial ou informativa, seja pelas incoerências nas afirmações, seja por não estar sóbrio. O grau de confiança que o poeta inspira é comparado, ainda, com aquele inspirado pela outra testemunha, que é um padre bem-visto naquela comunidade. Afirma-se de modo expresso que o poeta parece um ser desconectado da realidade, que vive em um mundo à parte. João, diante de tais argumentos, questiona suas próprias afirmações e cogita a hipótese de estar enganado (PN, p.395, 398).

Como quem furtou o novilho, na verdade, foi Joaquim e não há menção à participação de Mateus na ação, não fica claro no texto se João mente deliberadamente em favor de Vicentão, se vê as coisas de modo atrapalhado por causa da bebida ou se efetivamente viu Mateus tangendo o novilho.

No terceiro ato, *Auto da Virtude da Esperança*, João é o sétimo e último a chegar no ambiente pós-vida, cabendo a ele explicar a Joaquim que este morreu de fome, dizendo que o mal foi terem tentado alimentá-lo quando o socorreram em acidente de caminhão. O diálogo entre eles trata da desumanização do retirante:

JOAQUIM – Quer dizer que, se eu tivesse aguentado mais uns dias, era capaz de poder passar o resto da vida sem comer, hein?

JOÃO – Eu não entendi direito não, mas parece que era.

JOAQUIM – E continuava andando, vivendo, tudo do mesmo jeito?

JOÃO – Ah, isso não! Você sofreria uma pequena transformação.[...] Virava mandacaru.

JOAQUIM – Homem, do jeito que eu vivi, a diferença era pouca!

JOÃO – Você não vê esses tabuleiros por aí, cheios de mandacaru? Aquilo tudo é gente que anoiteceu gente e amanheceu mandacaru: o cabra é muito ruim ou passa muito aperto, da noite para o dia, sem saber como nem porque, vira mandacaru. (PN, p.439)

Aqui, João segue duas linhas relacionadas ao trabalho com a linguagem. A primeira é a da elaboração do mito, em que constrói uma narrativa atribuindo origem mítica à vegetação sertaneja, atrelando-a a um passado humano envolto em sofrimento que se resolve em metamorfose vegetal. O homem incapaz de viver como ser humano, alimentar-se e matar a sede tem sua mobilidade retirada, seu revestimento alterado para propiciar defesa e aquisição da capacidade de se sustentar com sol e pouca água, sobrevivendo à aridez da paisagem e contribuindo para ela com seu aspecto rígido e espinhento. A segunda é a da construção da imagem poética, em que se fundem duas realidades aparentemente distintas, a humana e a vegetal, no signo “mandacaru”, em que a vida, expressa tanto no som nasal bilabial [mã] que pode remeter à dor quanto nas vogais abertas [a] que apontam tentativa de resistência, se fecha em sílaba dura, com vibrante e vogal baixa [ru].

Capaz de ver a realidade com outros olhos, o poeta é o único que chega no pós-vida consciente de que está morto e de como sua morte ocorre. Fecha, assim, o ciclo de entrada de personagens mortas que precisam explicar a morte da anterior. Outro encerramento é o das mortes relacionadas – cada personagem que morre tem sua morte atrelada à de outra pessoa. A morte do poeta, porém, não gera a morte de mais ninguém (PN, p.437).

Ao participar do velório de Joaquim, João cantou “excelências” entremeadas por rodadas de cachaça, razão pela qual caiu bêbado na estrada com o rosto virado para o sol e morreu. Morrer de frente e iluminado é significativo do grau de consciência que o poeta tinha de sua mortalidade. Nesse sentido, Cláudio Santana Pimentel comenta:

[...] morre-se de cara para o sol, pode-se dizer, de frente para a vida; morre-se, mas a vida não passa, sendo maior que a breve existência de cada um; morre-se de viver cantando, morre-se de beber cachaça, faça-se o que se faça, o ser humano se encaminha para a morte. O poeta, consciente disso, aparece como contraponto à conduta habitual dos homens, que, pretendendo a todo custo evitar a morte, são incapazes de compreendê-la como momento necessário da vida, daí, sua aflição e desespero.¹⁹⁵

Ao contar para as demais personagens acerca de sua própria morte, João diz que, ao cair de cara para o sol, sentiu calor e agonia, até se deparar com a “bicha Caetana” e travar diálogo com ela. A onça Caetana é a morte, misto de animal selvagem e mulher sensual. Como colocado por Cláudio Santana Pimentel, a onça Caetana é uma “síntese de violência e sensualidade realizada no abraço erótico por meio do qual o poeta se entrega à morte”¹⁹⁶. Daí João não dizer que esticou a canela, mas encolheu: “Poeta é assim, morre dobrado: abraçado com a morte!” (PN, p.440).

Com visão mais aguçada e consciência mais desperta que as demais, João é um dos que, como Joaquim, Marieta e Padre, percebe a entrada de Cheiroso como representante de Cristo, não participando do escárnio e da paixão. Ao final, também julga favoravelmente a vida e escolhe recomeçar.

3.1.2 – A lei e a ordem: as autoridades

Além do grupo de personagens desfavorecidas que utiliza diferentes atributos e estratégias para sobrevivência, há um outro grupo de figuras compostas de modo a demonstrar as engrenagens oficiais da sociedade. Estão em situação social mais favorável e são reconhecidas na comunidade como detentoras de algum poder de decisão quanto a padrões de comportamento e destinos. Isso não quer dizer que suas trajetórias sejam isentas de obstáculos, até porque enfrentam resistência e manipulação vindas das demais personagens com as quais interagem. As normas e costumes que estabelecem são passíveis, o tempo todo, de causar danos e de sofrerem inversões, sendo objeto de crítica. Os âmbitos sociais das autoridades oficiais abordados na peça são três, o militar, o econômico e o religioso, que

195 PIMENTEL, Cláudio Santana. Representações do poeta popular: uma mediação da morte. In: *Último Andar* (19), 1-70, 2º Semestre, 2010. São Paulo: PUCSP, p.30-31.

196 *idem*, p. 32

também guardam consonância com a estrutura dos três atos, em que cada um deles prepondera. Passa-se a analisar as personagens a eles correlatos.

Rosinha: personagem militar, com patente oficial de Cabo, que exerce as funções de delegado em Taperoá. Participa apenas do primeiro e do segundo atos. Seu nome é Rangel, mas é tratado na peça pelo apelido de “Rosinha”, seja na fala das demais personagens, seja nas rubricas e indicações de turnos de fala. Rangel é prenome e sobrenome de etimologia controversa, ligado ao nome de uma quinta portuguesa envolvida nas batalhas contra os mouros, cujo brasão contém arbustos de romã e amora. O nome também se refere a personagem histórica da rebelião de Princesa, em 1930¹⁹⁷. Rosinha já é apelido dado em razão de a personagem gostar de plantar flores (PN, p. 374).

O Cabo Rangel ou Rosinha é inspirado em personagem típica do mamulengo, o Cabo Setenta, responsável pela repressão e pela perseguição aos elementos tidos por subversivos, bem como pelo combate ao crime. Em seu levantamento histórico da trajetória do Cabo Setenta, Hermilo Borba Filho aponta que ao longo do tempo a personagem foi “perdendo o seu prestígio, transformando-se do policial valente em esbirro fanfarrão e arrogante, porém acovardado logo que tope com um macho na sua frente”¹⁹⁸.

Na escrita de Suassuna, essa transformação da personagem militar em um falso valente está presente desde o entremez *Torturas de um Coração*. Nele, o nome da personagem é Cabo Setenta, que se apresenta de modo autoritário e ríspido, mas perde toda a aparência de coragem ao encontrar com Benedito disfarçado de Malassombro. A personagem é emasculada e diz: “Ai! Passei debaixo de um arco-íris, / Ai, que eu virei mulher!”. Benedito, então, diz que deve vir “pro pau” e bate nele com um pau “no figueiredo” (PN, p.146-148).

Na peça, não há essa troca de gênero, mas a atividade de plantar e apreciar flores é colocada como incongruente com a imagem de masculinidade truculenta que a personagem tenta ostentar. O Cabo tem fama de homem valente e violento, que supostamente mataria quem ousasse chamá-lo de Rosinha (PN, p.355). Benedito finge desafiá-lo e canta uma oitava, falando de nomes de plantas compostos por “pau” e alguma qualidade, sendo “pau-rosinha” uma das construções. A canção termina com “todo pau floresce e cai, / só o pau-pereiro, não” (PN, p. 360). O último vegetal citado é uma árvore usada para chás com múltiplas utilidades, sendo a expressão “pau-pereiro(a)” usada para falar de indivíduos prestativos e habilidosos¹⁹⁹.

197 TRESPACH, Rodrigo. Rangel. In: *Sobre nomes – o portal de sobrenomes da Genera*. Disponível em <<https://sobrenomes.genera.com.br/sobrenomes/rangel/>>. Acesso em 27 mar. 2022.

DIMITROV, Eduardo. *O Brasil dos espertos - uma análise da construção social de Aruano Suassuna como criador e criatura*. São Paulo: Alameda, 2011, p.198

198 BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia ... op.cit.*, p.99

199 PAU-PEREIRA. in: *Dicionário inFormal*. Disponível em

Benedito anuncia, assim, que ele, pau-pereiro, com sua esperteza, é capaz de vencer os demais.

Em certa passagem, o Cabo diz que “a autoridade não tem medo de coisa nenhuma. [...] Mato um, esfolo, rasgo, estripo, faço o diabo” (PN, p.361), tentando manter sua fama de homem violento, a quem se deve temer. A referência explícita à violência, somada ao fato de ser autoridade oficial, demonstra a prática comum de mistura entre funções públicas, como o exercício do “monopólio do uso legítimo da violência física”²⁰⁰ para manutenção/imposição da segurança e da ordem, e os interesses de ordem privada, como a imagem pessoal e as disputas amorosas. Contudo, a valentia do Cabo é falsa, como se vê na cantiga que antecede o confronto com Vicentão:

ROSINHA - Meu Deus, eu lhe juro não ser mais valente.
 não mais bancar brabo dentro da cidade,
 vou dar pra rezar e fazer caridade,
 batendo no sino e curando doente.
 Eu deixo esta vida de cabra insolente
 se o tal Borrote não me assassinar.
 Já sinto um negócio na perna esquentar,
 que eu não sou de briga, que eu não sou de nada,
 aqui, desgraçado, com a calça melada,
 com a calça breada na beira do mar! (PN, p.373-374)

A cantiga, uma décima do tipo martelo com galope à beira-do-mar (versos com onze sílabas, acentuadas na 2^a, 5^a, 8^a e 11^a, rimas ABBAA CCDDC e final com menção ao mar), é uma espécie de oração com confissão e promessa, em que a personagem revela o medo que sente da morte, começando de modo sério e elevado, finalizando com menção ao baixo corporal do urinar de medo.

Ao final do primeiro ato, descobre-se que não só a valentia do Cabo é falsa, mas também seu sentimento amoroso por Marieta, pois ele se mostra mais interessado no pé de bogari que em enfrentar supostos valentes para ficar com a moça (PN, p.374). Caso o adversário fosse mesmo violento e interessado na disputa, o Cabo poderia ter perdido a vida por tentar sustentar sua pose de autoridade e promover fama de corajoso.

De todo modo, o primeiro ato questiona a configuração da masculinidade na sociedade, que tradicionalmente vê o homem como alguém que exerce a força, tem coragem e se envolve em batalhas. Esse modelo encontra projeção na profissão do soldado ou militar, passível de ter seu comportamento imitado mesmo por aqueles que de fato não o sejam. O Cabo é oficialmente militar, mas sua forma de agir parece copiada, de algum modo, por Vicentão quando se apresenta como valente e até por Benedito, quando exhibe suas armas.

²⁰⁰ <<https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/pau%20pereira/32148/>> . Acesso em 27 mar. 2022.
 200 Expressão do sociólogo alemão Max Weber. WEBER, Max. *Ciência e política: duas vocações*. São Paulo: Cultrix, 2011, p.56

Já no segundo ato, *O Caso do Novilho Furtado*, Rosinha atua como delegado que recebe a queixa do furto de um novilho de Vicentão. Os dois rivais do primeiro ato não parecem se estranhar nessa parte da história. Rosinha, porém, não se mostra muito interessado no caso:

ROSINHA – Bem, Vicentão, uma acusação assim, sem fundamento, sem um fato bem seguro, sem nada mais, fica muito no ar. Você chega todo frio, não se abre, não mostra boa vontade... Como é que eu posso saber se a acusação é verdadeira?

[...]

JOAQUIM – Isso é mentira de Seu Vicentão, Seu Cabo! Seu Vicentão é mentiroso e amarrado, mas o defeito pior dele é aquela amarração, aquela avareza! Seu Vicentão é incapaz de gastar um tostão com uma pessoa! [...] O senhor não viu como ele chegou aqui todo frio, todo sem se abrir, todo sem mostrar boa vontade? Aquilo era com medo que o senhor pedisse alguma coisa a ele. Agora pergunto: que é que custava ele dar um dinheirinho ali à autoridade?

ROSINHA – Nada! (PN, p.386-387)

A primeira fala de Rosinha deixa claro que ele está em busca de algo material para poder dar atenção à queixa, não se interessando por coisas que ficam “muito no ar”. Não se importa, portanto, com coisas imateriais como lei, ordem, justiça. Coloca de modo sugestivo dificuldades para o fazendeiro, interessado no que este poderia fazer para removê-las. E Joaquim, pelo procedimento da repetição e da complementação, esclarece que o calor, abertura e boa vontade esperados são, simplesmente, suborno em dinheiro.

Quando Benedito vem acompanhando o acusado Mateus, Rosinha começa da mesma maneira a se mostrar pouco interessado no caso, levantando argumentos desfavoráveis. Como Benedito é esperto, já chega com um elemento capaz de reverter a disposição do delegado:

BENEDITO – Mateus[...] trouxe esse carneiro e quer dá-lo a você, para os presos pobres de Taperoá.

ROSINHA – Agradeço pelos pobres presos de Taperoá! Obrigado, meu caro Mateus! Pode contar com a imparcialidade da justiça a seu favor! (PN, p.388)

A oferta não pode aparentar ser o que de fato é, tentativa de corrupção. A justificativa oficial é de que se trata de uma doação para os presos pobres da cidade, conjunto que o acusado não quer passar a integrar. E o aceite também vem em termos de discurso oficial, um tanto distorcido, em que se fala da “imparcialidade da justiça” em favor de alguém. Como Vicentão também faz doação, é dessa forma torta que se obtém imparcialidade: quando as vantagens indevidas oferecidas por cada um dos lados se equivalem. O delegado, porém, não se esforça na apuração dos fatos, deixando a cargo dos interessados apresentarem suas provas.

Finalizado o inquérito, o delegado fica conversando com o padre, que o avisa que o carneiro recebido, em verdade, é furtado da fazenda de Vicentão. Rosinha se apoia na formalidade para manter o animal recebido: “A queixa que recebi foi de novilho, de carneiro, não! E se não houve queixa de carneiro, é porque não há furto de carneiro” (PN, p. 406). Pervertendo a lógica da notícia de ação criminosa à autoridade, que de fato houve e foi feita pelo padre, o delegado conclui que o dono do carneiro, que seria interessado, não prestou queixa e, portanto, não há o que apurar. O delegado, desse modo, é quem mais lucra com todo o caso, ficando tanto com o carneiro quanto com a contribuição em dinheiro.

Vicentão: personagem dona de fazenda, rico, influente, com fama inicial de valente. Aparece nos três atos da peça. Seu nome é Vicente Gabão, sendo “Vicente” de origem latina, significando “aquele que vence”²⁰¹, enquanto “Gabão” pode significar “casaco” ou “aquele que se gaba”²⁰². Nas rubricas e indicações de turno de fala é chamado “Vicentão”. As demais personagens, na peça, o chamam “Vicente Borrote”. O apelido pode vir de “borro”, que significa carneirinho²⁰³ ou o efeito de borrar. Seja como filhote, seja como alguém que se borra, o apelido não condiz com a fama de temível valente que a personagem tenta promover.

Vicentão é composto a partir da junção de duas funções de personagens típicas do mamulengo. Uma é a do valentão da cidade, que tem fama de bravo, mas na verdade é medroso. A outra é a do fazendeiro, que no mamulengo geralmente é o Capitão João Redondo. Essa personagem do mamulengo está atrelada a uma das versões sobre o surgimento desse tipo de teatro, segundo a qual a brincadeira teria sido chamada de “Capitão João Redondo”, em homenagem a um dono de fazenda²⁰⁴. A personagem do capitão é um homem branco, dono de terras, geralmente dono da festa ou baile²⁰⁵.

No entremez *Torturas de um Coração*, Vicentão não tem apelido, não é fazendeiro e provavelmente trabalha como “cabra”, já que menciona “tenho que continuar como valente, / senão morro de fome. Ah, emprego amargoso / para um homem sensível e apaixonado” (TC, p. 129). Na linguagem e na postura que aparenta diante dos outros, é mais violento. Como mostra da divergência entre essência e aparência, é ele quem gosta de flores.

Na peça, por sua vez, Vicentão tem uma outra atividade recreativa: gosta de criar pássaros. A atividade é considerada socialmente adequada ao gênero masculino, em razão da

201 VICENTE. In: *Dicionário de nomes próprios*. Porto: 7Graus. 2022. Disponível em <<https://www.dicionariodenomespropios.com.br/vicente/>>. Acesso em 28 mar. 2022. Verbete de dicionário.

202 GABÃO. In: *Michaelis – Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Verbete de dicionário.

203 BORRO. In: *Dicionário Caldas Aulete*. Rio de Janeiro: Lexicon Editora. 2014. Disponível em <<https://www.aulete.com.br/>>. Acesso em 25 mar. 2022. Verbete de dicionário.

204 BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia... op.cit.*, p.90

205 PIMENTEL, Altimar. *A magia ... op.cit.*, p.9

exigência de habilidade para a captura dos animais e na proteção do local de criação para afastar predadores, mas a apreciação dos pássaros e de seu canto geralmente é feita por pessoas de índole calma, o que não condiz com a fama de valente que a personagem tenta manter.

De modo semelhante a Rosinha, a valentia de Vicentão e sua falta de sentimentos amorosos sinceros aparecem no final do primeiro ato, terminando a personagem desmoralizada e infantilizada, apesar de sua posição na hierarquia social.

No segundo ato, *O Caso do Novilho Furtado*, Vicentão utiliza sua posição social como fator de vantagem, exigindo reconhecimento e concordância com seus pedidos: “Eu sou um fazendeiro, uma pessoa de certa ordem, e minha palavra não pode se trocar pela de meu vaqueiro!” (PN, p. 386). Sem êxito, dá propina para assegurar o recebimento da queixa, afirmando que Mateus teria roubado seu novilho. Não fica claro, no texto, por que faz semelhante acusação. Pode tê-lo feito de caso pensado por ter alguma desavença com o vaqueiro, mas também pode ter acreditado no relato de João, que diz ter visto o moço tangendo o novilho.

À medida que a apuração prossegue, não tendo sucesso nem em ser considerado superior, nem em inferiorizar os demais, acaba aceitando o documento da licença para abate apresentado por Benedito, ainda que não se lembre de ordem para que o vaqueiro levasse o animal ao açougue. O fato revela que o fazendeiro não tinha muita proximidade com o trabalho da gestão do rebanho, nem conhecimento dos trâmites para mover e abater animais, do contrário, teria apresentado maior resistência diante da alegação de que o vaqueiro cumprira suas ordens. Tanto é assim que Vicentão não reconhece que o carneiro levado por Mateus como contribuição ao delegado pertencia ao seu rebanho, mesmo havendo resíduos da marca férrea na orelha do animal. Vicentão acaba derrotado, ante a conclusão de que o furto do novilho não teria acontecido.

Desse modo, invertendo-se o que costuma acontecer na realidade concreta, a vantagem econômica de sua condição financeira privilegiada não se traduz em vantagem material no desenrolar da história. Ao contrário, é ele quem mais perde: o novilho é furtado e ele é convencido de que mandou para o abate e se beneficiou da carne; o carneiro é furtado e ele sequer se dá conta; ao não se constatar crime, perde credibilidade perante todos na cidade como autor de falsa denúncia, e ainda perde a força de trabalho de Mateus, vaqueiro competente.

Ao longo do segundo ato, as questões econômicas ganham destaque, ainda que se esteja diante de apuração de crime e tentativa de aplicação da lei que, em princípio, trata todos

como iguais. Socialmente, o vaqueiro começa em desvantagem com relação ao patrão acusador, mas consegue, graças à esperteza, levantar os recursos necessários para sua defesa e manutenção da liberdade.

No terceiro ato, *Auto da Virtude da Esperança*, Vicentão é o primeiro a entrar em cena, começando já ajoelhado no ambiente pós-vida. Sua morte não está relacionada com a morte das demais personagens, tendo um outro motivo. A partir dele é que as mortes vão sendo encadeadas, de sorte que a morte de uma personagem é causa para a de outra. A consciência de sua própria morte e dos valores que regeram sua vida vem a partir do encontro com Benedito, que também aparece nesse espaço:

VICENTÃO - [...] Eu, morrer! Era o que faltava! Só se fosse despacho que alguém fizesse, com inveja de minha coragem e de minha riqueza!

BENEDITO – Nada de despacho! [...] Foi desgosto!

VICENTÃO – Morri de desgosto? Desgosto por quê?

BENEDITO – Por causa das seis balas que levou no pé-do-ouvido e de uma facada no coração! [...] Os Nunes lhe deram suas contas e despacharam você, bem despachado!
[...]

VICENTÃO – E tudo isso por causa de uma besteira de terra que não me adiantava nada!

BENEDITO – Em compensação, sua mulher e filhos choraram muito o defunto!

VICENTÃO – Ô compensação besta, meu Deus! Pelo menos choraram muito tempo?

BENEDITO – Nada, eles choraram ali um pedaço, mas pararam logo, para discutir.

VICENTÃO – Para discutir? O quê? Ah, já sei, queriam assegurar meu descanso eterno! Santa família! Com certeza estavam resolvendo minha missa de sétimo dia, não foi?

BENEDITO – Foi nada! Era o inventário!

VICENTÃO – Famíliazinha safada! (PN, p.415-417)

A personagem começa ostentando as mesmas supostas qualidades que julgava possuir em vida, coragem e riqueza. Sua coragem, porém, era mera aparência, já que, como visto no primeiro ato, se acovardava quando encontrava um oponente. Sua riqueza não era suficiente para evitar perdas, como se vê no segundo ato. Tanto que nenhuma das duas servem para evitar sua morte prematura e violenta; ao contrário, podem bem ter sido a causa, já que se envolve em disputa de terras, das quais sequer necessitava. A personagem chega a pensar que teria consolo em ter deixado alguém que chorasse por si²⁰⁶, porém fica sabendo que não

206 A postura de Vicentão lembra a da personagem Fidalgo, de *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, que

deixou família preocupada em continuar suas obras, já que mulher e filhos passam a brigar pela herança.

Benedito prossegue com questionamentos, forçando Vicentão a se autoavaliar como membro da elite rural e como patrão:

BENEDITO – [...] A faca, as botas, o chapéu, cinturão de cartucheira, rebenque, a carteira cheia de dinheiro... Tudo de couro! [...] Só vivia coberto de couro, e sua alma era de couro: couro duro e grosso, por dentro e por fora!

VICENTÃO – Se é isso, você veste muito mais couro do que eu!

BENEDITO – O couro que eu visto é das vacas que eu tangia dia e noite quando era seu vaqueiro. É a roupa do meu trabalho e do meu suor! O seu é diferente! [...]

VICENTÃO – Você não sabe os apertos que eu tenho passado com a seca!

BENEDITO – A única coisa que eu sei é que você andava de carro, e eu, a pé!

VICENTÃO – O banco cortou-me os créditos: nem um tostão emprestado!

BENEDITO – Isso é problema de rico!

VICENTÃO – As companhias estrangeiras tomaram conta do mercado de algodão e da mamona. Começaram aliadas, comprando mais caro do que todo mundo. Os sertanejos que tinham máquinas de beneficiar faliram todos. Então a tática mudou: agora são elas que determinam os preços!

BENEDITO – Isso é problema de rico! Por que consentiram nisso? [...] Por que não se organizaram? Por que não se juntaram para expulsá-las?

VICENTÃO – Elas são muito poderosas, têm prestígio com o governo!

BENEDITO – Por que não tomam vergonha e não organizam um governo melhor? Em vez disso, vamos pegar os vaqueiros, os moradores, os trabalhadores de enxada, e montar nas costas deles! (PN, p.417-418)

Vicentão tem dificuldades para reconhecer que, como membro da elite, tinha responsabilidades que não poderia negligenciar ou repassar para os outros. As respostas e as perguntas de Benedito evidenciam a falta de disposição dos fazendeiros em se organizar coletivamente para enfrentar quaisquer obstáculos, como a escassez de recursos na seca, a especulação financeira bancária, a concorrência externa e o desinteresse do governo com as questões locais. Em lugar disso, o que os donos de terra fazem é tentar extrair ao máximo vantagens a partir da exploração dos mais frágeis, formando uma cadeia de opressão em que as agressões sofridas em razão da relação com os mais poderosos são repassadas para aqueles que socialmente estão em grau hierárquico inferior. Alguns desses questionamentos são mostrados em cena, principalmente no segundo ato, quando a relação de Vicentão com seu vaqueiro se evidencia na denúncia e na apuração do furto. Outros, porém, não são encenados,

julgava ter valor o fato de ter deixado na outra vida alguém que rezasse por ele.

permanecendo como tema da fala das personagens.

Quando a galeria de mortos se completa e Cheiroso entra representando Cristo, Vicentão é um dos que não o reconhece nem o aceita, junto com Pedro e Benedito. Envolve-se na agressão física e no escárnio da figura. Vicentão é posto dando-lhe um beijo no rosto, evocando a traição de Judas Iscariotes (PN, p.442), e também assume a função de Pilatos, avaliando o representante de Cristo sem ver “nele mal algum” e oferecendo aos demais a escolha entre Jesus e Barrabás (PN, p.444-445).

Deixando a representação da Paixão e voltando a assumir a personagem com a história contada ao longo da peça, Vicentão vê que Cheiroso pergunta a cada personagem se julga favoravelmente a vida e se tem interesse em viver de novo, mas em princípio não se dirige diretamente a ele. Deixa a cargo de Joaquim, seu ex-vaqueiro, avaliar se Vicentão deve ter direito à palavra (PN, p.446). Mesmo apresentado na maior parte da peça como personagem com comportamento moralmente condenável, ao final ressalva-se um ato bom que lhe é atribuído. Há moralidade cristã e noção da sociedade como organismo formado por elementos interdependentes no critério de justiça estabelecido, em que a forma como o indivíduo trata os outros define e acarreta a forma como ele próprio será tratado.

Padre Antônio: personagem idosa, com dificuldade auditiva e impaciente, tratada pelas demais como se estivesse com demência senil. Aparece no segundo e no terceiro atos da peça. Integra a galeria de personagens religiosos de Suassuna. Seu nome Antônio²⁰⁷ remete ao santo católico de devoção popular, abordado na peça *O Santo e a Porca*. A constituição física e de caráter de Padre Antônio lembram as construções de Dona Guida e Frei Roque, ambos de *O Casamento Suspeitoso*. Assim, essa personagem apresenta uma síntese de procedimentos já usados por Suassuna nas peças anteriores.

No segundo ato, *O caso do novilho furtado*, o padre é chamado como testemunha em favor de Mateus, acusado de furtar o novilho de Vicentão. O autor registra em rubrica: “*O padre é velho e surdo*” (PN, p.391). Vê-se em cena a exploração da deficiência auditiva da personagem:

VICENTÃO – Padre Antônio, disseram aqui que o senhor vai testemunhar contra mim!

PADRE ANTÔNIO – Contra a mãe? A mãe de quem?

VICENTÃO – Contra mim! Vai?

PADRE ANTÔNIO – (*Apontando Mateus*) A favor dele!

207 O nome também foi usado para a personagem Antônio Moraes, do *Auto da Compadecida*. Para significado e etimologia, vide a análise dessa personagem no Capítulo 1.

ROSINHA – O senhor tem alguma coisa a dizer em favor de Mateus?

PADRE ANTÔNIO – Mateus? Conheço, é esse aqui! (PN, p.391)

O tratamento dado à deficiência auditiva é cômico, dada a mecanicidade da repetição distorcida por aquele que não entende bem o que é dito. Atualmente, não se vê com bons olhos a exploração cômica de traços físicos, sendo certo, ainda, que as pessoas maduras e idosas não são mais vistas como débeis e desgastadas física e mentalmente. À época da escrita da peça, todavia, os critérios quanto ao que pode e quanto ao que não deve ser submetido a riso são outros. Além disso, o autor estabelece oposição com a forma que o padre assume no terceiro ato.

Prosseguindo, no interrogatório Vicentão levanta a suspeita de que o padre não serve como testemunha, em razão de suas debilidades:

VICENTÃO – Você não disse que foi engano de João? Pois o mesmo digo eu do padre!

BENEDITO – Padre Antônio é bêbado, é?

VICENTÃO – Não, mas é mouco e está ficando caduco! [...] O que disse foi que o senhor está velho!

PADRE ANTÔNIO – Mais velho do que eu é sua mãe! (*Gesto de Vicentão*) E no entanto, é uma senhora de bem! O defeito dela só foi parir um cachorro como você, mas isso acontece! (PN, p.396)

Vem à tona, nesta cena, a irritabilidade do padre, que não tolera que o fazendeiro acuse o vaqueiro e ainda o insulte, chamando-o de velho. A fala do padre lembra, ainda, o quiproquó de *Auto da Compadecida* entre Padre João e Antônio Moraes, já que menciona cachorro como filho.

Quando Benedito apresenta o documento e o caso se resolve, Padre Antônio não entende o que se passa e estranha o convite para cafezinho na delegacia, quando então demonstra sua capacidade de percepção:

PADRE ANTÔNIO – Você está enganado, ele roubou! [...] Um carneiro! Aquele carneiro que ele deu a você foi furtado de Vicente Borrote. Você olhou as orelhas do carneiro? [...] A direita está assinada com o sinal de Mateus, um buraco-de-bala. Mas a esquerda foi cortada, para apagar o de Vicentão, que é uma “mossa por cima”, em forma de V. Cortaram, mas aparece ainda um pedaço, o finzinho do corte. [...] Pode ter certeza, meu filho: de outra coisa pode ser que não, mas de sinal de orelha eu entendo! Aquele, eu tenho certeza que teve sinal mudado! (PN, p.405)

As demais personagens tratam o padre como caduco, mas é ele quem percebe todo o esquema do furto do carneiro para pagar a propina ao delegado que, por sua vez, atribui a observação do padre à caduquice e fica com o animal.

No terceiro ato, *Auto da Virtude da Esperança*, o padre entra no ambiente pós-vida depois de Marieta, explicando a morte desta com os mesmos procedimentos usados com as outras personagens: apresentação de fatos, sequência de reações biológicas e atitude fatal. Só que, diferente do que ocorre com as demais personagens, Padre Antônio sofre uma transformação física com a morte: “[...] *entra Padre Antônio, moço e curado da surdez*”. Ao se dar conta de que está morto, conta sua história:

PADRE ANTÔNIO - [...] Com a morte, devo ter recuperado minha juventude e perdido minha caduquice, minha surdez, o cansaço de todos aqueles anos no sertão! Quando cheguei lá, era o Padre Antônio Cavalcanti Wanderley. Com dois anos de sertão, o nome ficou reduzido a Padre Antônio Cavalcanti. Mas veio a seca de 1932, e, quando ela acabou, eu já passara a ser somente Padre Antônio. [...] Fiquei sendo 'o padre'. Mas parece que tinha que ser assim: quem sabe se não foi por tudo isso que mereci Marieta me chamar na hora da morte dela? (PN, p.430)

O padre conta como suas características pessoais, do âmbito do indivíduo, vão sendo apagadas e substituídas pela consideração apenas de sua função religiosa, tudo relacionado à passagem do tempo e à secura do ambiente. Ao tomar consciência disso, ele não se ressent, contando de forma carinhosa que confessara e absolvera Marieta na hora da sua morte. Quando se completa a galeria de mortos e Cheirosos passa a representar Cristo, o padre mantém-se reverente, não participando das agressões e do escárnio. Ao final, escolhe viver de novo, dizendo que “a vida é dura, mas é boa” (PN, p.445).

Ao longo do terceiro ato, as questões religiosas e de cunho metafísico ganham destaque, muito embora não venham dissociadas de reflexões sobre a constituição dos indivíduos e sobre os valores da sociedade em que viveram. A religião se coloca no aspecto ritual, mediante a adaptação encenada da paixão de Cristo. As indagações abstratas ficam por conta dos questionamentos de uma moral acima dos acontecimentos terrenos e de uma ideia do que seria justiça para a humanidade.

3.1.3 – *A mão e a luva: os mamulengueiros*

O principal procedimento de exploração da metalinguagem está na construção da peça em três atos dentro de uma outra peça, que lhe serve de moldura encaixante, em que há um casal de donos de mamulengo, anunciando a apresentação do espetáculo por eles comandado. Essas personagens aparecem de modo autônomo no início da peça, entre os atos, e no final, havendo situações em que desempenham outras funções dentro das ações encenadas. Ao longo dos atos, contudo, não fazem intervenções demonstrando criação e direcionamento das

personagens e situações. De todo modo, podem ser lidos como versões ficcionais ou *alter egos* do autor.

No entremez *Torturas de um coração*, há um único apresentador do mamulengo, chamado Manuel Flores, a quem compete anunciar e explicar o que será apresentado, bem como fazer a passagem na ruptura temporal entre a situação vantajosa de Benedito e a demonstração de como tal situação se produz. O nome da personagem é homenagem ao poeta popular Manuel da Lira Flores, que Suassuna conhece em um festival de cantadores no Teatro Santa Isabel e com quem se corresponde por cartas quando está em Taperoá, recuperando-se de doença pulmonar. O poeta falece em 1951, mesmo ano da escrita do entremez²⁰⁸.

Na peça, por sua vez, a construção das personagens donas de mamulengo se dá a partir de uma homenagem e referência a um casal de donos de mamulengo que Suassuna conhece durante o curso superior na faculdade. O grupo que então frequenta, o Teatro do Estudante de Pernambuco - TEP, interessado na renovação dos processos de representação das artes populares nordestinas, organiza, em 1947, uma mesa redonda da qual participam poetas, folcloristas, apresentadores de pastoril e bumba-meu-boi, cantores de feira, gente de circo e, também, o mamulengueiro Cheiroso, levado pelo pintor Augusto Rodrigues²⁰⁹.

Cheiroso é considerado por Hermilo Borba Filho o segundo grande mestre mamulengueiro, sucessor de Doutor Babau. O pesquisador o descreve como sujeito alto, magro, feio, morador do Alto do Pascoal, cujo apelido vem do fato de fabricar e vender perfumes e essências baratas extraídas das flores, não conhecendo seu verdadeiro nome e afirmando que sua mulher o auxiliava nos espetáculos. Cita o depoimento da pintora Ladjane acerca do mamulengueiro, que diz que Cheiroso é capaz de “manejar os bonecos com tal facilidade e criar vozes tão diversas para cada um, que assombrava os entendidos e encantava os leigos”, lembrando de cabeça, ainda, algumas personagens, situações e falas com linguagem rústica como um atropelamento “no meio da estrada prus urubu comê”, alguém que não respeita “otoridade”, nem “seu sordado”, nem “seu cabo”, e uma “nêga mausarave”. Cheiroso faz bastante sucesso e participa de programas oficiais de promoção da cultura, mas não chega a ascender socialmente. Morre em 1955.²¹⁰

Feitas essas considerações, passa-se a analisar a construção das personagens e as funções que exercem na peça *A Pena e a Lei*.

Cheiroso e Cheirosa: donos do mamulengo, jovens. Ele é falante e controlador, expressa-se de forma mais alongada e com linguagem empolada. Ela é prática, animada,

208 TAVARES, Bráulio. *ABC ... op.cit.*, p.54.

209 BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia ...op.cit.*, p.104

210 *idem*, p.102

resistente e provocativa, usando uma linguagem mais criativa, não raro com neologismos.

A primeira entrada do casal é no começo da peça, logo depois da música de introdução. Nessa cena, anunciam o espetáculo e dão algumas explicações sobre ele, de modo semelhante a um vendedor ambulante anunciando produtos:

CHEIROSO – Vai começar o maior espetáculo teatral do País!

CHEIROSA – Vai começar o maior espetáculo músico-teatral do universo!

CHEIROSO – O presente presépio de hilaridade teatral denomina-se *A Pena e a Lei* porque nele se verão funcionando algumas leis e castigos que se inventaram para disciplinar os homens. E, como era de esperar, tudo isso tem de começar por algumas transgressões da lei, pois quando se traçam normas e sanções, aparece logo alguém para transgredi-las e desafia-las!

CHEIROSA – Pedante não, aqueles pipocos!

CHEIROSO – Cachorra!

CHEIROSA – Safado!

CHEIROSO – Sai daí! O 'Mamulengo de Cheirosos' tem o prazer de apresentar...

CHEIROSA – A grande tragicomédia lírico-pastoril!

CHEIROSO – O incomparável drama tragicômico em três atos!

CHEIROSA – A excelente farsa de moralidade!

CHEIROSO – A maravilhosa facécia de caráter bufonesco soberbamente denominada...

CHEIROSA – *A Pena e a Lei!*

[...]

CHEIROSO – Essa peste só vai no catolé! (*Dá-lhe um 'catolé', e Cheirosa abaixa*) (PN, p.351-352)

A metalinguagem se apresenta na profusão de modalidades culturais que estão misturadas nas falas dos mamulengueiros, mescla que de fato se faz na peça e a torna de difícil encaixe em um único modelo de texto. Da teoria dos gêneros literários, menciona dois, o teatral e o lírico. A ausência de menção ao épico é sintomática, já que Suassuna é frequentemente interpelado a falar do Teatro Épico de Brecht, havendo quem identifique sua prática com as propostas do autor alemão, do que ele discorda²¹¹. Além dos dois gêneros literários, menciona subgêneros teatrais como drama, tragicomédia e farsa; formas populares que envolvem o sagrado e o profano, como pastoril e moralidade; tons como facécia e bufo e, ainda, outra arte, a música.

O discurso de anúncio se assemelha também ao da propaganda de produtos, pois além de apresentar o espetáculo, tende a exagerar suas características, dizendo que é o maior do

211 VASSALO, Lígia. *O sertão medieval... op.cit.*, p.31

país e do universo. Nele, Cheirosa interrompe Cheiroso quando este desata a falar e usa linguagem esnobe. Ele, por seu turno, tenta controlá-la mediante o uso da força, dando-lhe um golpe. Mesmo que a dinâmica lembre dupla de palhaços, de empregados de comédia ou de interação típica entre bonecos de mamulengo, está-se diante de uma personagem masculina que exerce, pela força, a dominação da criatividade e expressão feminina.

Nessa primeira entrada, esclarece-se ao público, ainda, que Cheirosa faz também o papel de Marieta. Com isso, a mamulengueira não só acumula funções como aumenta a distância entre intérprete e personagem, já que a atriz representa Cheirosa que interpreta Marieta. E o fato de que se está diante de representação fica explícito.

A dupla aparece no final e no começo de cada ato, ressaltando o caráter moral da história apresentada, justificando-lhe o mote e título, promovendo fechamento da cortina e troca de cenário, explicando os procedimentos artísticos que estão sendo utilizados. Nestas oportunidades, os mamulengueiros se mostram como criadores dos atos apresentados e revelam quais seriam suas intenções com as apresentações.

Importante lembrar que, quando escreve a primeira versão de *O Casamento Suspeitoso*, Suassuna insere duas personagens, o Palhaço e o Besta, com funções semelhantes às dos mamulengueiros. Recebe, porém, muitas críticas de que o procedimento tornaria o espetáculo enfadonho, alongado, sem graça pela ausência de surpresa com a existência de explicações prévias dos conflitos e um tanto ofensivo à inteligência do público pela explicitação da moral depois das cenas, tanto que o autor acaba excluindo tais personagens da peça. Em *A Pena e a Lei*, contudo, Suassuna incorpora essas críticas na construção dos donos do mamulengo, colocando um deles para dar explicações e se alongar, enquanto o outro pontua a chatice dessas falas. Ainda a respeito da crítica, destaca-se a abertura do terceiro ato:

CHEIROSA – [...] nesse seu Terceiro Ato tem Cristo?

CHEIROSO – Tem.

CHEIROSA – E ele se passa no céu, é?

CHEIROSO – É, por ali por perto!

CHEIROSA – Pois vão dizer que você não tem mais imaginação e que só sabe fazer, agora, o *Auto da Compadecida*.

CHEIROSO – Isso é fácil de resolver: na próxima peça, em vez de o personagem ser sabido, é besta, e, no Terceiro Ato, em vez de tudo se passar no céu, se passa no inferno. Aí eu quero ver o que é que eles vão dizer!

CHEIROSA – É mesmo, é até fácil! Pois vamos à peça! (PN, p.411-412)

A incorporação do discurso da crítica vem expressa, quando Cheirosa diz que a

exploração dos mesmos procedimentos é mal vista, como sinal de falta de inovação. A expectativa que se coloca em face dos autores é de que produzam o tempo todo algo de novo, de inédito, de impensado, com marca individual de autoria distinta de tudo o que a tradição já produziu. A tarefa, além de ser de difícil execução, é ingrata por desconsiderar todo o repertório cultural já existente e também por não levar em conta formas “não-românticas” de produção artística, em que o autor não está interessado em projetar seu próprio “eu” diante do mundo, mas em fazer parte de um conjunto maior. Nas formas populares de arte, inclusive, é comum que se ignore quem é o autor de certo objeto, que a composição seja coletiva ou que haja constante movimento de apropriação dos elementos culturais circulantes. Neste sentido, a resposta de Cheiroso debocha da exigência de inovação constante, considerando-a infantil e fácil de ser satisfeita. O diálogo do casal acerca da crítica é irônico, ainda, ao se lembrar que este terceiro ato é, de fato e de modo assumido, adaptado a partir de *Auto da Compadecida*.

Cheiroso e Cheirosa prosseguem sua interação, que assume caráter metalinguístico e metafórico-representativo:

CHEIROSA - [...] O que é que você está comendo aí?

CHEIROSO – É um pedaço de pão e um resto de vinho que me deram: significa já a Ceia da Quinta-Feira Santa. Mas a peça se passa na Sexta, dia da morte do Cristo.

CHEIROSA – Que episódios você escolheu para evocar essa morte?

CHEIROSO – A negação de Pedro, o beijo do jardim, alguma coisa do julgamento e a morte. Acho que basta.

CHEIROSA – E a morte dos personagens?

CHEIROSO- Eu vou apagando esta luz aqui: cada vez que apago, é um morto. Agora me diga uma coisa: você acha que eu convenço, como Cristo?

CHEIROSA – Era o que faltava! O Cristo veio como carpinteiro, que era uma coisa melhor, ninguém acreditou que ele era filho de Deus, quanto mais aparecendo como dono de mamulengo!

CHEIROSO – Mas não é isso o que ele é? Não é Deus o dono do mamulengo? [...] se ninguém me levar a sério, eu lhe faço um sinal e você coloca o manto em meus ombros. Um manto é sempre um manto: dá idéia de importância e dignidade. Assim, pode ser que me ouçam. (PN, p. 412-413)

A ação física de Cheiroso, de comer pão e vinho, representa o ritual da Santa Ceia, em que Jesus divide tais itens entre seus discípulos como símbolos de seu corpo e seu sangue entregues ao sacrifício. Cheirosa pergunta o que ele está comendo e ele explica o que é, bem como o que significa. Além disso, avisa que haverá encenação da paixão de Cristo no ato a ser apresentado, ligada à morte das personagens, que será por ele controlada mediante a manipulação de um item do cenário, uma luz que, quando for apagada, gerará uma morte.

Cristo, como homem mortal, é equiparado às personagens, que representam o que há de humano nos homens, tanto que neste ato os atores atuam “como gente”. Cristo, visto sob a ótica da trindade como unido ao Criador, é equiparado ao dono do mamulengo – e ao autor de teatro – já que ambos são responsáveis pela criação e destino de suas criaturas. Cheiroso, ao se dispor a representar Cristo, teme que, assim como alguns homens não reconhecem este último como criador, também suas personagens não o reconheçam como criador delas. Combina, então, a utilização de um adereço que altere sua aparência para algo convencionalizado como adequado para alguém poderoso.

Ao longo do terceiro ato, Cheiroso opera a manipulação da luz cada vez que uma personagem sai da vida comum terrena e vai para o ambiente do pós-vida. A manipulação, já explicitada no começo do ato, é percebida pelas personagens, que já sabem que toda vez que a luz apaga “vem outro defunto por aí!” (PN, p.420, 433, 436). A percepção serve como metáfora para a sensação que alguns homens têm de que entidades metafísicas interferem em seus destinos, ou do espectador-leitor que percebe nitidamente a mão do autor manipulando os elementos da criação artística.

Cheiroso explicita sua representação de Cristo (PN, p.441), mas o fato não é aceito por três personagens. A representação da Paixão traz o beijo da traição dado por Vicentão representando Judas (PN, p.442), a negação de Pedro (PN, p.443-444) e a condução perante Pilatos encenado por Vicentão e de Benedito representando Herodes (PN, p.444 – 445). Conclui Cheiroso que houve julgamento favorável a Deus, no sentido de que as personagens acreditaram nele e manifestaram esperança, mas diz que o Cristo foi mais uma vez julgado e crucificado (PN, p.446-447). Considerando que o julgamento foi representado na encenação, mas não a crucificação, entende-se que esta tem caráter simbólico, devendo ser compreendida considerando as perguntas que permeiam a acusação. Isto porque quando Cheiroso revela às personagens que elas serão julgadas por ele, Benedito lembra que ele, como criador, é o responsável por tudo e deve ser julgado primeiro. Cheiroso aceita e conduz sua própria acusação, com perguntas:

(I)
CHEIROSO – Em suma, cada um de vocês morreu por causa do outro. É a primeira acusação do processo, porque os homens morrem do convívio dos demais. Se vocês não herdassem o pecado e a morte, se não fossem obrigados às injunções de um só rebanho, não morreriam, e Deus não seria acusado nesse ponto.[...] Primeira pergunta do acusador: vale a pena fazer parte da vida, sabendo que a morte é inevitável? (PN, p. 443)

(II)
CHEIROSO – [...] Segunda pergunta do Acusador: vale a pena ser mergulhado nesse espetáculo turvo e selvagem, sabendo que o mal assim marca o sol do mundo? (PN, p. 444)

(III)

CHEIROSO – [...] Terceira pergunta do Acusador: vale a pena viver, sabendo que a vida é um dom obscuro, que nunca será inteiramente entendido e captado em seu sentido enigmático? (PN, p. 445)

(IV)

CHEIROSO – [...] última pergunta do Acusador: estão vocês dispostos a aceitar o mundo, sabendo que o centro dele é essa Cruz, que a vida importa em contradição e sofrimentos, suportados na esperança? [...] Você acha que valeu a pena? Se pudesse escolher, viveria de novo? (PN, p. 445)

As personagens representam seres humanos, que lidam com sofrimentos e com a mortalidade, na esperança de encontrar sentido em suas vidas, aventando explicações metafísicas de interferência divina para o que não se entende. Os homens, em suas vidas, fazem julgamentos, discernindo o que é bom e o que é mau, inclusive avaliando suas próprias existências. Na peça, as personagens também lidam com conflitos e com a finitude trazida pelo término da apresentação ou da leitura, sendo ficcionalizada sua tomada de consciência da interferência de seu criador. As personagens também fazem a avaliação de suas trajetórias, tendo a opção de retornar e recomeçar o espetáculo, que pode ser repetido ou relido. Assim como a obra da criação do mundo é constantemente avaliada pelos homens, a obra artística também o é, não somente via ficção por seus entes internos, mas ainda por elementos externos, como público, leitor e crítica. A vida é vista como espetáculo, e o espetáculo também é visto como representação da vida. A conclusão é de que ambos, com suas cruces de sofrimento, sempre valem a pena.

3.2 – Deus ajuda e cedo madruga: *Farsa da Boa Preguiça*

Por não ser produzida para o eixo Rio-São Paulo, nem ter primeira apresentação no sudeste brasileiro, *Farsa da Boa Preguiça* estreia sem muito alarde, tendo o jornal *Diário de Pernambuco* apenas publicado anúncios simples cerca de vinte dias antes. A peça estreia em 24/01/1961 e fica em cartaz até 12/03/1961, no Teatro de Arena do Recife, com montagem do TPN – Teatro Popular do Nordeste, sob direção de Hermilo Borba Filho, com cenários e figurinos de Francisco Brennand e trilha sonora de Capiba²¹².

A comédia ganha o prêmio Vânia Souto de Carvalho, Suassuna é escolhido o melhor autor de 1961 pela Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco²¹³ e a peça é a sétima em

212 Capiba é responsável pela produção musical, porém há utilização de música gravada de Mestre Vitalino de Caruaru, tendo Hermilo Borba Filho colhido o material em Caruaru/PE em 14/01/1961.

PONTES, Joel. Sábado, em Caruaru. *Diário Artístico*. In: *Diário de Pernambuco*. Primeiro Caderno. 12 jan.1961, p.9

213 LEITE, Adeth. Os “melhores” do teatro pernambucano em 1961. In: *Diário de Pernambuco*. Primeiro Caderno. p,9, 08 dez. 1961.

arrecadação naquele ano²¹⁴. É publicada em livro em 1974, pela Editora José Olympio. No mesmo ano de 1974, é publicada a *Seleção em prosa e verso*, com organização de Silviano Santiago, contendo dentre outros materiais os entremezes usados na confecção da peça. Em 2019 a peça passa a integrar a obra completa do autor editada pela Nova Fronteira. A versão em livro traz como data de conclusão da escrita o dia 18/11/1960, não sendo apontada a data de início em razão do reaproveitamento de seus entremezes escritos anos antes: *O Castigo da Soberba* (1953), *O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna* (1958) e *O Rico Avarento* (1954).

O primeiro entremez, *O Castigo da Soberba*, é o mesmo usado na composição do *Auto da Compadecida*²¹⁵, porém são aproveitados, na *Farsa da Boa Preguiça*, três personagens do panteão divino: São Miguel, São Pedro e Jesus. Na peça, porém, são chamados Miguel Arcanjo, Simão Pedro e Manuel Carpinteiro. A alteração dos nomes é significativa e é tratada mais adiante.

Já o segundo entremez, *O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna*, é baseado no folheto de mesmo nome, de Francisco Sales Arede²¹⁶; incorpora um romance medieval ibérico do repertório dos cantadores nordestinos, a *Cantiga de Clara Menina* ou *O amor de Clara Menina e D. Carlos de Alencar*²¹⁷, e ainda dialoga com o Bumba-meu-boi. No entremez, o romance ibérico serve de exemplo da atuação do poeta Joaquim Simão e traz a chave moral de leitura, sendo na peça substituído por cantigas compostas pelo poeta. O Bumba-meu-boi também deixa de aparecer na peça, já que a vaca, objeto de troca no entremez, é substituída por uma cabra, sendo certo ainda que personagens como “capitão de cavalo-marinho” e “burrinho”, típicas daquele espetáculo popular, já não aparecem. Mantém-se, contudo, tanto na peça como no entremez, a relação com o folheto, de onde vem a forma de interação entre o poeta e sua esposa, a situação das trocas sucessivas e a aposta acerca da reação feminina. As diferenças são que, no entremez, a reação da esposa é espontânea, enquanto na peça é fruto de esperteza, e o fato de que no entremez os versos são metrificados e muito semelhantes aos do

214 Os “dez” maiores espetáculos de 1961 no Recife. *Diário de Pernambuco*. Terceiro Caderno. p.6, 31 dez. 1961.

215 O folheto popular *O castigo da soberba* e o entremez de Suassuna com mesmo nome são tratados no Capítulo 1, na análise do *Auto da Compadecida*.

216 AREDA, Francisco Sales. *O homem da vaca e o poder da fortuna*. Recife: Editor João José da Silva, s/d. Acervo Digital da Casa Rui Barbosa. Disponível em <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordelferb&pagfis=21651>>. Acesso em 04 abr. 2022.

No Acervo Digital da Casa Rui Barbosa, há quatro exemplares deste folheto, sendo dois do editor acima indicado e dois sem indicação editorial.

Conforme Idellete Muzart Fonseca dos Santos, as datas de publicação do folheto variam entre os anos 1950 e 1963. SANTOS, Idellete Muzart Fonseca dos. Entremez, espaço de transformação. In: SUASSUNA, Ariano. *Teatro completo de Ariano Suassuna: entremezes*. Volume 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018, p.13

217 Não localizada versão escrita anterior à de Suassuna no entremez. Há versão musicada, sem grandes alterações, por Antônio da Nóbrega. NÓBREGA, Antônio da. *O Romance de Clara Menina e D. Carlos de Alencar*. In: *Na pancada do ganzá*, 1993. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FfzVuHSAqHQ>>. Acesso em 04 abr. 2022.

folheto, enquanto na peça são livres.

Por sua vez, o terceiro entremez, *O Rico Avaro*, é baseado em uma peça de mamulengo com o mesmo nome, da qual não há registros escritos do texto ou das apresentações²¹⁸. Idellete Muzart Fonseca dos Santos aponta que a origem estaria em outras duas peças de mamulengo, do sucessor de Cheiroso, Januário de Oliveira ou “Ginu”, *As bravatas do professor Tiridá na Usina do Coronel de Javunda* e *As aventuras de uma viúva alucinada*²¹⁹. Mesmo com algumas semelhanças no nome da personagem Simão e na postura do intermediário que transmite ordem do patrão, a situação e as relações entre as personagens são distintas nas peças de mamulengo apontadas e no entremez de Suassuna. Neste último, o esperto Tirateima trabalha de mordomo ou “mestre-sala” para “O Rico”, tendo por principal função dispersar pedintes que batam à porta. No entremez, Tirateima não é poeta, mas alguém engenhoso capaz de usar violência para resistir investida diabólica; “O Rico” não tem nome nem profissão declarada, e os mendigos são disfarces do próprio Diabo chefe dos Infernos, chamado “Canito”. Na peça, o “mestre-sala” é o poeta Joaquim Simão; o rico é Aderaldo Catação, que ganha dinheiro com gado e agiotagem; a ação demoníaca fica a cargo de três demônios, e os pedintes são disfarces das entidades divinas.

Em nota de “advertência” constante na publicação da peça em livro (FBP, p. 467), Suassuna fala das fontes usadas na confecção da peça, mas não menciona os entremezes como faz no prefácio de *A Pena e a Lei*. De acordo com o autor, o primeiro ato, *O Peru do Cão Coxo*, seria composto a partir de uma notícia de jornal e de uma história tradicional anônima de mamulengo, fazendo ao final referência a dois mestres mamulengueiros que conheceu, Benedito e Professor Tira-e-Dá. Considerando-se o enredo do primeiro ato, o fato mais provável de constar em notícia de jornal é o extravio do cheque²²⁰. No que diz respeito ao mamulengo, considerando a menção de Suassuna ao mestre Benedito e a afirmação de Hermilo Borba Filho quanto à inspiração para a *Farsa*, trata-se da peça *O preguiçoso*, de Benedito²²¹. Hermilo conta que, durante a preparação da montagem de *A Pena e a Lei*, buscara

218 Há informação de que mestre Januário de Oliveira, “Ginu”, seria o autor de *O rico e o avarento*, e que teria por discípulo Natanael de Oliveira. (GOMES: 2013, p.6) e de que tal discípulo adotaria nome artístico Capitão Anastácio/Prof.Tiridá. (CAMPELLO: 2015, p.58). Há, ainda, menção a uma peça de conteúdo sacro, chamada *O rico rei avarento*, sem autoria declarada. (*Dossiê do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste - Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco Como Patrimônio Cultural do Brasil*. Brasília: Iphan/DF, 2018, p.123).

219 SANTOS, Idellete Muzart Fonseca dos. Entremez... *op.cit.*, p.13

As peças estão publicadas nos estudos de Hermilo Borba Filho sobre mamulengo. BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. São Paulo: Nacional/EDUSP, 1966

220 A título especulativo, porque ausentes maiores dados para localização precisa da notícia, realizou-se pesquisa das notícias de crimes publicadas no jornal *Diário de Pernambuco*, constatando-se, entre 01º de janeiro e 18 de novembro de 1960, um total de 36 (trinta e seis) publicações sobre cheques extraviados, sem fundos ou falsificados. Nenhuma delas corresponde exatamente à situação tratada na peça.

221 Há registro de história popular de mesmo nome, colhida junto a informante sergipana, em DA SILVA LIMA, Jackson. *O folclore em Sergipe*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1977.

mamulengueiros para fazer demonstração aos atores, tendo conhecido “Benedito”, que contrata e apresenta à equipe:

Não se chamava Benedito coisa nenhuma. Benedito era o nome do boneco principal. [...] Ele tomara o nome do boneco e usava mão de mil ardis para esconder o seu próprio. [...] Seu repertório se compunha de trinta e três comedinhas, com as histórias extraídas do romancelheiro, dos fatos do dia, do folclore [...]. Duas delas eram verdadeiras obras-primas: *A cobra que engole o povo* e *O preguiçoso*. O assunto desta última vinha da literatura de cordel e foi graças à sua inspiração que Ariano Suassuna escreveu a peça talvez mais importante de seu teatro: *Farsa da boa preguiça*. [...] ²²²

A caracterização do poeta preguiçoso vem do mamulengo e este, por seu turno, também se relaciona com o já mencionado folheto de Francisco Sales Areda, *O homem da vaca e o poder da fortuna*, em que Joaquim Simão se nega a certos tipos de trabalho.

No que diz respeito ao segundo ato, *A Cabra do Cão Caolho*, a nota de Suassuna aponta como fonte uma história tradicional de um macaco que perde o que ganhara após várias trocas, e que essa seria a inspiração de um “romance” de autor anônimo sobre um homem que perde a cabra. A fábula do macaco tem versão escrita recolhida por Sílvio Romero em *Contos populares do Brasil*, com o título “O macaco e o rabo”²²³. Desconhece-se registro da história do homem que perde cabra após trocas, competindo apontar que, no mencionado folheto *O homem da vaca e o poder da fortuna*, a cabra é o terceiro animal obtido, sendo que o poeta começa com uma vaca doada, trocada por um burro, que é substituído pela cabra.

Quanto ao terceiro ato, *O Rico Avarento*, a nota de Suassuna aponta como fontes um conto popular chamado *São Pedro e o Queijo*, e uma peça tradicional de mamulengo, *O rico avarento*. O conto popular mencionado é uma variante de *O caboclo, o padre e o estudante*, recolhido por Luís da Câmara Cascudo²²⁴, em que há um queijo pequeno a ser dividido entre três pessoas e as personagens decidem que o alimento deve ser dado inteiramente a quem tiver o melhor sonho, descobrindo-se na manhã seguinte que o caboclo o havia comido durante a noite.

Desse modo, tem-se que Suassuna utiliza elementos de fontes variadas, passando pela etapa prévia de escrita dos entremezes, para compor sua peça *Farsa da Boa Preguiça*. A principal diferença entre os entremezes e a comédia é a maior ancoragem social das personagens do poeta e do rico, que ganham caracterização mais completa quanto às atividades que exercem, situação conjugal definida e exposição de gama maior de relações

222 BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia ... op.cit.*, p.142

223 Há duas versões recolhidas pelo pesquisador, sendo uma sergipana e outra pernambucana. ROMERO, Sílvio. *Contos populares do Brasil*. Jundiaí: Cadernos do Mundo Inteiro, 2018, p.256-259

224 O pesquisador é quem aponta a existência de variante em que figuram Jesus, Judas e S.Pedro. CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo: Editora Global, 2014, p. 229-230.

sociais das quais participam. Outra grande diferença é a criação da personagem Clarabela, esposa do rico Aderaldo, cuja principal função é permitir a crítica social direcionada a um certo comportamento elitista, tendo ainda a função secundária de proporcionar tentativa de troca de casais.

Feitos esses apontamentos e adentrando o texto pelo título da comédia, *Farsa da Boa Preguiça*, tem-se dois núcleos substantivos, “farsa” e “preguiça”, sendo o primeiro relativo à forma da peça e o segundo referente a seu conteúdo.

“Farsa” é palavra de origem latina que passa a ser usada, no período medieval, para se referir a peças curtas e cômicas feitas para alongar apresentações de milagres ou moralidades, em especial um conjunto de peças curtas francesas criadas após 1450, que tratam da vida cotidiana, com destaque para os temas do adultério e do esperto enganado. Depois desse período, elementos da farsa passam a ser usados na composição de obras de diversos autores, tais como personagens de tipo caricato com pouca motivação interior, enredos sobre relações amorosas ou corrupção da sociedade, pancadaria em cena²²⁵. Em geral, atribui-se às farsas o caráter de manifestação teatral popular, com estrutura e enredos simples, em que aparecem situações ridículas, enganos, exagero, humor gracioso e de riso fácil. Figurativamente, o termo também pode designar ação ou representação que induz ao engano e arremeda algo²²⁶. Espera-se, portanto, que a peça de Suassuna dialogue com a tradição farsesca medieval e popular, bem como traga uma representação imitativa de algo.

O termo “preguiça”, por sua vez, tem origem na palavra latina *pigrítiam*, tendo por significados referências a uma certa disposição de ânimo: pouca energia dedicada ou aversão ao trabalho; inércia, demora ou lentidão, indolência, negligência. Há também acepções menos conhecidas, referentes a materiais diversos – madeira, corda, barras metálicas – usados como apoio ou contrapeso para outros dispositivos como cangalhas, guindastes e barras de ferro que estejam sendo trabalhadas²²⁷.

A atitude da preguiça em certo momento histórico ganha carga pejorativa e passa a ser considerada um pecado, chegando mesmo a integrar o rol dos “pecados capitais” da religião católica, embora originalmente não a integrasse. A preguiça passa a ser comportamento reprovável com a ascensão do capitalismo e com a valorização do trabalho, colocados no âmbito da vontade dos indivíduos²²⁸, promovendo-se a disciplina e o direcionamento das

225 FARSA. In: *Dicionário do Teatro Brasileiro – temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, Edições SescSP, 2009. Verbete de dicionário.

226 FARSA. In: *Michaelis – Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Verbete de dicionário.

227 PREGUIÇA. In: *Michaelis – Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Verbete de dicionário.

228 KARNAL, Leandro. *Pecar e perdoar – Deus e o homem na História*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017, p. 118-119

forças para o campo economicamente produtivo, na expectativa de que o homem pobre foque seus recursos na luta pela sobrevivência e que o homem mediano/rico aumente suas conquistas materiais.

Historicamente, o colonizador português traz ao Brasil a cultura europeia do trabalho direcionado para produção de excedente, troca e lucro, impondo-a aos povos originários e aos trazidos a força, com pouco incentivo à educação, reflexão e criatividade artística não utilitária. À época da escrita da peça, essa mentalidade se faz sentir na condenação de condutas como vadiagem e mendicância (arts. 59 e 60 Decreto-Lei 3.688/1941), com previsão de que o ócio condenável é apenas o praticado por aquele que não tem renda ou meios de subsistência, deixando claro que o intuito é forçar pobre a trabalhar.

Pensando nessas questões, Suassuna escreve a peça falando em uma preguiça considerada boa, em que o sujeito pode não praticar o trabalho tradicional economicamente produtivo, mas pode desenvolver outras atividades benéficas à sociedade, como a arte. A sugestão não agradou nem a direita nem a esquerda, tendo o autor ficado particularmente contrariado com pessoas da última corrente, conforme o prefácio à publicação do texto em livro:

Quando da estreia desta peça, em 1961, no Recife, fui muito acusado por certos setores do pensamento – pelos marxistas, principalmente – de estar aconselhando o Povo brasileiro à preguiça e ao conformismo, fazendo o jogo dos que desejavam 'impedir e entrar sua luta de libertação'. [...] Na verdade, o elogio que eu queria fazer era, em primeiro lugar, o do ócio criador do Poeta. Contam que, certa vez, um homem de ação – não sei se industrial ou comerciante – teria dito ao paraibano José Lins do Rego [...]: - 'Então, Doutor? A vida é para o senhor, hein? Vida folgada, trabalhando pouco...' - 'Eu escrevo muito!' - objetou José Lins do Rego. - 'E escrever é trabalho?' - insistiu o homem. [...] - 'Para quem olha o mundo pelo ângulo da cangalha que usa, não!'. (FBP, p.455-456)

Curioso pensar que a esquerda, historicamente ligada à consciência da exploração e das aporias do sistema capitalista, defendia naquele momento a permanência da submissão de trabalhadores a regimes opressores como forma de propiciar libertação e não veja o exercício da atividade artística como forma legítima de tomada de consciência e de ação. A inconsistência não escapa ao autor, que além de se manifestar no prefácio, trata do tema ao compor a personagem Clarabela, de que adiante se fala.

Tendo em mente essas reflexões e chaves de leitura indicadas pelo título da peça, convém ressaltar alguns elementos de sua estrutura. A comédia é formada por três atos, *O Peru do Cão Coxo*, *A Cabra do Cão Caolho* e *O Rico Avarento*, cada um abordando uma história com relativa autonomia. É possível entender os enredos isoladamente, mas o entendimento acerca de causas, consequências e configuração dos relacionamentos sociais se amplia quando são vistos em conjunto. As histórias são apresentadas pelas personagens

santas, que anunciam o espetáculo como um produto cultural à venda por camelôs, fazem apreciações acerca das ações das personagens humanas e nelas interferem. Aparentemente, não são os compositores ou encenadores imediatos da peça, que tem um nível explícito de metalinguagem na representação de como são selecionados fatos, figuras e situações por um artista, que lhes dá a forma de folheto ou poesia popular. Porém, há complexidade em um nível menos evidente de metalinguagem, já que uma das personagens divinas tem o dom da criação e parece intervir na consciência do artista.

No começo do primeiro ato, o autor mantém seu procedimento de colocar uma extensa macrorrubrica inicial, com observações sobre a concepção do espetáculo. O cenário previsto é a representação de um pátio ou praça, lugar intermediário entre a casa do rico, de um lado, e a do pobre, do outro. Há a previsão de que a casa do rico tenha alpendre, janelão e baú, significativos de quem já usufrui da sombra por ter acumulado bens, enquanto perto da casa do pobre há um banco, onde ele pode se deitar ao sol, significativo do dom da poesia capaz de trazer iluminação ao mundo. Ao dizer “*o cenário representa [...]*”, tem-se a previsão de que o cenário possa não ser realista, mas uma representação dos itens mencionados. O autor também considera a possibilidade de ausência de cenário, como “*acontece nos espetáculos populares do Nordeste*” (FPB, p.469).

O que faz essa macrorrubrica inicial diferente das que aparecem nas demais peças de Suassuna é a atenção especial dada ao figurino das personagens. Sendo três as que começam em cena, o autor descreve com detalhe como cada uma delas deve estar trajada e que objetos devem portar (FPB, p.469). A descrição de figurino também aparece em outras rubricas ao longo do texto, à medida que as demais personagens entram em cena pela primeira vez.

A peça, portanto, coloca suas personagens visualmente diferenciadas para interagir em um espaço intermediário, um entrelugar, entre pobreza e riqueza, de modo que suas aptidões individuais e relacionamentos sociais se desenrolem a partir de determinadas situações. Passa-se, a seguir, a analisar a construção das personagens e as relações entre elas ocorridas ao longo da peça.

3.2.1 – O ócio e o negócio: o trabalho

O termo “preguiça”, presente no título da comédia, tem em algumas de suas acepções a noção de contrariedade ao trabalho. Na peça, as questões referentes ao exercício do trabalho-negócio – ou sua alternativa, a contemplação dada pelo ócio – fica a cargo das personagens masculinas. Ainda que no processo de modernização a emancipação feminina avance, à época

da escrita da peça o homem ainda é legalmente considerado responsável pelo sustento da entidade familiar, tendo o autor optado por manter essa organização tradicional de tarefas entre os gêneros. Passa-se, então, a analisar como os dois maridos exercem o trabalho.

Simão – poeta, de meia-idade, casado e pai. Seu nome composto é Joaquim Simão, usado pelo autor nas rubricas, porém nas indicações de fala consta apenas Simão. O primeiro nome, Joaquim, já havia sido usado pelo autor em *A Pena e a Lei*, constando referência no texto de que este seria o nome do avô de Cristo (FBP, p.529). O segundo nome, Simão, tem origem no hebraico *Shim'on*, que significa “ouvinte”²²⁹. Há também referência no texto de que o nome é o do apóstolo Pedro (FBP, p.529). A personagem, portanto, está pelo nome ligada à história de Jesus. O nome se liga, ainda, à cultura popular, por já estar presente no folheto e nas peças de mamulengo que inspiraram a escrita da peça.

Na primeira entrada em cena, a personagem está bocejando (FPB, p.483), demonstrando sono ou moleza, dizendo seu bordão: “Ô mulher, traz meu lençol / que eu estou no banco, deitado”. A indicação é de que tal trecho – dístico em redondilha maior - seja cantado “como no mamulengo” e de que a personagem se deite (FPB, p.486).

Sua esposa tenta convencê-lo a praticar atividades a fim de alimentar a família. A cada atividade sugerida há a repetição do esquema da cena: (1) ela sugere algo, (2) ele em princípio aceita, (3) ela se anima, ele muda de ideia, vê fim trágico na atividade e tenta encerrar a conversa com o bordão. A reiteração da cena materializa a expectativa de repetição mecânica de atos cotidianos na vida do trabalhador, sempre com possibilidade de fim desagradável.

No primeiro ato, as sugestões são de trabalhos como ajudante de pedreiro em construção próxima e carregador de bagagens na estação de trem (FBP, p.489-490), sendo atividades prestadas para outras pessoas, que o remunerariam em algum momento. Seria a alienação da força de trabalho – aqui incluído o tempo e a disposição corporal - em troca de salário com intenção de promover a subsistência do trabalhador e sua família. Simão faz as seguintes objeções:

SIMÃO - [...] Com essa história de construção
mandam eu subir uma escada
com uma lata na cabeça, cheia de calça,
eu escorrego, caio, morro, e aí nem mulher,
nem folheto, nem pedreiro, nem nada!

[...] Eu fico por ali, me distraio olhando as coisas,
lá vem o trem, pá! Em vez de eu pegar o trem
o trem é quem me pega! E eu tenho uma agonia tão danada
de morrer atropelado! (FBP, p.489-490)

229 SIMÃO. In: *Dicionário de nomes próprios*. Porto: 7Graus. 2022. Disponível em <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/simao/>>. Acesso em 08 abr. 2022. Verbetes de dicionário.

Pelo contexto, entende-se que Simão está dando desculpas para não se dedicar a tais atividades, porém os argumentos que usa são plausíveis. Os trabalhadores estão, de fato, sujeitos a sofrerem acidentes no trabalho, havendo risco de comprometimento da integridade física e de desfecho fatal. O risco varia conforme o ambiente e a atividade, mas existe. O que Simão diz é que correr esse risco não vale a pena. Simão não menciona um outro risco, que é o de não receber a remuneração após a prestação de serviço – e isso ocorre com ele no último ato da peça.

Já no segundo ato, ela sugere que eles se mudem, que plantem um roçado, que ele cace para o jantar, colha mel, capture um peba e pesque (FBP, p. 550-556), sendo atividades autônomas de cultivo, coleta e caça, em que o indivíduo teria que transformar recursos naturais em alimentos para si e para sua família. Simão torna a fazer objeções, sendo algumas delas transcritas a seguir:

SIMÃO - [...] Trabalhar pra quê, mulher?
Trabalho não me convém!
O que tiver de ser meu
às minhas mãos inda vem!
Se trabalho desse lucro,
jumento vivia bem! [...]

[...] Se eu estou mais ou menos aqui
pra que ir pra outro lugar?
Pedra que muito rebola
nunca pode criar lodo!
[...] Mas me diga: eu estou no mato;
vou matar um passarinho;
pode lascar a espingarda:
o tiro sai pela culatra
e acaba com seu velhinho! (FBP, p.549-552)

Na construção dos argumentos, entram expressões e ditados populares, apresentados como dotados de sabedoria confirmada ao longo do tempo. O poeta parece desprovido de ambição material e confiante no destino. Uma vez mais, Simão se recusa a praticar as atividades, mesmo que o beneficiário imediato possa ser ele próprio e que possa ter algum grau de controle e previsibilidade dos riscos. Nem assim a personagem pensa que compensa o esforço, sugerindo à esposa que colete batata de imbu para o jantar e que ele mesmo talvez contribua com algo, caso seja pago por alguma cantoria. No folheto e no entremez *O homem da vaca(...)*, havia a sugestão de que a mulher fosse pedir esmola e ela não achava isso justo, mas essa situação não aparece na peça. De todo modo, fica a cargo da esposa arranjar alimentação para a família.

A atitude de Simão parece afrontar o esquema tradicional de responsabilidades conjugais, segundo o qual compete a ele ser o provedor da família. Simão, porém, não se

recusa a cumpri-las sem motivo: entende que precisa do ócio criativo para poder exercer seu ofício de poeta:

SIMÃO - [...] E eu trabalho: penso, escrevo,
invento, na Poesia,
crio histórias para os outros,
espalho alguma alegria,
espanto a treva do Mundo
que em meu sangue se alumia,
dou beleza ao crime e ao choro,
É pouco, mas tem valia! (FBP, p.551)

Simão, portanto, não é um simples preguiçoso que não faz absolutamente nada. A personagem não direciona seus recursos pessoais para as atividades do cotidiano direcionadas a necessidades básicas, físicas e mecânicas, mas os canaliza para outro tipo de atividade, de criação artística. Também essa atividade supre uma necessidade humana, a da experiência estética de estímulo dos sentidos e capacidades, não só para entretenimento, mas também para compreensão de si próprio e do mundo. Simão destaca os aspectos do riso, da beleza e da invenção, esclarecendo que promovê-los não é uma habilidade presente em qualquer um, mas um dom que se sente “no sangue” e tem aspecto luminoso, de tornar claro o que para tantos é escuro. O exercício desse dom tem valor em sentido amplo, mas também pode gerar valor econômico, à medida que obras de natureza cultural possam ser vistas como produtos a comercializar ou colecionar.

Essa abordagem é um dos temas do primeiro ato, em que Clarabela, a esposa do rico, demonstra interesse em comprar composições de Simão, o que é bem-visto pela esposa deste, Nevinha. O poeta, contudo, tem atitude desconfiada, sabendo que gente rica da cidade dificilmente entende arte e poesia, sobretudo as variantes que ele pratica.

Quando Clarabela conhece Simão, a conversa entre eles não é das mais fluidas. Simão pede que ela escolha entre uma obra “ligeira” ou “demorosa”, “de bicho, de pau ou de gente”, “de estilo penoso” ou “amolecado”, mas a mulher não conhece as classificações quanto à extensão, tema e estilo, estando já a julgar o poeta como vulgar e inadequado para suas pretensões. Nevinha intervém e sugere que seu marido cante a “cantiga do canário”, classificada como “ligeira” por ser pequena e passar depressa (FBP, p. 501-502), o que Simão acolhe:

SIMÃO - [...] Bom, vai a do canário, não é? É a mais “penosa”,
tanto porque é triste como porque é de canário
e canário tem pena! Rá, rá, rá! Lá vai:

'Lá de baixo me mandaram
um canário de presente.
O canário é cantador:
muito cedo acorda a gente.

Mandei fazer uma gaiola,
 o carpina prometeu:
 antes da gaiola feita,
 meu canário adoeceu.
 [...] O enterro do meu canário
 foi coisa pra muito luxo:
 veio o gato da vizinha
 e passou ele no bucho!
 Comprei uma galinha
 por cinco mil e quinhentos:
 bati na titela dela,
 meu canário cantou dentro!' (FBP, p. 503)

A cantiga é parte do repertório já existente do poeta, que a traz na memória. Simão começa explorando a multiplicidade de significados da palavra “pena”, de modo semelhante ao que Suassuna faz na peça *A Pena e a Lei*, aproximando os sentidos de sofrimento psicológico, revestimento de ave e instrumento da escrita. O canário é uma ave canora, podendo ser equiparado ao poeta cantador. O dom da cantoria parece advir das entranhas, do fisicamente mais íntimo, e por isso o presente vem de “lá de baixo”. Não se pode, porém, tentar prender o cantador, pois tirar sua liberdade faz com que ele adoça. Quando ele não mais resiste, alguém de esperteza felina pode dele se apropriar. Contudo, a arte da cantoria, mesmo sofrendo ataques e contrariedades, pode se reinventar e aparecer sob outra forma, demonstrando resistência e capacidade de renovação.

Com a cantiga, tem-se um exemplo da arte praticada por Simão, mas além disso tem-se uma chave para a leitura da peça, já que os eventos acerca do cantador, as dificuldades que enfrenta e o triunfo de sua arte são tematizados ao longo dos atos, no âmbito interno, e a própria peça pode ser vista como a “outra forma” em que a arte popular pode aparecer, no âmbito mais amplo da cultura humana.

Além de abordar a atividade do artista, Suassuna incorpora na peça posturas da crítica, ao colocar a personagem Clarabela para avaliar a cantiga de Simão. A mulher diz não ter gostado, reclamando da ausência de “unidade de estilo”; da estrutura ser “mal amarrada”; da mistura entre romantismo, sentimentalismo e comicidade; do mau gosto e da ausência de sentido que não se presta ao “surrealismo”. A conclusão dela é de que está diante de uma obra cujo começo tem “trivialidades sem pretensões” e no final “subliteratura com pretensões”. A crítica é inadequada por tentar aplicar à arte popular conceitos formulados a partir de outras experiências artísticas, resultando em julgamento de valor arbitrário.

Após segunda cantiga, Clarabela alega “fraqueza na invenção”, “imperfeição formal”, “falha estrutural” e moralidade fácil, acusando Simão de usar “forma tradicionalista / e um moralismo de sermão” (FBP, p.509). Nota-se, neste caso, que a crítica tem termos gerais presentes em diversas apreciações artísticas, mas fala especificamente de acusações feitas

contra o próprio Suassuna, de usar formas arcaicas e de insistir em moralidades cristãs.

Além das criações feitas pelo poeta Simão, ainda são abordadas as relações dele com a tradição e a cultura. É ele quem traz para a cena outros elementos da cultura popular, como a seresta sertaneja²³⁰, que canta para Clarabela no começo do segundo ato. A seresta não ocorre desvinculada da ação da peça, sendo posta como evidência da aproximação romântica e erótica entre Simão e Clarabela, apesar de suas divergências a respeito de arte. A letra tem três quadras, sendo que a primeira e a última falam do eu-lírico que sente a perda da própria identidade diante do sofrimento amoroso, enquanto a segunda está ancorada no tempo passado e narra o abandono pela amada (FBP, p. 533). Em cena, estão Simão com a viola e Clarabela à janela de sua casa, de onde remete beijos ao poeta ao final da música. Vista como prenúncio, a música enuncia que Simão pode se perder caso leve adiante o relacionamento extraconjugal.

Ainda no contexto da relação entre Simão e Clarabela, esta, enquanto faz massagem no poeta, começa a cantar uma cantiga de São João: “Carneirinho, carneirão, é de São João / É de cravo, é de rosa, é de manjerição”. Ante flagrante dado por Nevinha, Simão tenta disfarçar, assume a cantiga e começa a fingir que está ensinando a vizinha a dançar xaxado (FBP, p.540-541). A cantiga é uma variante que reúne outras duas tradicionais de festas de São João, “Capelinha de melão” e “Carneirinho, carneirão”, ambas com origem remota em festejos portugueses, trazidas durante a colonização e enraizadas na cultura popular nordestina²³¹. Como as canções juninas são animadas e geralmente acompanhadas de danças, Simão usa como desculpa o ensinar de dança típica, o xaxado, cuja principal característica é a marcação do ritmo com a batida do pé no chão ou da mão na arma, sendo exclusivamente masculina²³², passando assim a impressão de que não tocara em Clarabela. Nevinha, porém, viu a massagem, e Simão tem algum trabalho para acalmá-la, chegando mesmo a aproveitar o carneiro da cantiga ao chamar a esposa de “ovelhinha branca” - animal que, além da mansidão, não tem chifre e não é associado a cônjuge traído (FPB, p. 543).

Em diálogo com o marido, Nevinha traz rol de cantadores a título de citação e homenagem e também estabelece a tradição com que a poesia de Simão dialoga (FBP, p.549), que é diferente do repertório erudito que Clarabela invoca (FBP, p.600 e 603). A poesia popular demanda outros esforços de percepção, compreensão e reflexão, porque lida com outros temas, formas e contexto de circulação. Não por acaso, Simão recebe bem o elogio da

230 TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*, São Paulo: Editora 34, 1998, p.22-28; 129.

231 Luís da Câmara Cascudo aponta que “Capelinha de Melão” é um bailado de pastorinhas do Rio Grande do Norte. CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do Folclore ... op.cit.*, p.240-241, 479-481.

232 Além das características apontadas, o xaxado é conhecido como dança de Lampião, que a teria praticado com seu grupo durante suas andanças e, deste modo, feito sua divulgação. (*idem*, p.920).

esposa, enquanto recusa as observações genéricas da vizinha acerca de poesia. A esse rol, acrescenta-se a citação expressa do folheto de Cirilo, *As Perguntas do Rei e as Respostas de Camões* (FBP, p.603), de tom jocoso, que Simão faz contrapondo-se ao Camões tradicional invocado por Clarabela.

Assim, o leitor e espectador é posto em contato com o repertório poético de Simão e com a tradição a que ele pertence, mas não é só. Tem-se principalmente a oportunidade de ver a criação poética em curso, ante a exploração da metalinguagem. Apenas ao final do último ato, sabe-se que a história que está sendo apresentada é contada por Simão:

SIMÃO PEDRO - [...] afinal de contas,
a história está sendo contada por Simão,
é melhor que ele não se meta a julgar ninguém. [...]

MIGUEL ARCANJO - Não vamos, então, julgar!
O Poeta limita-se a mostrar
e é melhor não tirar o ineditismo! (FBP, p.646)

As personagens divinas já sabem quem é que está contando a história, até porque, por seus atributos, costumam ter ciência de fatos que as demais personagens não têm. Quando revelam que Simão é autor da história, a fala tem efeito de surpresa, ainda que se tenha acompanhado a discussão e demonstração de seu ofício de poeta ao longo da peça. A questão ganha esclarecimento na última fala do poeta na peça:

SIMÃO - [...] O que eu vou fazer
é escrever três folhetos arretados,
três folhetos chamados
'O Peru do Cão Caolho', 'A Cabra do Cão Coxo'
e 'O Rico Avarento'.
Vendo tudo e é da vez que fico rico!
Rico e desocupado,
vivendo só de escrever,
de tocar e de cantar!
[...] (FBP, p.658-659)

As histórias mostradas nos três atos são, a um só tempo, as vivências que servem de inspiração para a escrita e o produto dessa escrita, a história já sendo contada pelo poeta. Como a fala deste deixa claro, o conteúdo dos três folhetos é que é de sua autoria, mas não sua junção em peça única, *Farsa da Boa Preguiça*.

Seguindo a abordagem das relações de Simão com o ócio e o negócio, há as sucessivas trocas de bens que promove no segundo ato, *A Cabra do Cão Caolho*. O título remete ao item que dá início à sequência de trocas: uma cabra demoníaca. O poeta, assim que recebe o suposto animal como presente, conclui que cuidar dele dará trabalho, não sendo possível colocá-lo dentro de casa. Deixa-o ali à mão e à mostra, pensando em negócio “pra se vender ou trocar” (FBP, p.563). Simão aceita todas as trocas propostas, repassando os itens sem

dificuldade e sem intenção de obter vantagem. Esse modelo de troca, em que não se está diante de bem obtido com trabalho humano, nem em produção de excedente, nem em tentativa de obter outros bens com valor de uso, nem em lucro, não segue a lógica da relação de troca de bens que é base do capitalismo. A cabra, obtida de graça, não agrega valor de trabalho de Simão, que dela não chega a cuidar, ocorrendo o mesmo com os animais das trocas intermediárias. Os bens todos têm pouco valor de uso, o que não chega a ser reconhecido por Simão, mas sim por Nevinha em sua apreciação das transações feitas pelo marido.

Vendo a disposição do poeta em negociar e interessado que está em Nevinha, Aderaldo propõe uma aposta acerca da reação de Nevinha ao saber das trocas feitas pelo marido: caso não reclame, Simão ganha dinheiro, do contrário, perde a esposa. Simão ganha a aposta e com isso enriquece sem nenhum esforço, ao final do segundo ato.

Seguindo a lógica de que aquilo que se ganha fácil facilmente se vai, no começo do terceiro ato Simão já está pobre de novo, conforme narrado pelas personagens divinas. O poeta e a esposa retornam como retirantes, de sorte que Simão vai trabalhar como doméstico na casa de Aderaldo, na função de mordomo, para a qual é necessário que ele vista trajes apropriados (FBP, p.602). Seguindo a tendência de colocar rubricas detalhando o figurino, assim é descrita a vestimenta: “*Entra Simão, com roupa formal e antiquada, uma espécie de roupa de casamento de 1915, com paletó preto, calça tabica de listas pretas e cinzentas, etc*” (FBP, p.617). Ao vender sua força de trabalho para os vizinhos ricos, o poeta perde a autonomia de decidir sua forma de apresentação pessoal, que fica a critério dos patrões. Como colocado pelo autor na rubrica, a roupa não é adequada para exercício de atividades domésticas, sendo formal e antiquada. Sua principal função é “despachar os mendigos” e arcar com o fardo da antipatia (FBP, p.618-619).

A cada pedido de um suposto pobre, Simão se comove e tenta consultar Aderaldo para que este dê alguma ajuda, em vão. Simão acaba cumprindo seu trabalho de se livrar dos mendigos, mas não arca com a antipatia, deixando claro a todos que a resposta malcriada é do patrão, que ele só está transmitindo.

Por fim, Simão recebe uma ordem abusiva, de varrer toda a rua, juntar a poeira e peneirar para achar um botão. Com isso, decide pedir “as contas”, que Aderaldo vê como zeradas e o despede sem nada lhe pagar. Está-se diante de trabalho em condições análogas a de escravo, em que o labor não gera justa remuneração. Cabe ponderar, porém, que Simão tolera as ordens de dizer coisas mesquinhas aos outros, mas se ofende quando uma ordem mesquinha parece atingir sua própria dignidade. Não se exige dele, na peça, que tenha pensamento e comportamento moral de preocupação coletiva, em razão de sua situação

econômica. De toda sorte, Simão ainda se dispõe, no final da peça, a rezar por seus vizinhos, evitando sua condenação eterna.

Aderaldo: personagem rica, de meia-idade, ambiciosa, disposta ao trabalho tradicional. Seu nome tem origem no “Adelwald” germânico, que significa “governo nobre”²³³. Como o autor diz no prefácio da peça que os nórdicos têm vocação para “burro de carga”, entende-se a escolha de nome germânico para sugerir que a personagem se comporte como “galego”. Já “Catação” é criação do autor, não se encontrando registro de tal sobrenome. A sugestão sonora é de que seja formado por variação do verbo “catar”, que abarca os significados de recolher ou buscar com esforço, apanhar, separar impurezas de sólidos e extrair parasitas²³⁴, bem como por “cão”, indicação de animalidade e caráter demoníaco.

Logo no começo da peça, Aderaldo tem a simpatia da personagem divina Miguel Arcanjo, que diz que ele “é rico, trabalha muito!” (FPB, p.473). Para o anjo, há uma relação necessária entre esforço de trabalho e acúmulo de riqueza. Confirmando tal visão, Simão Pedro apenas elenca uma série de más posturas que os ricos costumam ter, algumas das quais Aderaldo mostra ao longo do enredo: pagar mal aos empregados, atos e pensamentos duros, avareza, luxúria e inveja da alegria do pobre.

Mesmo que haja crítica social a práticas da elite econômica, a peça apresenta como válida, normal e corriqueira a relação de tipo causa-consequência entre o esforço individual e o acesso a bens, tanto que Aderaldo começa como “rico-trabalhador” e, após golpe, se reergue rapidamente também graças ao “trabalho duro”. Tem-se, aí, uma falsa ideia de mérito.

Dentre as más condutas anunciadas, Aderaldo demonstra primeiro a luxúria e a inveja, porque está tentando seduzir Nevinha, mulher do poeta, não tanto pelos encantos da mulher, mas principalmente como forma de punição ao marido: “Esse poeta me irrita: / diz que vive como quer! / Vou tomar a mulher dele / da forma como quiser!” (FBP, p. 477-478). O fato de Simão não se submeter, como Aderaldo entende que um pobre deveria fazer para garantir a sobrevivência, faz com que ele tome para si o encargo de dar-lhe uma lição, a fim de colocá-lo no seu devido lugar. Pela lógica dessa personagem, não é justo que alguém deixe de se comportar como a ordem social já estabelecida determina e não sofra consequências desastrosas. Desconsidera, assim, a esfera da individualidade do poeta, a quem acha que não cabe possibilidade de escolha. É colocado, deste modo, como antagonista de Simão e

233 ADERALDO. In: *Dicionário de nomes próprios*. Porto: 7Graus. 2022. Disponível em <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/etevaldo/>>. Acesso em 14 abr. 2022. Verbete de dicionário.

234 CATAR. In: *Michaelis – Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Verbete de dicionário.

elemento de comparação por oposição.

Ao falar de suas vantagens pessoais para a alcoviteira, Aderaldo revela que acabara de chegar da cidade, com a intenção de se fixar definitivamente no sertão a fim de monopolizar a produção de gado de corte (FBP, p.477). Aderaldo, urbano e com maus costumes, coloca-se como superior e faz propaganda de si mesmo para conseguir o que quer, sem perceber que, com isso, dá detalhes a uma estranha acerca da transação que pretende fazer com cheque, o que torna o golpe dos demônios possível

e leva à perda de tudo o que tem. Ao fim do primeiro ato, Simão ainda comenta o ocorrido:

SIMÃO - Que azar mais desgraçado,
esse de Seu Aderaldo!
Só que, estando com caganeira,
comeu semente de jerimum!
Pra mim, isso
ou foi praga de rapariga sarará,
ou então foi ele quem pisou
no rastro de algum corno, em jejum! (FBP, p.523)

Se a riqueza é colocada como consequência do ato individual de trabalhar, o mesmo não ocorre quando ela se esvai, não sendo o ato atribuído exclusivamente às ações do sujeito. Mesmo mostrando as atitudes temerárias de Aderaldo, a observação do poeta traz a ruína associada a azar, com possibilidade de este vir de maldizer ou ter sido atraído de modo mágico. Ainda que a oitava tenha tom brincalhão, incluindo a menção ao baixo corporal, essas colocações trazem dentre os elementos portadores do mal alguém com marcas de gênero e etnia desvalorizadas, além de um homem vítima de traição, sugerindo a marginalização desses indivíduos.

Aderaldo não fica muito tempo na pobreza, pois no começo do segundo ato as personagens divinas anunciam: “Aderaldo tudo de novo começou. / Ainda não está tão rico, não, mas vai se aprimorando, / O homem é uma fera para trabalhar” (FBP, p.528). Por imprudência, Aderaldo perde todo o conquistado após o primeiro golpe ao fazer aposta com Simão, porém uma vez mais, no início do terceiro ato, anuncia-se que está rico novamente. Deste modo, não há mobilidade social na peça, já que o rico sempre recupera a riqueza, enquanto o pobre não consegue efetiva ascensão econômica.

A partir do momento em que Simão passa a trabalhar para Aderaldo como empregado doméstico, há uma alteração no esquema da distribuição de valores da peça. Nos dois primeiros atos, assim como as casas do rico e do pobre estão em paralelo, os ócios e negócios de ambos não se misturam. Simão se recusa ao trabalho tradicional e exerce ofício de poeta, estando sem bens e à margem do sistema. Aderaldo, por sua vez, concentra os dois polos, o do capital e o do trabalho. No terceiro ato, Simão é trazido para dentro do sistema, no interior da

casa de Aderaldo, cabendo ao poeta exercer o trabalho, enquanto ao rico cabe o controle do capital. A riqueza acumulada não é redistribuída, já que Aderaldo se recusa a amparar os menos privilegiados e atingidos pela seca. Por tal razão, é levado pelos demônios e só escapa da danação eterna pela oração recebida de Simão e Nevinha.

3.2.2 – O rural e o urbano: o ambiente

Analisadas as atividades masculinas a cargo de Simão e de Aderaldo, observa-se a organização de valores e costumes em dois polos opostos, o rural e o urbano. No polo rural, Simão dedica-se a maior parte do tempo à poesia e suas composições têm um caráter mais objetivo, com tom narrativo e exposição de moral. Há pouco espaço para lirismo, em que sua visão de mundo pudesse transparecer. Quando isso ocorre, o caráter cômico aflora e lança incerteza quanto à veracidade de suas observações, a exemplo de quando define as pessoas que conhece como uma mistura de animais. No polo urbano, por sua vez, Aderaldo declara intenções e faz propaganda de si mesmo, mas está a maior parte do tempo dedicado a atividades práticas.

Por tal razão, onde mais se veem arraigados costumes e valores de cada um desses ambientes é no comportamento das mulheres, Nevinha e Clarabela. Por não serem responsáveis principais pelas atividades objetivas e práticas, as personagens femininas são construídas com mais dados acerca de seu caráter, mesmo que sem muito aprofundamento psicológico, como é frequente nas comédias. De todo modo, é possível acompanhar como seus modos de ser se relacionam com os meios em que estão.

Nevinha: personagem íntegra, fiel, modesta e boa companheira, ambientada em área rural. Seu nome vem do diminutivo de “neve”, metaforicamente visto como brancura, suavidade e pureza. A esposa de Simão, no folheto e no entremez, não tem nome, sendo referida apenas pela relação com o poeta.

Logo no início da peça, a personagem divina Simão Pedro demonstra simpatia por ela: “Nevinha, a mulher do Poeta, / ama o marido dela. Toma conta dos filhos, / [...] cuida dele, ajeita a casa / e reza suas orações” (FBP, p.476). A fala inaugura o tratamento principal dado à personagem ao longo do enredo: foco em seu papel social de esposa. O modelo adotado é o patriarcal tradicional, em que a mulher tem responsabilidade pela prole e cuidados domésticos, bem como se define na sociedade pelo homem ao qual vem associada.

Tão logo a ação passa para o âmbito humano, a cena inicial traz Aderaldo combinando

com a alcoviteira nova “cantada” em Nevinha. A forma de conquista é a oferta, pela intermediária, de bens e luxos que o rico é capaz de proporcionar. A alcoviteira faz as ofertas e tenta comparar possibilidades com a situação atual de pobreza que o poeta vive com a esposa, ao que esta responde, paciente e explicativa:

NEVINHA - Pode ser rico como for:
eu é que não vou nessa história!
Sou casada com Simão, Dona Andreza,
e Simão é minha fraqueza e minha glória! (FBP, p.478)

Nevinha reconhece que sua vida com o marido não é fácil, mas vê o relacionamento como muito satisfatório. Como a alcoviteira insiste, Nevinha passa a dar respostas mais enérgicas, não se deixando corromper por promessa de ganhar vestido, batom, sapato:

NEVINHA - Deus me livre de botar no corpo
um vestido amaldiçoado e mal recebido!
[...]
Nossa Senhora me guarde dessa pintura de Satanás!
[...]
Você diga a ela que vá botar ferradura
nas éguas dele, em mim, não! (FBP, p.480-481)

A mulher demonstra, desse modo, estar bem resolvida e decidida quanto à rejeição da proposta de ter amante rico, e que, apesar de sua índole pacífica, é capaz de mobilizar força de resistência. Sabendo o ponto de tensão daquele casamento, a alcoviteira chama a atenção para a preguiça de Simão, ao que Nevinha rebate dizendo que ele é “sua sina” e que “tem um visgo danado”, sendo tão apaixonada que ainda fica nervosa quando o marido a olha (FBP, p.483). Essa sua vinculação afetiva e erótica ao marido é apresentada como algo positivo, porque existente dentro da relação matrimonial.

A maior agonia de Nevinha vem da tensão entre seus sentimentos por Simão e sua preocupação com a sobrevivência da família, que tem quatro filhos pequenos (FBP, p.492 e 530). O marido não desempenha a função de provedor do sustento, que tradicionalmente lhe caberia. A esposa tenta, em vão, trazer a mente do poeta para a materialidade das coisas práticas, ficando a seu encargo arranjar uma raiz para servir um mingau aos filhos (FBP, p.552-553). Ela tem um momento de lamento e questionamento:

NEVINHA - Meu Deus! Que vida, esta nossa!
Será que tenho razão
ao me conformar com tudo
e obedecer a Simão?
Sofro, não só da pobreza,
mas também na consciência:
pra ser boa pro marido
estou sendo ruim para os filhos
que padecem na inocência! (FBP, p.556)

Ainda assim, Nevinha coloca-se como alguém que não é boa o suficiente para Simão, por não entender de arte como a vizinha (FBP, p.487, 547). A modéstia da mulher também encontra paralelo na autoimagem que alguns habitantes e artistas das áreas rurais possam ter de si próprios, enxergando debilidades em si e vantagens no outro.

Seu papel não é totalmente passivo, nem seu comportamento é sempre doce – o poeta se refere a ela como uma pessoa muito boa e que não combina com braveza, mas nem sempre ela se mostra assim. Fato é que a mulher demonstra capacidade de revolta ao sentir ciúmes do marido e confrontá-lo (FBP, p.517, 541-543, 583, 595); espontaneidade no uso de expressões mais baixas como “vai ser um cu de boi dos seiscentos diabos!” (FBP, p.493); esperteza e força de vontade ao simular não saber da aposta entre Simão e Aderaldo, ajudando o marido a ganhá-la, mas tendo, ao mesmo tempo, um plano de reserva caso algo desse errado, segundo o qual seria capaz de usar a força para resistir aos interesses do vizinho urbano.

Mesmo depois de conflitos e embates, ao fim da peça é Nevinha quem primeiro tem pena de Aderaldo e Clarabela, estimulando Simão a puxar a oração necessária para livrá-los da danação eterna, acompanhando-o com sua própria voz.

Clarabela: personagem com valores morais e condutas distintas das tradicionais, ambientada em área urbana, recém-chegada ao sertão acompanhando o marido Aderaldo. Seu nome vem da junção de “clara” e “bela”, palavras de origem latina “clarus” e “bellus”, apontando para a apreciação estética daquilo que é de etnia branca – Simão diz que ela é “branca como macaxeira / e deve ser aproveitada / enquanto não vira maniva” (FBP, p.514). Outra possibilidade é que o segundo termo venha do latim “bellum”, que significa “guerra” e, neste caso, o nome apontaria para a afronta de modo aberto. Em português, “clarabela” também é nome dado a caixa musical à manivela, capaz de produzir diversos timbres²³⁵. Além desses significados, o nome tem relação com o romance de Clara Menina que aparece encaixado no entremez.

De modo mais intenso que Nevinha, Clarabela é colocada em interação com as personagens humanas masculinas, mas, diferentemente da esposa do poeta, que trata o marido de um jeito e o aspirante a amante de outro, com todos Clarabela segue uma mesma forma de agir, que evidencia valores e práticas do ambiente urbano elitista, artificial e cultivador de modas. Logo no começo da peça, as personagens divinas a colocam como oposta a Nevinha:

MIGUEL ARCANJO - [...] A mulher dele é toda cheia de visagens.
Chama-se Clarabela. Como está na moda,

235 CLARABELA. In *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, Lisboa: Priberam Informática S.A, 2008-2021. Verbete de dicionário.

coleciona cerâmicas populares,
faz versos, pinta paisagens,
protege os jovens artistas,
coleciona móveis antigos,
cristais, quadros e imagens!

SIMÃO PEDRO - Muito bem! Dona Clarabela ama a Arte,
seus versos e coleções.
Nevinha, a mulher do Poeta,
ama o marido dela. Toma conta dos filhos,
não faz cursos nem conferências,
não se mete em discussões,
cuida dele, ajeita a casa
e reza suas orações. (FBP, p.475-476)

Clarabela é apresentada como uma mulher ativa, sujeito capaz das próprias escolhas e de exercer atividades de seu interesse, mesmo que por motivos fúteis como estar na moda. A descrição de Nevinha revela uma mulher mais à disposição da família e da casa, seguindo o papel tradicionalmente atribuído ao feminino.

O autor coloca duas rubricas acerca da vestimenta da personagem, sendo uma na apresentação do espetáculo, prevendo que se vista “*com o falso refinamento grã-fino, última moda*” (FBP, p.470), e outra em sua primeira entrada em cena, em que ela deve estar “*vestida 'a caráter' para o lugar 'rústico' em que se encontra, com amplo chapéu de palha e uma enorme piteira*” (FBP, p.494). Essas orientações de figurino são no sentido de que a personagem destoe do ambiente simples do sertão, com artificialidade e exagero reveladores de que provém de outro ambiente e ali não se encaixa. Seu discurso de entrada também é significativo:

CLARABELA - Ah, o campo! O Sertão! Que pureza!
Como tudo isso é puro e forte!
Esse cheiro de bosta de boi, que beleza!
A alma da gente fica lavada!
As bolinhas dos cabritos, o canto das juritis,
o cocô dos cavalos, o cheiro dos roçados,
a água pura e limpinha
e esse maravilhoso perfume de chinica de galinha!
Ah, a vida pura! Ah, a vida renovada!
A catinga dos bodes, como é forte e escura!
E a trombeta dos jumentos, como é fállica e animada!
A vida primitiva em todo o seu sentido!
Dá vontade de ir à igreja, de se confessar,
de fazer a sagrada comunhão
mesmo sem nela acreditar!
Dá vontade até de não chifrar mais o marido,
só para nos sentirmos tão puras quanto o Sertão!
(FBP, p.494)

A fala é cômica por introduzir, no meio de um discurso sobre pureza e beleza, uma série de referências ao baixo corporal com diversos tipos de fezes, odores e instintos animais. Mas além da comicidade, traz o fato de a personagem não ser capaz de identificar aquilo que

é essencial, digno de apreciação, daquilo que é resíduo em ambiente mais ligado à natureza. Clarabela classifica a vida rural como “primitiva”, não como aquela que vem primeiro e dá origem às demais modalidades, mas como algo distante no tempo, ultrapassado, mero reservatório de valores antigos com os quais já não se tem contato. Sua enumeração de itens discrepantes não poderia estar mais longe de apreender o “sentido” da vida, tanto que sua conclusão é de que aquele lugar a inspira a adotar ritos e modos vazios em busca de sentir o que chama de “pureza”.

Não à toa sua interação com o poeta popular Joaquim Simão é um misto de atração e repulsa. A atração se baseia no gosto pelo exótico, pelo senso de aventura, pelo que o outro tem de diferente e incompreensível. A repulsa ocorre quando o poeta não corresponde a suas expectativas e ideias pré-concebidas do que seria arte popular e ambiente rural:

CLARABELA - [...] Quem é esse rústico maravilhoso
que está aqui, dormindo ao Sol?
Não diga, espere! Já sei! É o Poeta!

ADERALDO - É! Como foi que você adivinhou?

CLARABELA - Mas está claro, Aderaldo! Com essa incompetência,
esse desprendimento, esse descuido, essa imprevidência...
[...] Joaquim Simão, Poeta, grande prazer em conhecê-lo!
Sou uma amante das Artes, uma colecionadora,
um marchã de saias, uma aficcionada!
Já realizei sete exposições de Pintura
e cinco festivais de canções, jograis e poesias!

SIMÃO - Tudo isso a senhora faz? Danou-se!

CLARABELA - Não!
Eu apenas organizo as coisas, com os quadros dos pintores
e os versos dos poetas que frequentam meu salão!
[...] Mas me diga uma coisa: seus versos são *puros*?

SIMÃO- Às vezes são meio safados, Dona Clarabela!

CLARABELA - Estou falando é de outra coisa! Desta vez
achei o Sertão já se corrompendo, já sem aquela pureza,
já com ônibus... Da outra vez que vim, era uma beleza:
a gente vinha nuns caminhões e nuns cavalos duma pureza..
Você não acha?

SIMÃO - Dona Clarabela, eu prefiro o ônibus, é muito mais macio!

CLARABELA - Joaquim Simão, não me decepcione! Não venha me dizer
que você não é *autêntico*! Você é autêntico?

SIMÃO - Não senhora, eu sou um pouco asmático, autêntico não!

CLARABELA-Ih, que vulgaridade! [...] (FBP, p.496-500)

Clarabela presume que o poeta seja o homem deitado ao sol, pela ideia que tem acerca

de ócio e de trabalho. Estando em área rural, o mais frequente seria encontrar trabalhadores que, pela natureza das atividades que praticam ao ar livre, precisam aproveitar o período de luz solar para exercê-las. Logo, aquele que está deitado durante o dia sem demonstrar maiores preocupações é alguém que pratica outro tipo de atividade, sendo já de seu prévio conhecimento a existência de um poeta na região.

Ao apresentar-se, Clarabela se mostra como alguém que tem grande familiaridade com o mundo artístico, destacando seu interesse por artes plásticas e verbais. Nota-se que ela mesma não pratica nenhuma modalidade, mas se apropria dos objetos artísticos construídos por outras pessoas. Nisso, se assemelha a seu marido Aderaldo, que se apropria do trabalho alheio. Para ela, a arte alheia é algo a ser colecionado, exposto, festejado, capaz de conferir-lhe um certo *status* social ao ser reconhecida como alguém que entende do assunto e que promove artistas. Não há menção de percepção, sensação, pensamento ou ação subjetiva da personagem diante de uma obra de arte, sendo que ela apenas compartilha, de modo superficial, de certos conceitos e critérios de apreciação. O mais mencionado por ela é o da “pureza”, assim entendida uma expectativa de que o modo de vida e as artes sertanejos constituam um núcleo intocado de costumes arcaicos e rurais, em tudo diferentes da vida moderna urbana, como se o sertão não tivesse contato com o restante do país em processo de modernização. A postura da personagem em muito se assemelha com a de parte da intelectualidade brasileira que, de tempos em tempos, se volta para o interior e para o campo em busca de uma essência perdida na vida urbana, esperando que ali os valores se mantenham inalterados como um manancial à espera de redescoberta. O movimento de busca de autoconhecimento pelo contato com o outro perde muito do resultado que poderia produzir quando se faz limitado por idealizações e preconceitos. Expondo essa incoerência estão as respostas de Simão, que trazem para outros âmbitos as observações de Clarabela, contrapondo a pureza dita por ela ao tom erótico de alguns de seus versos e ao conforto dos transportes modernos, bem como dando a entender que autenticidade parece nome de doença, da qual ele não padece. O resultado dessa interação com o poeta não poderia ser outro: Clarabela não gosta do que ouve e sequer entende a proposta artística, portando-se como crítica cuja apreciação é cheia de termos genéricos e em nada contribui para o entendimento do objeto.

O desentendimento em matéria artística, porém, não impede que entre eles haja atração física. Clarabela está em busca de aventura com um idealizado homem rústico, sem fazer ligação entre marcas físicas e a vida dura que o indivíduo leva:

CLARABELA - [...] Como vai esse homem belo?
 Como vai, com esse corpo,
 com esses braços tão compridos,
 tão angulosos e ossudos?

Como vai, com essa barriga
reentrante e inexistente,
tão popular e tão pura?
E a sua autenticidade?
Como vai com tudo isso
que, para mim, representa
tentação e novidade? (FBP, p.537-538)

Observa-se que Simão traz como marca física da pobreza e da alimentação precária o corpo muito magro, resultado da privação. Ainda que o desejo dela seja expresso de modo caricato, há algo de inovador na inversão dos papéis tradicionais, em que com frequência se coloca o homem como sujeito e a mulher como objeto de desejo. Clarabela é apresentada como uma mulher que sabe o que quer e não tem receio de expressá-lo. O que ela espera é que o homem menos contido por regras sociais seja portador de pulsões de vida, de desejo intenso e seja capaz de expressar com violência sua virilidade. Há também certa inversão no exercício do poder entre gêneros, já que ela pretende se relacionar não com qualquer rústico, mas com um homem situado em grau inferior na hierarquia social e assim se sentir superior. Simão não é exatamente impulsivo, mas diz ter por fraquezas “preguiça, verso e mulher” (FBP, p.514), ficando encantado com a mulher branca e delicada a que normalmente não teria acesso e que é diferente das figuras femininas sertanejas de outras etnias, com pele exposta ao sol e forma de se portar mais firme diante de ambiente social e natural que assim exige. O caso com Simão se consuma em tempo e espaço não mostrados em cena, apenas referido pelas personagens divinas na entrada do terceiro ato, que apontam essa relação adúlterina como diretamente ligada à perda da sorte e das riquezas recém-ganhadas de Simão, resultando em seu retorno como retirante no último ato.

Simão não é o único objeto de desejo de Clarabela, que contrata vaqueiros a fim de ter à sua disposição homens rudes. Clarabela é auxiliada pelo demônio Andreza a disfarçar os encontros, de sorte que o marido não é diretamente confrontado. Mantém-se, assim, as aparências entre o casal, mesmo que ambos saibam que na essência não há afeto e respeito.

Contudo, a relação de Clarabela com o marido Aderaldo tem, além do adultério, algo digno de nota. Por mais que sejam urbanos e aparentem viver de acordo com a relativização de regras da sociedade moderna, seguem o modo tradicional de organização familiar em que o marido é o provedor de recursos e administrador de bens, enquanto a mulher apenas cuida daquilo que é aparente para todos. Ao dizer que não crê em Deus, Clarabela revela sua crença no racionalismo e na política humanos, declarando:

CLARABELA - [...] Deus é uma ideia superada e obscurantista,
inventada pelos impostores e exploradores.
Pergunte a Aderaldo:
nós dois somos ateus e livres-pensadores!
Aderaldo é neoliberal,

mas eu sou social-democrata! (FBP, p.515)

Clarabela afirma que a crença em divindade é ultrapassada e criada por impostores e exploradores, sem se reconhecer como parte destes grupos. Ela também é uma impostora, à medida em que se esforça para exibir uma aparência de falsa intelectual e artista, além de ser uma exploradora, que se apropria do trabalho dos artistas e goza dos ganhos do marido que, por seu turno, também se apropria do trabalho alheio. As demais coisas que menciona – ateísmo, livre-pensamento, neoliberalismo e social-democracia – também são ideias e crenças, criadas para servir a interesses. À época da escrita da peça, o partido político mais ligado à corrente neoliberal era a UDN – União Democrática Nacional, cujos integrantes eram da burguesia e classe média urbana bem como dos oligarcas regionais²³⁶. Já a social-democracia a que se filia a esposa era na época da escrita da comédia defendida pelo PSD – Partido Social-Democrático, ao qual pertencia o então presidente do país, Juscelino Kubitschek de Oliveira²³⁷. Em ambos há uma tendência conservadora no que diz respeito à estrutura da sociedade e à diferença de classes. Para Suassuna, as posturas e práticas dos defensores dessas ideias são contrárias ao povo, conforme se vê em seu prefácio:

É o Brasil superposto da burguesia cosmopolita, castrado, sem-vergonha e superficial, simbolizado, na *Farsa da Boa Preguiça*, pelo ricaço Aderaldo Catação e por sua mulher, a falsa intelectual Dona Clarabela, que fala difícil, comparece às crônicas sociais [...]. Tem tempo para tudo isso. Tem direito à 'preguiça do Diabo', segura que está de que, em contraste com suas ideias liberais e de 'social-democrata', a conta de seu marido no Banco está cada vez mais sólida e 'de direita', às custas da exploração e da submissão do Povo. Sim, porque, por paradoxal que possa parecer, é nesses meios que se recruta a maioria das ideias e posições da falsa esquerda do ambiente político urbano brasileiro (FBP, p.458).

Não por acaso, o casal Aderaldo-Clarabela aparece na comédia como uma má parceria, em que não há de fato cooperação entre seus membros e que é estéril. Diferente do par Simão-Nevinha, que tem quatro filhos, Aderaldo e Clarabela não geram sucessores e não têm projetos futuros, ficando sem propósito o acúmulo de bens. O baú, objeto cênico que o simboliza, acaba sendo usado apenas para ocultar intenção inconveniente, escondendo o amante de Clarabela. O acesso a bens culturais também não surte bons efeitos, graças à postura distante e superficial diante da arte.

Clarabela, pretensamente inteligente e dotada de experiências da vida urbana, é facilmente enganada pelos demônios. No terceiro ato, arca com as consequências de seus atos e também com o fato de ter escolhido manter proximidade com os demônios, só não sendo condenada eternamente graças à oração de Simão e Nevinha.

236 FABER, Marcos. *História dos partidos políticos no Brasil*. 1ª edição. 2010. p.19. Disponível em <www.historialivre.com>. Acesso em 26 abr. 2022.

237 *idem*, p.14.

3.2.3 – *O bem e o mal: o arbítrio*

Personagens não humanas como demônios, anjos, santos e divindades aparecem com alguma frequência no teatro de Suassuna, mas na maioria das vezes não estão em interação explícita e direta com as personagens humanas durante suas vidas terrenas. Em *Farsa da Boa Preguiça*, o autor retoma elementos da épica grega, em que essas personagens não humanas se posicionam a favor ou contra o herói e interferem diretamente na ação, bem como elementos do coro teatral grego, em que há apreciação das atitudes humanas. É retomada, ainda, a tradição dos autos religiosos medievais europeus e jesuítas do começo da colonização do país, em que tais personagens interferem na ação e são responsáveis por destacar a moral da história. Tais elementos, porém, adquirem novas funções na peça de Suassuna, sendo importante ressaltar que não se está diante de uma discussão acerca de destino predeterminado e inevitável dos humanos e da vontade dos deuses. Os elementos estão vinculados à tradição católica e não deixam de ter ligação com religião, mas esta funciona como repositório de valores modelares que pode contribuir para a configuração da sociedade e não como sistema excludente de crenças estabelecidas como verdadeiras. E, ainda assim, tais elementos passam pela reconfiguração regional, com intuito de trazer certo grau de humanização e proximidade com figuras que ao longo do tempo tiveram seus atributos e histórias tornados opacos, desconhecidos e distantes.

A reconfiguração de elementos de origem religiosa causa estranheza desde *Auto da Compadecida*. Na *Farsa*, a forma e as funções conferidas a essas figuras também causa polêmica acerca do acerto da transfiguração, das intenções do autor e do potencial da peça quanto à promoção ou combate aos ideais religiosos. A peça chega a ter apresentação especial em 06/03/1961 no Seminário Maior, a convite do Bispo D.Carlos Coelho, para fins de discussão com padres e seminaristas²³⁸. Não se pode, porém, deixar de ter em mente que ela é composta para integrar um repertório cultural amplo, para um público variado.

Diversificada, também, é a abordagem dessas figuras na peça, agrupadas em trios associados ao “mal”, assim entendidas as tentações para que as pessoas pratiquem atos que geram consequências desagradáveis e as punições que vem de tais atos, e ao “bem”, de definição menos precisa, como algo associado ao caminho do que é considerado correto e justo, mas por vezes, também, misericordioso. Em meio a estes dois polos, estão os seres

238 PONTES, Joel. Teatro no Seminário. Diário Artístico. In: *Diário de Pernambuco*. Segundo Caderno, p.3, 07 mar. 1961.

humanos vivendo em sociedade, postos em situações em que precisam escolher um caminho. A escolha só é válida se há algum grau de consciência e a cada passo as personagens demonstram saber os valores que estão em jogo.

O que complica a questão da consciência e do arbítrio é o fato de que a peça é composta com metalinguagem, de sorte que as personagens são criação de um autor, o poeta Simão, mas ao mesmo tempo todas, inclusive o poeta, são criações divinas. Isso se pensado apenas o âmbito interno do enredo da peça, porque esta, como criação textual, tem também um autor implícito, que é quem mobiliza todos esses recursos e os organiza sob a forma da comédia. Passa-se, então, a analisar como se dá essa organização.

Andreza: demônio feminino, que aparece como alcoviteira, cabra e diaba. Seu nome de apresentação terrena, “Andreza”, está ligado ao grego “Andres”, que aponta para o que é másculo, viril, guerreiro²³⁹. Já seu nome de demônio tem dupla referência à animalidade canina e à feminilidade: “Cancachorra”, junção de “cã” e “cachorra”.

Em sua apresentação sob formato humano é uma mulher de meia-idade, que transita pelas casas alheias colhendo informações e levando mensagens. Suassuna indica que os demônios devem estar “*vestidos com roupas populares, Andreza com algo de cigana*” (FBP, p.470). A figura da cigana está associada à marginalidade dos povos de tal etnia, ao misticismo pelo exercício da leitura de sinais na natureza, cartas e linhas da mão e ao arquétipo das religiões de matriz africana, passado pelo sincretismo com o imaginário indígena e europeu, da mensageira entre o mundo material e espiritual – um misto de Oxum, Iansã e versão feminina de Exu - ou da mulher que sofre preconceito na sociedade, com atributos de subversão, desordem, brincadeira e erotismo²⁴⁰. Na peça, esse demônio personificado é responsável por tentar proporcionar a satisfação de desejos socialmente inconvenientes e moralmente questionáveis, como o de Aderaldo por Nevinha e de Clarabela por Simão.

Ao abordar Nevinha, é muito hábil em adaptar diferentes estratégias, que vão do elogio à capacidade atrativa da mulher, passam pela oferta dos bens do rico e terminam pela crítica à preguiça do marido. E não apenas estímulos verbais são usados, já que Andreza também encaixa entre suas falas toques no corpo de Nevinha, começando pelo pé e subindo até o pescoço, tentando despertá-la sensorialmente pelo tato. Em contexto de cortejo amoroso, o pretendente nem sempre tem intimidade suficiente para utilizar toques, de modo que a

239 ANDREZA. In: *Dicionário de nomes próprios*. Porto: 7Graus. 2022. Disponível em <<https://www.dicionariodenomespropios.com.br/andreza/>>. Acesso em 30 abr. 2022. Verbete de dicionário.

240 AGUIAR, Itamar Pereira *et al.* A pomba-gira cigana no candomblé do sertão. In: *Odeere: revista do programa de pós-graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade – UESB*. Ano 2, número 3, volume 3, Janeiro – Junho de 2017

intermediária pode fazê-lo sem causar estranhamento na pretendida ou na sociedade.

Nevinha resiste às tentações, enquanto seu marido não faz o mesmo. Ao patrocinar os interesses de Clarabela, Andreza é certeira ao desafiar o poeta, falando da disponibilidade da mulher que a ele se oferece e do medo que aquela expressão de desejo provoca (FBP, p.535-537). O argumento presume uma noção de masculinidade em que se exige do homem que esteja sempre interessado em possibilidades de encontros sexuais e que seja sempre corajoso. Simão fica hesitante e, a partir daí, é a própria Clarabela quem passa a fazer os toques ao aplicar-lhe massagem, resultando em crescente aproximação até os dois terem um caso. Simão, porém, não o faz de modo enganado, mas consciente da violação de regras de casamento monogâmico, da possibilidade de magoar a esposa e, sobretudo, de ter permitido a aproximação das duas tentadoras, a direta e a intermediária.

Ainda no formato humanizado, Andreza resolve com mentira e esperteza a situação do flagra que Aderaldo dá em Clarabela, disfarçando a presença dos dois demônios-vaqueiros, que na casa estão como amantes, como se a mulher apenas tentasse evitar que uma suposta briga entre eles acabasse em morte (FBP, p.612-615). Como demônio, Andreza sabe que o importante para Aderaldo é manter a aparência, bastando ter uma história com justificativa para que ele releve a traição.

No que diz respeito à aparência de Andreza, no segundo ato sofre modificação para formato animalizado. A rubrica prevê que os demônios-vaqueiros entrem puxando “*Andreza, que vem andando de quatro pés e disfarçada de Cabra, com máscara e chifres*” (FBP, p.556). A cabra é um animal cuja criação reverte em valor econômico, sendo-lhe aproveitado o leite, a carne e o couro. A caprinocultura é atividade praticada no Brasil principalmente na região do semiárido nordestino, de sorte que naquele espaço há grande familiaridade com o animal e seus produtos. Além dessa presença física no ambiente rural, o imaginário popular recebe significados simbólicos de outras culturas atrelados aos caprinos, como sua relação com os sátiros gregos, sua utilização como animal de sacrifício em ritual judaico²⁴¹, sua associação com o demoníaco, o assombro e o lunar a partir de interpretações medievais europeias trazidas pelo colonizador²⁴². Na peça, a cabra está explicitamente associada ao demoníaco e criá-la significaria alimentar instintos animais como a luxúria, promovida por esse demônio também quando está sob formato humanizado. A preguiça de Simão se mostra boa por

241 CASTRO, Weverton. O diabo faz expiação? Um estudo exegético e teológico de Levítico 16:10. In: *Revista Hermenêutica*, v. 16, n. 1, 3 abr. 2017. Disponível em <<https://seer-adventista.com.br/ojs3/index.php/hermeneutica/article/view/859>>. Acesso em 30 abr. 2022

242 SILVA JUNIOR, Fernando Alves da. O simbolismo do bode e sua aparição nas narrativas míticas bragantinas. In: *Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagem e Cultura – Unama*, nº2, 2013. Disponível em <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:gvq5wrUqTFwJ:revistas.unama.br/index.php/Movendo-Ideias/article/download/777/354+&cd=3&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em 30 abr. 2022.

impedi-lo de mantê-la ou levá-la para dentro de casa.

No terceiro ato, Andreza se mostra às personagens humanas como demônio ao buscar Aderaldo, dando bodejos:

ANDREZA - Chegou a hora da Porca
que amamenta seus Morcegos
com leite de Sapa podre!
[...] Andreza? Andreza o quê?
Está falando com a Cancachorra,
a Diaba de leite preto,
do sangue e da confusão,
que aleita um Bode e um Macaco
no Lugar da Solidão! (FBP, p.642)

Com relação a Andreza, o poeta já havia percebido que ela parecia “um desses bichos malignos, / uma mistura de cobra, / morcego e sapo hidrofóbico!” e “um Anjo mau” (FBP, p.484 e 534). Clarabela chega até a chamá-la “diaba” (FBP, p.611). Ainda assim, todos mantêm relações sociais com ela, que cumpre sua função de alimentar instintos animais nocivos. Não por acaso nessa fala é colocada sob formato feminino, com menção a aleitamento e a bichos impulsivos ou associados a ambientes sujos, escuros e úmidos.

Esses instintos aparecem, na peça, como possíveis de aflorar em qualquer ser humano, cuja força de vontade para direcioná-los pode ajudar, mas não é suficiente para vencer o embate. É necessário o apoio em valores éticos de ordem superior, materializados nas personagens divinas e na oração, para deles escapar.

Fedegoso e Quebrapedra: demônios masculinos, que aparecem como frade, ajudante de caminhoneiro e vaqueiro. “Fedegoso” é adjetivo que indica o exalar de mau cheiro, sendo também nome de plantas forrageiras com propriedades medicinais²⁴³. “Quebrapedra” também designa planta com propriedades terapêuticas²⁴⁴, além de ser junção de “quebrar” e “pedra”, indicando atividade penosa. O mau cheiro e a paisagem pétrea estão associados ao inferno, tido como local inóspito e com odor de enxofre. As plantas curativas sugerem que o mal possa operar como remédios amargos que trazem mal-estar passageiro, mas são capazes de promover melhora. Assim como Andreza, esses entes também têm nomes de demônios: “Cão Coxo” e “Cão Caolho”. Mantém-se a menção ao cão como animal infernal, somando-se a referência pejorativa a deformidades. Andreza-Cancachorra, porém, não tem seu nome incorporado aos atos da peça, enquanto os demônios masculinos são referidos nos títulos do primeiro e do segundo atos.

243 FEDEGOSO. In: *Dicionário Caldas Aulete*. Rio de Janeiro: Lexicon Editora. 2014. Disponível em <<https://www.aulete.com.br/>>. Acesso em 30 abr. 2022. Verbete de dicionário.

244 QUEBRA-PEDRA. In: *Dicionário Caldas Aulete*. Rio de Janeiro: Lexicon Editora. 2014. Disponível em <<https://www.aulete.com.br/>>. Acesso em 30 abr. 2022. Verbete de dicionário.

No primeiro ato, *O Peru do Cão Coxo*, Fedegoso aparece “vestido de Frade, com um peru na mão”. Ao colocar o disfarce, a personagem diz que o Mal toma a aparência do Bem, assim entendida a figura do frade, que costuma aparecer no teatro de Suassuna como praticante de atos louváveis e dotado de valores solidários. O demônio traz, ainda, um peru como presente. O poeta Simão percebe que há algo estranho: “[...] eu nunca tinha visto / uma cobra assim, vestida de Frade” (FBP, p.511-513), mas não chega a alertar Clarabela, que se deixa enganar pela aparência de coisa “pura e autêntica” e entrega cheque assinado, ficando momentaneamente com o peru.

Assim que Aderaldo descobre o golpe e sai para denunciá-lo à polícia, Quebrapedra se apresenta “vestido de calunga de caminhão”. A expressão para se referir a ajudante de caminhoneiro vem do termo quimbundo “ka'lunga”, que originalmente designava entidade espiritual manifestada como força da natureza para africanos do grupo étnico dos bantos, passando a ser usada para se referir a bonecos representativos, pessoas negras de baixa estatura e, por fim, ao ajudante que trabalha com transporte de carga.²⁴⁵ Quebrapedra diz estar a mando do delegado, que teria prendido o falso frade e estaria solicitando o envio do peru para elaborar o inquérito. Clarabela não toma nenhum cuidado e entrega o animal, acreditando na história supostamente contada por um trabalhador braçal, por ela visto como “puro”. O peru, comumente usado em ceias comemorativas e sinal de abundância, é utilizado como presente momentâneo que proporciona a prática do golpe, não recaindo a morte sobre o animal, mas sim sobre o primeiro ciclo de riqueza de Aderaldo e Clarabela. As interações com os demônios começam com pequenas vantagens e acréscimo patrimonial, como o peru, terminando com desvantagens e perda. Desse mesmo modo também podem ser vistas interações de produtores locais com grandes companhias de capital estrangeiro, aparentemente e inicialmente vantajosas, resultando em grande prejuízo com o passar do tempo. Tais transações são referidas pelo autor no prefácio (FBP, p.465-466) e pelo casal rico que pretendia exportar carne para frigorífico “dos galegos” (FBP, p.495).

Já no segundo ato, *A Cabra do Cão Caolho*, Quebrapedra e Fedegoso aparecem vestidos de vaqueiros, trazendo Andreza disfarçada de cabra, usada em sucessivas trocas.

No terceiro ato, *O Rico Avaro*, os demônios ainda estão como vaqueiros, contratados por Clarabela para serem seus amantes. Fedegoso exhibe desejo intenso e declara que pretende se apossar do corpo, sangue e alma da mulher. Para ela não há nada além do físico, de modo que não identifica o calor corporal com o fogo capaz de destruí-la em esferas mais profundas, tomando tudo por simples excitação e novidade:

²⁴⁵ CALUNGA. In: *Dicionário Caldas Aulete*. Rio de Janeiro: Lexicon Editora. 2014. Disponível em <https://www.aulete.com.br/>. Acesso em 30 abr. 2022. Verbetes de dicionário.

CLARABELA - Ah, como tudo isso é excitante e novo!
É por isso que eu gosto do Povo:
é tão primitivo, tão puro, tão naïfe, tão ingênuo!

FEDEGOSO - Que conversa de merda é essa?
O Povo é como todo mundo, o Povo é duro!
Não tem nada de ingênuo nem de primitivo!
Não tem porra nenhuma de puro!
Quer fazer o favor de se calar? (FBP, p.606)

A fala cheia de generalizações e preconceitos de Clarabela é contraposta pelo demônio, que explicita a oposição com sequência de negações “não”, “nada”, “nenhuma”, e com o uso de expressões ligadas ao baixo corporal carregadas de agressividade instintiva. A negatividade do excesso de animalidade não é percebida pela mulher, que é pouco temerosa ou cuidadosa com relação ao risco de desagregação que a violência traz.

Quebrapedra, ao entrar, também declara a intenção de beber seu sangue, comer sua carne e sugar sua seiva. Clarabela fica animada com a intensidade demonstrada, provocando-o ao querer ver seu olho cego. Irado, Quebrapedra ameaça sangrá-la como uma “cachorra ruim”, puxando uma faca e terminando por beijá-la. A possibilidade de fim trágico aparece entrelaçada com a libido, em um misto de pulsão de vida e de morte. O que a interação com os demônios na função de amantes traz à tona é a escolha pelo lado mais animalizado, físico e instintivo em detrimento das considerações humanas, elevadas e morais. O físico se coloca como porta de entrada dos maus valores, que passam a tomar conta da essência dos indivíduos, cuja satisfação de interesses pessoais e busca desenfreada por prazeres preponderam sobre o interesse coletivo e o respeito a regras e compromissos. A interação é interrompida com a chegada do marido, na frente do qual os atos voltam a ser praticados para fins de manutenção de aparências. Ao final, as aparências se mostram enganadoras e Fedegoso e Quebrapedra se apresentam como demônios, com aspecto de bode e nomes infernais:

FEDEGOSO - [...] Seu nome estava anotado em meu caderno!
Aqui, eu me chamava Fedegoso,
mas eu sou é o Cão Coxo,
um dos secretários do Cão Chefe do Inferno!
Bâ-â-â! Puf, puf!

[...]
QUEBRAPEDRA - [...] Sou o calunga de caminhão,
mas falando a sério, mesmo,
você está, agora, é com o Cão Caolho!
Esse mundo é assim: tem a cara
que todo mundo vê e outra diferente!
É porta do Sagrado luminoso
e porta do sagrado que é demente!
E assim também é o homem,
estrada doida e pouso da viagem,
por onde passam Anjos e Demônios,

sem que ele se dê conta da passagem! [...]
(FBP, p.641-643)

Os demônios chamam a atenção para o que há de dualidade no mundo, apontando para os pares aparência-essência, mal-bem, mundano-sagrado, todos presentes na trajetória do ser humano e dos quais muitos permanecem inconscientes, fazendo escolhas automáticas que dão direcionamento ao caráter que o conjunto social adquire. A consciência individual e o arbítrio, contudo, fazem diferença no destino coletivo, tanto que Aderaldo e Clarabela só escapam da condenação eterna graças à oração solidária de Nevinha e Joaquim Simão.

Miguel Arcanjo: personagem divina que é um anjo, mas estando no âmbito terreno se apresenta como secretário de Manuel Carpinteiro, sendo assim referido na macrorrubrica inicial e também em fala deste (FBP, p.469-470). Seu nome vem do hebraico “Mikhael”, traduzido para a interrogação “Quem é como Deus?”²⁴⁶. O título “Arcanjo” vem do grego “archê” e “aggelos”, que significa o anjo primeiro, primordial ou líder, sendo Miguel o único no texto bíblico a receber tal tratamento. Aparece nomeado na Bíblia em três oportunidades, como defensor do povo de Israel, como confrontador do Diabo acerca do destino do corpo de Moisés e como combatente vencedor em guerra apocalíptica contra o Diabo. Na tradição católica, é também chamado “São Miguel”, título de honra concedido sem canonização. Dentre seus atributos, estaria ser o líder guerreiro dos exércitos celestiais, curar doentes, ser o anjo da morte que levaria almas ao seu destino dando-lhes chance de redenção, bem como ser o avaliador que mediria almas em uma balança.²⁴⁷ Suassuna dá as seguintes indicações acerca do figurino da personagem:

MIGUEL ARCANJO, seu secretário, é um homem gordo, de bigode e costeletas, com chapéu igual ao do chefe [de massa, cinza e de abas curtíssimas], camisa de malha escarlate, brilhante, e tem na mão uma maleta, de onde retira, de vez em quando, uma balança e uma cobra, dessas que se mexem. Presume-se, com certo matiz cômico, que dentro da maleta, estão uma cobra e um jacaré enormes – como, aliás, acontece com os “homens da cobra”, os camelôs da propaganda popular dos pátios e feiras do Nordeste. (FBP, p.469)

Nota-se que, além de considerar os atributos da tradição católica como a balança do avaliador, o vermelho simbólico do guerreiro e a serpente dominada como demônio derrotado, o autor o aproxima da figura popular do “homem da cobra”, sujeito eloquente que faz

246 MIGUEL. In: *Dicionário de nomes próprios*. Porto: 7Graus. 2022. Disponível em <<https://www.dicionariodenomespropios.com.br/miguel/>>. Acesso em 02 mai. 2022. Verbetes de dicionário.

247 STARR, Mirabai. *Saint Michael: The Archangel*, Louisville: Sounds True, 2007, p. 2 e 39
AMARAL, Clínio de Oliveira. Uns dos aspectos da construção da imagem do infante D.Fernando: a associação de sua imagem à do Arcanjo Miguel. In: *Revista Ars Historica*, Jan/Jun 2016, Rio de Janeiro: UFRJ, p. 49
CAMPOS, Adalgisa Arantes. São Miguel, as Almas do Purgatório e as balanças: iconografia e veneração na Época Moderna. In: *Memorandum*, 7, 102-127. Disponível em <<http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos07/campos01.htm>>. Acesso em 02 mai. 2022.

propaganda de ervas e remédios dizendo, sem demonstrar, ter dentro de algum recipiente uma cobra dominada. Tal figura já havia sido sugerida com Euricão “Engole-Cobra” de *O Santo e a Porca*²⁴⁸, mas na *Farsa* é colocada de modo explícito como possibilidade de materialização de um anjo guerreiro e justiceiro. Associa-se, assim, a habilidade discursiva de entreter público com a simples aparência e promessa de exibir o domínio de animal selvagem com a aptidão de entidade benéfica de vencer a luta contra o mal. O abstrato embate de valores apresenta-se sob forma mais próxima e leve.

Miguel Arcanjo é o primeiro, logo no começo da peça, a apontar como falha a preguiça do poeta Simão, sendo contraposto por Simão Pedro, que pontua: “Você detesta a preguiça / mas é porque nunca trabalhou! Sempre foi Anjo! Assim é bom!” (FBP, p.471). De fato, no entremez *O Castigo da Soberba*, é chamado “São Miguel”, mas na peça o autor altera o nome para deixar claro que se está diante de um anjo, e não de um humano canonizado. Sendo desde sempre anjo, não passa pelas dificuldades que a luta pela sobrevivência impõe ao homem. Sendo também guerreiro, aprecia partir para a ação, simpatizando com a disposição para o trabalho e com a ambição, de modo que começa tomando o partido de Aderaldo. Tendo, ainda, o atributo de justiça avaliadora, não considera justo que Simão viva “tocando sua viola, / na toada do baião, / enquanto o rico trabalha / de sol a sol, de inverno a verão!” (FBP, p.475).

No primeiro ato, as personagens divinas apenas anunciam o espetáculo e fazem comentários sobre as personagens humanas, limitando-se a assistir às ações e aos diálogos destas. No segundo ato, além de anúncios e de ressaltarem a moralidade do que é apresentado, recebem ordem de Manuel Carpinteiro para continuarem apenas observando. Miguel e Pedro desobedecem e passam a intervir nas ações humanas. Miguel é quem propõe as sucessivas trocas a Joaquim Simão e para cada uma delas, é prevista uma alteração em sua aparência: usa um chapéu de palha ao oferecer um peru doente; um lenço vermelho amarrado na cabeça, chapéu-do-chile e perna da calça dobrada ao oferecer um galo; uma barba branca e um camisolão de peregrino ao oferecer um coelho e, por fim, um sobretudo e bacora pretos à moda judaica ao oferecer o pão e um conto em dinheiro. (FBP, p.565-569). O primeiro disfarce traz simplicidade e falta de recursos, ligados à oferta de animal moribundo. O segundo emula crista avermelhada e perna depenada de galo de rinha em mau estado. O terceiro traz a aparência de mansidão e quietude do coelho. O quarto e último traz a sobriedade da alimentação sem excessos. Além de proporcionar as trocas, as personagens divinas funcionam como testemunhas da aposta acerca da reação de Nevinha.

Já no terceiro ato, Miguel aparece “*como mendigo, e com máscara de cego*” (FBP,

248 Vide análise da personagem Euricão de *O Santo e a Porca* no Capítulo 2.

p.622), pedindo esmola para o poeta, que está trabalhando na casa de Aderaldo. Ao receber a resposta de que o rico só lhe daria esmola se tivesse furado seu olho, Miguel deixa de defendê-lo e é o primeiro a lhe rogar praga de passar a eternidade perseguido pelo Diabo. A praga é rogada como se fosse dita por pessoa frustrada, mas em verdade é apenas a constatação de que o rico já fez o suficiente para que o mal esteja presente em todos os seus atos.

Ao final da história do rico avarento, Miguel aparece com seus atributos divinos, como anjo guerreiro com espada e lança, chamado por Pedro para ajudar a vencer os demônios. E somente ele, com toda a força do bem e sem fraqueza humana, é que consegue derrotá-los.

Simão Pedro: personagem divina do santo, humano canonizado que se apresenta como trabalhador do ofício que exercia: pescador. O nome original do pescador era “Simão”, repetido na *Farsa* de forma a ligá-lo ao poeta Joaquim Simão. O nome “Pedro” já havia sido usado em *A Pena e a Lei*, significando pedra ou rochedo, sendo nome atribuído por Jesus a um de seus apóstolos²⁴⁹. Na Bíblia, Jesus, ao nomeá-lo, coloca-o como pedra de fundação de sua igreja, capaz de prevalecer sobre a morte, guardião das chaves do reino celeste e ligação entre céu e terra. A junção dos dois nomes traz a soma das atividades humanas corriqueiras praticadas pelo sujeito antes do encontro com Jesus às suas funções como apóstolo e santo. Na peça, há menção às duas últimas, mas o foco recai na humanidade da figura, como se observa na macrorrubrica inicial: “*Simão Pedro veste pobremente e tem utensílios populares de pesca na mão*” (FBP, p. 469).

Nas entradas das personagens divinas falando sobre as humanas e sobre a moral das ações apresentadas, Pedro sempre traz contrapontos às observações de Miguel, ressaltando as dificuldades pelas quais os humanos passam por lidarem com a matéria e com a mortalidade:

SIMÃO PEDRO -	Você, São Miguel, nunca teve, como eu tive, de enfrentar mar roncador, dando duro na tarrafa, atrás do peixe ligeiro, fino, veloz nadador. O trabalho nas costas nunca lhe doeu! (FBP, p.471-472)
---------------	---

O santo coloca-se como apreciador da paciência, dizendo-a ligada à preguiça. Simpatiza com o poeta, por entender que “pode haver safadeza no trabalho, / e na preguiça pode haver criação” (FBP, p.473). Adverte quanto à má postura dos “intelectuais de boates” que idealizam os homens do povo, desconsiderando que são seres humanos dotados de pluralidade de percepções, sentimentos, pensamentos e ações. Assim como Miguel, passa o

249 Vide análise da personagem Pedro de *A Pena e a Lei*, neste capítulo.

primeiro ato apenas observando a ação das personagens humanas, destacando o aspecto moral.

No começo do segundo ato, Miguel o provoca imitando um galo, fazendo referência à negação de Cristo por Pedro por ocasião de sua condução para julgamento. O santo se defende, colocando-se como humano falho e imperfeito, cujos erros não desconstroem a Igreja que ele teria fundado e comandado:

SIMÃO PEDRO -	[...] Neguei o Cristo mesmo, e daí? A situação estava apertada, eu caí fora! Mas depois, quando chegou a minha vez, eu não venci o medo e não estava lá, na hora?
MANUEL CARPINTEIRO -	É verdade, Miguel: ele ficou e uma morte terrível suportou!
SIMÃO PEDRO -	E depois, se eu não tivesse feito essas besteiras, nunca mais ninguém admitiria uma fraqueza no Comandante da Igreja! Se o Papa escolhido não tivesse sido um sujeito cheio de defeitos, como eu, nunca mais ninguém iria entender que a Igreja é a Igreja, seja quem for que estiver à frente dela. (FBP, p.527-528)

O trecho destaca a humanidade de Pedro, homem capaz de negar suas crenças em momento de ameaça à sua vida e integridade física, que age por medo e instinto de autopreservação. Esse mesmo homem reflete sobre essa ação e muda seu modo de agir, enfrentando o medo em nome de algo maior. Além disso, o texto coloca a questão das instituições humanas, com a possibilidade de que sejam maiores em alcance geográfico e temporal que a vida de seus fundadores e líderes, bem como que representem de forma mais estável valores, ainda que seus membros cometam erros.

Ainda no segundo ato, Pedro desobedece a ordem de não interferir nas ações humanas e se disfarça de tangerino para entregar a cabra à mulher do poeta, com “*um chapéu de couro e um paletó de mescla azul e começa a cantar, aboiando*” (FBP, p.560). O poeta o trata com proximidade, achando-o parecido com um touro capaz de dar pontada, mas que por dentro é manso e bom. O santo hesita em permitir a intimidade e acaba indo embora, retornando como testemunha da aposta sobre a reação de Nevinha.

Já no terceiro ato, Pedro aparece como “*velho mendigo, e de modo parecido com o de São Miguel*” (FBP, p.629), vindo pedir esmola na casa de Aderaldo, falando com o poeta que está trabalhando como “mestre-sala”. Mesmo dizendo-se sozinho no mundo, com cinco filhos e sem comer há três dias, não consegue comover o rico, que alega não estar sozinho quem tem tantos filhos e se nega a dar esmola a preguiçoso. Assim como Miguel, Pedro roga a mesma praga para que o Diabo o persiga, sendo igualmente constatação de personagem divina acerca

das consequências ruins das escolhas feitas pelo rico.

Enquanto o poeta e Aderaldo conversam, Pedro acha o queijo e o leva embora. Ao voltar a se reunir com as demais personagens divinas, é interpelado por Manuel Carpinteiro:

- MANUEL CARPINTEIRO - [...] onde foi que você arranjou esse queijo?
- SIMÃO PEDRO - Esse queijo estava ali, atrás de uma pedra. Eu estava andando por aqui e encontrei. Para lhe ser franco, Senhor, ele é do rico. Mas eu estava com uma fome da gota-serena: achei o queijo aqui, levei!
- MANUEL CARPINTEIRO - Mas rapaz, isso estará certo?
- SIMÃO PEDRO - Acho que está! Seu Aderaldo é rico. Eu, agora, aqui no mundo, valho um pobre igual aos outros. Estou com fome, achei o queijo, acho que posso ficar! São Tomás de Aquino diz, em algum lugar, que até à revolução os homens têm direito, desde que ocorram três coisas: possibilidade de vitória, tirania insuportável e impossibilidade de conseguir o direito legítimo pelos meios legais. (FBP, p.646-647)

Observa-se que Pedro começa sua fala tentando disfarçar o fato de ter subtraído objeto alheio, mudando de tática para apresentar real justificativa: estando sob a forma humana, está sujeito às necessidades do corpo material, tendo encontrado um queijo que não faria falta ao seu dono. Ao prosseguir a explicação, usa um argumento de autoridade ao invocar supostos dizeres de São Tomás de Aquino (1225-1274), frade estudioso de filosofia e teologia considerado “Doutor” da Igreja, a respeito do que modernamente se chama “direito à revolução”. O que São Tomás diz em seus escritos se refere às possibilidades de reação do povo quando submetido a um governo que degenera para a tirania, incluindo os requisitos mencionados na fala da personagem e outros como a avaliação das consequências e dos sucessores de eventual tirano afastado. Em nenhum momento o estudioso autoriza ação do particular para remediar uma situação que entenda injusta – ao contrário, cita o apóstolo Pedro dizendo que “devemos ser reverentemente submissos, tanto aos senhores bons e moderados, como também aos perversos. (1Pd 2,18)”²⁵⁰. O que a personagem Pedro faz é alterar o contexto e omitir dados da fala do estudioso para obter conclusão que lhe seja favorável. De todo modo, a pretexto do furto do queijo, Suassuna traz para a peça um discurso acerca das formas de resistência de que dispõe o povo quando submetido a governo opressor.

250 Capítulo VII, parágrafos 18 a 22 do opúsculo *Do reino ou Do governo dos príncipes ao Rei de Chipre*. DE AQUINO, São Tomás. *Escritos políticos de Santo Tomás de Aquino*. Petrópolis: Vozes, 1995, p.138-142

Além dessa inserção erudita, o caso do queijo é porta de entrada para um trecho de enredo, baseado em conto popular, acerca da disputa de um queijo por três indivíduos, sendo método de solução do conflito o dormir, sonhar e comparar a beleza dos sonhos. Pedro diz ter sonhado ficar envergonhado de dar um queijo ao supremo Senhor e ao chefe dos anjos e, sonâmbulo, ao acordar descobre já tê-lo comido, restando só as cascas (FBP, p.662). Manuel Carpinteiro toma o relato como sendo do melhor sonho, apontando como positiva a esperteza de Pedro.

A respeito dessa personagem, compete apontar, ainda, que no final do terceiro ato é invocada pelo poeta para auxiliá-lo no combate aos demônios. Pedro vem em seu socorro, cantando no ritmo da embolada, mas ele e Simão sentem que suas forças não são suficientes. Pedro deixa, então, a rivalidade com Miguel de lado e o chama, sendo a intervenção do anjo decisiva na vitória. Pedro não consegue, sozinho, dar conta das forças infernais, graças a sua condição de homem, que permanece mesmo sendo ele já canonizado.

Manuel Carpinteiro: personagem divina que é versão humanizada de Jesus, apresentando-se como um camelô. O nome “Manuel” já havia sido usado no *Auto da Compadecida*, sendo escolhido pelo autor pela proximidade entre divindade e humanidade que seu significado aponta²⁵¹. “Carpinteiro” refere-se ao ofício exercido por Jesus, que o teria aprendido com seu pai José. A única menção à profissão presente em fala é a de Pedro: “[...] pergunte a São José[...]:/ garanto que o Carpinteiro / se pauta por minha lei” (FBP, p.472). Desse modo, apenas o leitor toma contato com o formato “nome - ofício” de chamar a personagem nas rubricas e indicações de fala, já que nos diálogos apresentados ao espectador ela não aparece. Na macrorrubrica inicial, prevê-se que Manuel seja *alto, moreno, veste terno e camisa brancos, com sapatos brancos e de sola de borracha, e usa gravata-borboleta azul; na cabeça, um chapéu de massa, de cor cinza e de abas curtíssimas* (FBP, p.469). As cores remetem ao aspecto celeste, enquanto os itens do vestuário são tipicamente humanos, de uso comum até meados do século XX.

A personagem difere de Cheiroso de *A Pena e a Lei* por não ser artista nem criador do espetáculo. Manuel tem a função de comandá-lo, equiparada ao poder de dominar o mundo, atributo de divindade. Atuando como mestre de cerimônia e camelô, anuncia a peça e apresenta as demais personagens. Dirigindo-se ao espectador, simula onisciência e acesso aos pensamentos deste, que estaria perguntando “Que tem esse idiota pra mostrar?” (FBP, p.470). A escolha do termo para autorreferência demonstra a consideração da possibilidade de ser visto com desprezo por parte do público, além de algo cômico de palhaço. Manuel estabelece,

251Vide etimologia do nome na análise da personagem Manuel do *Auto da Compadecida*, no Capítulo 1.

ainda, uma relação entre a vida real e o espaço cênico, deixando claro que há diálogo entre eles: “Aqui, como no palco deste mundo, / essas forças se vão entrecruzar” (FBP, p.471). Além disso, nos diálogos com o santo e o anjo, posiciona-se de forma intermediária entre ambos, como meio-termo entre o humano e o divino, “carne e fogo” (FBP, p.476), considerando as condições que a matéria e a mortalidade impõem ao homem, mas também a elevação dos valores e virtudes. Após observar as ações humanas, ao fim do primeiro ato, explicita que o produto – espetáculo e valores morais nele discutidos – não é imposto, mas de aceitação por livre escolha. No enredo, a questão do livre arbítrio dos homens também tem relevo.

No início do segundo ato, Manuel adverte o anjo e o santo para que não promovam o enriquecimento de seus protegidos, nem interfiram nas ações destes:

MANUEL CARPINTEIRO -	[...] E outra coisa: você anda pensando em enriquecer seu protegido! Veja lá: não vá me estragar a escrita! Nem você também, São Miguel: por favor! Um pouco de pobreza não faz mal a ninguém!
SIMÃO PEDRO -	Sim, mas é de <i>pobreza</i> , não é, Senhor? Miséria, faz mal, e muito! Não quero que Simão seja rico, quero somente que, com o que ele escreve, ganhe o suficiente!
[...] MANUEL CARPINTEIRO -	Pois a função continua: deixemos que esses dois ajam. Você, Simão, não se meta! Deixe que os dois, livremente, sigam, por lá, seu caminho! (FBP, p.529-530)

No diálogo transparece a noção de que haveria algo de bom na pobreza, como se estimulasse a criatividade da escrita do poeta. A afirmação causa estranheza, pois demonstra idealização e romantização de condições de vida desfavoráveis e das pessoas que nelas vivem, conduta contra a qual há advertência no início da peça quando se mencionam os “intelectuais de boate”. Aqui, tem-se a pobreza como condição vantajosa se comparada à miséria e, de fato, o miserável que passa a pobre tem alguma melhora de vida. Entende-se, ainda, que esteja sendo colocado o perigo de se buscar riqueza a qualquer custo, em detrimento dos valores éticos e da perda da própria essência, sobretudo quando consideradas as falas do final do segundo ato. O problema está em ser posta a pobreza como limite e fim último a ser alcançado por certas pessoas como o poeta, dado como suficiente, vinculando-se à sua superação a consequência negativa da perda da capacidade de escrever. Oportuno lembrar que não é mencionada inadequação no enriquecimento de Aderaldo, dado como consequência natural de seu trabalho.

Em seguida, Manuel dá ordem para que o santo e o anjo não interfiram nas ações

humanas, já esperando sua desobediência. Diz ter um plano para o qual os dois servem sem saber e que, no final, sai tudo como quer (FBP, p.532). Inicia o terceiro ato dizendo que foi ele quem empobreceu Simão, como forma de livrá-lo dos maus hábitos de rico (FBP, p.591-592). Tem, portanto, interferido nas ações humanas. E, assim como o anjo e o santo, também se apresenta como pedinte, buscando esmola na casa de Aderaldo, obtendo como resposta o argumento de que o rico não é pai dos filhos que o mendigo alega ter. Ao rogar a praga, afirma de modo mais explícito que a proximidade com o Diabo é uma escolha feita pelo próprio indivíduo (FBP, p.634-635). Não é invocado, nem presta auxílio a Simão quando os demônios tentam levá-lo. Não exerce o papel de juiz, explicitando que está apenas representando o Cristo e que não quer “levar o Poeta a julgar” (FBP, p.658).

Revelado que os atos assistidos são, a um só tempo, as vivências e o produto de sua elaboração escrita pelo poeta Simão, coloca-se a questão da relação deste com Manuel. Miguel questiona a falta de espanto do poeta ao se deparar com as personagens divinas e demoníacas, ao que Manuel diz:

MANUEL CARPINTEIRO - Eu passei uma nuvem nos olhos dele
e também nos da mulher,
para que os dois se esquecessem
de todas as coisas escondidas e sagradas,
divinas e diabólicas que viram hoje, aqui!
(FBP, p.660)

Há duas hipóteses interpretativas. A primeira é de que Simão compôs toda a peça, inclusive prólogo, entreatos e encerramento com a fala acima mencionada da personagem divina, que cumpre função de dar verossimilhança ao apresentado. A segunda é de que Simão compôs apenas as histórias de base dos atos, ficando a abertura, os entreatos, as interferências metafísicas e o epílogo a cargo de Manuel Carpinteiro, mestre de cerimônia condutor do espetáculo e criador do mundo. Em qualquer delas, nota-se a mão do autor implícito do texto teatral, que mobiliza o recurso da metalinguagem de forma coerente.

*

Nessas duas peças, consolida-se um modo mais abrangente que no *Auto da Compadecida* de marcar a presença autoral em cena e de focalizar a questão da criação artística, ampliando seu alcance. A escolha da abordagem é da criação da arte popular, sendo escolhidos como artistas criadores donos de mamulengo, cantadores e poetas. O artista de formação erudita, que compõe a peça para apresentação em palco italiano tradicional, não

ganha evidência. Ademais, o ato criador artístico é comparado ao mito da criação do mundo.

Tais abordagens e procedimentos são ampliados quando o autor passa a escrever romance, em especial no *Romance da Pedra do Reino*, que tem por protagonista um escritor com projeto de criar um reino à parte, de natureza literária, ante sua assumida incapacidade de alterar o rumo das coisas na realidade concreta.

4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cada uma das cinco comédias de Ariano Suassuna analisadas no presente trabalho apresenta uma amostra de sociedade ambientada em pequena cidade ligada ao polo rural do sertão nordestino, na primeira metade do século XX, variando nos tipos sociais selecionados e nos diálogos que estabelecem com a tradição cultural das vertentes popular e erudita.

Na construção das peças, são usados poucos procedimentos documentais ou veristas. Em geral, têm função de trazer para a peça temas laterais ao desenvolvimento das tramas, mas que são necessários para a composição do contexto social. É o caso das falas de teor narrativo das personagens com função metalinguística quando explicam a exploração de atividade econômica, fonte de riqueza ou status social de alguém. Ocorrem, ainda, em diálogos entre personagens abordando fenômenos como a seca e suas consequências, ou enumerando práticas dos habitantes da cidade que diferem das sertanejas. Nestes trechos, prepondera o caráter descritivo das falas, que estabelecem referências para elementos extraliterários, existentes na realidade concreta.

Já os procedimentos artísticos mais usados são aqueles que mesclam realidade e cultura, com especial destaque para a composição das personagens. O modo de compor a galeria, misturando tipos e funções frequentes na sociedade com formas consolidadas na tradição cultural, evidencia o caráter de fabulação. As personagens compostas são tipos advindos de fontes diversas, mas também têm especificidades, ancoragem social e alguma tensão psicológica na possibilidade de escolha entre o que é bom e o que é mau. Os conflitos e as ações que as envolvem não são só mostrados em tempo e espaço específicos, como também sofrem deslocamento para outro âmbito a fim de serem julgadas. Promove-se discussão acerca dos valores morais, ancorados na cultura religiosa católica, de sorte que as peças não apenas descrevem o que a sociedade é, mas questionam o que deveria ser. Neste sentido, o despertar da consciência crítica passa pela comparação entre opostos.

No âmbito social, todas as peças trazem a interação entre ricos e pobres. A diferença entre classes está na base de boa parte dos conflitos, não se colocando, porém, no âmbito terreno a abolição dessa diferenciação como forma de solucioná-los. A categoria dos ricos, detentores de capital, com grande prestígio social, compõe-se de Antônio Moraes, explorador de minérios; Geraldo, herdeiro de terras; Eudoro, produtor de algodão; Vicentão, fazendeiro criador de animais; Aderaldo, investidor e agiota. Ficariam como médios ou meio-termo as personagens Padeiro e Euricão, porque têm recursos, mas não são plenamente reconhecidas pela sociedade como ocupantes de posição privilegiada e não recebem a mesma deferência

que os mais ricos. Também seriam médios os membros do clero e as autoridades, por não terem tantos recursos financeiros próprios, mas serem reconhecidos como detentores de poder. Além dessas personagens, consideram-se na mesma categoria as mulheres associadas a alguns destes sujeitos. Observa-se que as peças não sugerem mobilidade social ou redistribuição de renda. Coloca-se como principal exigência moral dirigida a tais sujeitos ricos e médios apenas que deveriam fazer bom uso dos recursos de que dispõem, sejam eles financeiros, seja o poder de influenciar condutas. Ainda assim, a classe social privilegiada não é necessariamente atrelada ao bem ou ao mal. O que é questionado é a escolha pessoal de cada membro, vista como atributo humano ancorado na existência do livre arbítrio. Abordados em sua humanidade, essas personagens também estão sujeitas a reveses, a quebra de expectativas a partir do contato com a alteridade, às dificuldades nos relacionamentos e, sobretudo, à mortalidade.

Já a categoria dos pobres é composta por João Grilo, Chicó, Cancão, Gaspar, Pinhão, Caroba, Benedito, Marieta, Pedro, Mateus, Joaquim, João Benício, Joaquim Simão e Nevinha. Nas peças, os protagonistas são os socialmente desfavorecidos, que aparecem em primeiro plano e conduzem as ações. Nos enredos, são capazes de promover abalos e inversões na ordem social instituída, embora na maior parte das vezes tais alterações sejam pontuais e temporárias. Muitas vezes, são colocados em trajetória circular de sair de um determinado ponto resolvendo problemas para, em seguida, retornarem para o mesmo ponto de partida no aspecto social e econômico, ainda que possam ter aprendido algo em termos de moral. Para tais indivíduos, colocam-se os atributos da esperteza e da poesia como capazes de promover a sobrevivência e a resistência. É frequente a sugestão de que a criatividade popular estaria diretamente atrelada ao ambiente de dificuldades sociais e financeiras. Se, por um lado, o protagonismo do indivíduo carente confirma sua capacidade de pensamento, escolha e ação, como atributos de sujeito que não é mero objeto das decisões das classes superiores, por outro lado parece vedada, no âmbito das peças, a efetiva ascensão social. João Grilo e Chicó não ficam com o dinheiro, Cancão e Gaspar não recebem custas do falso casamento, Pinhão e Caroba recebem pouca terra que sequer compensa os anos de trabalho, os pobres de *A Pena e a Lei* morrem na miséria e o poeta Simão perde tudo o que ganha.

A divisão de classes traz em seu bojo a consideração das relações entre capital e trabalho. Muito das motivações das personagens advém das interações dos indivíduos no contexto patrão-empregado. João Grilo tem raiva dos Padeiros pelo tratamento que recebe. Caroba e Pinhão se dispõem a ajudar o filho do patrão para tentar arranjar meios para se casarem. Mateus e Joaquim lançam mão de expedientes para tentar remediar a situação de vida em que o patrão Vicentão os coloca. Simão é impiedoso com pedintes a mando de

Aderaldo. Além de influenciar o âmbito interno dos sujeitos, a interação capital-trabalho marca o relacionamento externo entre os indivíduos, e nessas relações aparecem os desvios de função, os abusos de poder, o controle do corpo e do tempo de vida dos empregados, a submissão destes a condições análogas a de escravo e o borrar dos limites entre individual-profissional no âmbito do trabalho doméstico. Tais condutas, somadas à manifesta ausência de possibilidade de sustento digno com o trabalho assalariado, geram como reação o desenvolvimento de estratégias para enfrentamento e resistência, como os golpes dos espertos e a elaboração de narrativas, poesias, cantigas e ditados. Mesmo com a denúncia de injustiças sofridas, os desfavorecidos não são colocados como pobres coitados ou vítimas indefesas do sistema. Suas vidas não são secas como a paisagem circundante, mas cheias de potencialidades. Do mesmo modo que as personagens ricas, as pobres e trabalhadoras estão sujeitas às grandes questões humanas, como o amor e a morte.

Derivado da tensão entre capital e trabalho e recebendo carga do histórico da civilização brasileira que manteve por mais de trezentos anos o sistema escravagista, aparece o racismo. O autor se posiciona de forma consciente ao colocar duas personagens negras de destaque, Emanuel e Benedito. Emanuel é o que mais se distancia dos papéis frequentemente atribuídos ao negro, posto que é figura divina, colocada como elevada, nobre e superior, capaz de exercer os poderes supremos de julgador. Benedito já está em situação mais próxima àquela enfrentada por muitos afrodescendentes na realidade concreta, sendo pobre e tendo que lutar pela sobrevivência. Enquanto o primeiro promove alteração no modo de olhar para o negro como apto a estar em posição de mando, o segundo gera crítica quanto ao tratamento recebido e mantido ao longo do tempo, que dificulta melhoria das condições de vida, mesmo depois de superadas as equivocadas teorias raciais, alterado o estado de direito para igualdade independente de etnia e substituído o regime de trabalho pelo assalariado. Com Emanuel, o racismo é abordado nos diálogos, expresso na discriminação feita por João Grilo e dissimulado na reação do Bispo, ambos apontados pela personagem que se demonstra consciente dos efeitos que sua aparência causa nas demais. Com Benedito, o racismo é velado, afirmando-se de modo figurado que teria maior probabilidade de morrer em razão de sua cor de pele.

O racismo estrutural da sociedade, porém, aparece de outras formas menos conscientes. Da ampla galeria de personagens, só dois são especificamente direcionados para atores negros. Poderia haver mais, mas é preciso considerar que não há impedimento para que indivíduos de diferentes etnias interpretem as personagens, e também que no momento histórico de escrita há dificuldades na formação de profissionais de teatro negros, como a iniciativa do Teatro Experimental do Negro revela. Além da atribuição de personagens, há que

se considerar que aparece no texto referência ao colorismo na rubrica acerca de Emanuel ser um “preto retinto”, e que nas cantigas de Marieta e Simão aparecem menções pejorativas a traços físicos ligados à etnia negra. No caso das cantigas, o fato evidencia a naturalidade com que esse tipo de tratamento pode aparecer na arte popular, que o autor está a emular.

Outro vetor de desigualdade presente nas peças é a relação entre o masculino e o feminino, fonte de parte dos conflitos. As personagens masculinas são colocadas como responsáveis pelas questões de natureza patrimonial e exercem a maior parte das posições de mando ou superioridade. Ademais, os homens estão em maior número na galeria de personagens das peças, chamando a atenção o fato de haver apenas duas mulheres no *Auto da Compadecida* e uma única em *A Pena e a Lei*. Quanto à representação do feminino, as personagens se dividem em duas categorias: ou são santas/virtuosas como *Compadecida*, D.Guida, Benona, Margarida e Nevinha, ou são luxuriosas/adúlteras, como a Mulher do Padeiro, Lúcia, Susana, Marieta e Clarabela. O exercício ou não da sexualidade é definidor dos traços constitutivos da maior parte das personagens femininas, não raro aparecendo a castidade como valor moral positivo e vinculada alguma punição para outros comportamentos. A grande exceção é Caroba, que não se encaixa em nenhum dos dois polos e não depende do homem com quem tem relacionamento amoroso. Caroba tem mais autonomia, trabalha e exerce de modo mais consciente poder de escolha sobre o próprio destino, sendo protagonista em um dos argumentos de *O Santo e A Porca*. E, neste sentido, é uma personagem inovadora.

Essas oposições e desigualdades são colocadas no âmbito da convivência. Os polos opostos não se resolvem, no âmbito terreno, por sínteses ou hibridismo, mantendo-se as personagens em seus lugares originais de circulação. As personagens se posicionam em torno do eixo da família rural representado pelo líder patriarcal, desenvolvendo entre si afetos e desafetos, unindo-se em relações amorosas ou de companheirismo. Afirma-se a possibilidade de amizade, de relacionamentos românticos e de sentimentos de carinho entre indivíduos de grupos distintos, como Chicó e Mulher do Padeiro, Cancão e Geraldo, Gaspar e Susana, Caroba e Euricão, Clarabela e Simão, mas poucas vezes os interesses divergentes permitem a continuidade dessas relações. Coloca-se, desta forma, que há desigualdade quando se consideram as condições sociais das personagens, mas todas podem ser iguais no que há de potencialidade humana.

Ainda assim, a convivência nem sempre é pacífica, já que as tensões afloram, sobretudo quando precipitadas pelo contato súbito e intenso com a alteridade. As relações exibidas nas peças revelam que a sociedade rural é marcada pela violência, exercida de forma corriqueira, funcionando como elemento de desagregação, mesmo que mostrada de forma

cômica. Essa sociedade está sujeita, ainda, à corrupção pelo poder do dinheiro e, de acordo com os valores colocados pelo autor, pela alteração dos costumes. Isto porque essa sociedade sertaneja está em relação direta com os processos de modernização, recebendo do polo urbano modificação na organização de suas forças produtivas e de seus núcleos familiares, que desestruturam as tradicionais relações de senhorio.

Nesta linha, encara-se o modo de vida tradicional sertanejo como ameaçado, e com ele suas manifestações culturais. Daí a opção do autor pela retomada da tradição ibérica anterior aos processos europeus de modernização, como forma de encontrar as raízes essenciais e profundas da própria sociedade brasileira. É nesse arcabouço que Suassuna busca formas capazes de expressar simultaneamente elementos vindos de fontes diversas, inserindo nelas modificações para que acomodem seu projeto de colocar em interação aquilo que circula nos meios sociais favorecidos e o que circula nas camadas populares. Partindo da ideia de que pode ter havido uma raiz comum entre as diferentes manifestações culturais em circulação na sociedade brasileira, que tanto pode ter criado laços com a cultura europeia dita erudita, quanto pode ter dado origem às criações populares, o autor formula e executa um projeto de criação artística em que mescla em um mesmo objeto temas e formas vindos de âmbitos distintos. Assim como na sociedade concreta as diferentes classes estão em permanente contato e interação, no interior das peças os elementos opostos coexistem e compõem a totalidade.

Sem propor solução para as desigualdades sociais, o autor opta pela instauração de outro plano, em que as questões limitadas por circunstâncias de tempo e espaço cedem para considerações mais essenciais. As tensões entre polos rico-pobre, capital-trabalho e masculino-feminino não lhe parecem solucionáveis pelas opções de organização social oferecidas política e economicamente pela direita e pela esquerda. Por isso, escolhe a religião católica, de alcance geográfico e temporal mais amplo, como repositório cultural de valores segundo os quais as ações das personagens são avaliadas, postergando para o pós-vida ou para o encerramento de fases da vida os julgamentos. O reino moral instaurado não é o deste mundo, da realidade concreta, em que as pessoas estão sujeitas à mortalidade, mas o da realidade autônoma das peças, que pode trazer a esperança da ausência de condenação eterna e, portanto, da possibilidade de mudança.

Outro recurso mobilizado pelo autor para promoção de crítica social, moralidade e esperança é o riso. É por meio dele que se desconstroem imagens e ordens consolidadas, se promove a consideração de problemas sérios da vida do indivíduo e do funcionamento da sociedade, e se encaram as questões da mortalidade e da desagregação. Tais temas são tradicionalmente abordados com tons sérios e solenes. Pensando na realidade social

nordestina e seus embates no processo de modernização, a literatura costuma abordar seus temas pela incorporação de seus aspectos peculiares, pelo acentuar das diferenças com o restante do país, pela promoção da consciência social e pela união entre formas modernas e temas regionais. Suassuna, com suas cinco comédias, inova por mostrar, com riso e comicidade, o que há de específico com os indivíduos daquela região e também o que trazem da universalidade da condição humana.

Feitos tais apontamentos, conclui-se que a realidade social não é apenas matéria-prima que serve de pretexto para a criação literária, mas é explicativa e condicionante dos valores estéticos presentes na estrutura das comédias de Suassuna.

5 - REFERÊNCIAS

I - De Ariano Suassuna - obras literárias (por ordem cronológica de composição)

SUASSUNA, Ariano. *Uma Mulher Vestida de Sol*. (1947-1958) Teatro completo de Ariano Suassuna: tragédias, volume 2. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. *O Desertor de Princesa*. (1948-1958) Teatro completo de Ariano Suassuna: tragédias, volume 2. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. *Os Homens de Barro*. (1949-2003) Teatro completo de Ariano Suassuna: tragédias, volume 2. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. *Auto de João da Cruz*. (1950) Teatro completo de Ariano Suassuna: tragédias, volume 2. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. *Torturas de um Coração*. (1951) Teatro completo de Ariano Suassuna: entremezes, volume 3. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. *O Arco Desolado*. (1952) Teatro completo de Ariano Suassuna: tragédias, volume 2. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. *O Castigo da Soberba*. (1953) Teatro completo de Ariano Suassuna: entremezes, volume 3. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. *O Rico Avaro*. (1954) Teatro completo de Ariano Suassuna: entremezes, volume 3. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. *Auto da Compadecida*. (1955) Teatro completo de Ariano Suassuna: comédias, volume 1. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. *A História de Amor de Fernando e Isaura*. (1956) Recife: Bagaço, 1994

_____. *O Santo e a Porca*. (1957) Teatro completo de Ariano Suassuna: comédias, volume 1. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. *O Casamento Suspeitoso*. (1957) Teatro completo de Ariano Suassuna: comédias, volume 1. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. *Um Natal Perfeito*. (1957) Teatro completo de Ariano Suassuna: entremezes, volume 3. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. *O Seguro*. (1957) Teatro completo de Ariano Suassuna: entremezes, volume 3. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. *O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna*. (1958) Teatro completo de Ariano Suassuna: entremezes, volume 3. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. *A Pena e a Lei*. (1959) Teatro completo de Ariano Suassuna: comédias, volume 1. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. *Farsa da Boa Preguiça*. (1960) Teatro completo de Ariano Suassuna: comédias, volume 1. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. *O Marido Domado*. (1961) Teatro completo de Ariano Suassuna: entremezes, volume 3. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. *A Caseira e a Catarina*. (1961) Teatro completo de Ariano Suassuna: entremezes, volume 3. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do vai-e-volta*. (1971) 4ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.

_____. *Seleção em prosa e verso*. (1974) organização Silvano Santiago. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2004.

_____. *História d'O rei degolado nas caatingas do sertão - ao sol da Onça Caetana*. (1976) 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977.

_____. *As Conchambranças de Quaderna*. (1988) Teatro completo de Ariano Suassuna: comédias, volume 1. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. *A História do Amor de Romeu e Julieta*. (1996) Teatro completo de Ariano Suassuna: entremezes, volume 3. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*. (2014) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017

II - De Ariano Suassuna - outros assuntos

CAPIBA. SUASSUNA, Ariano. São os do norte que vem. Intérprete Claudionor Germano. In: *II Festival Internacional da Canção Popular*. Lado A – Faixa 2. Rio de Janeiro: CODIL/Ritmos. 1967. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=hlX-G134Imc>>. Acesso em 19 mai. 2022.

SUASSUNA, Ariano. *Almanaque Armorial*. org. Carlos Newton Junior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

_____. O Casamento Suspeitoso. *Diário de Pernambuco*, Recife, 15 jan.1958, p.6; 16 jan.1958, p.6; 19 jan.1958, p.19; 04 fev.1958, p.6; 12 fev.1958 p.6; 16 fev.1958 p.11, e 25 abr.1958 p.16.

_____. “Santa Teresa e eu”. In: *Semana de Santa Teresa* (1973). Recife: Instituto de Letras, Universidade Federal de Pernambuco.

_____. *Teatro completo de Ariano Suassuna: teatro traduzido*, volume 4. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

III - De Ariano Suassuna - entrevistas e aulas-espetáculo

SUASSUNA, Ariano. *Aula-espetáculo*. São Paulo: SINPRO-SP, 29/09/2011. Disponível em <<https://youtu.be/HuRc-UVxIbk>>. Acesso em 01 jun. 2022

Aula-espetáculo. s/d. Disponível em <<https://youtu.be/z0RMJNXPAu8>>. Acesso em 01 out. 2019.

Entrevista. *Programa Roda Viva*. TV Cultura, 06/05/2002. Disponível em <<https://youtu.be/mW4zTJq7k0M>>. Acesso em 01 jul. 2018.

Entrevista concedida pelo autor a Érika Soares em outubro/1997, originalmente publicada no *Correio Braziliense*. Disponível em <<https://www.polemicaparaiba.com.br/entretenimento/se-vivo-ariano-suassuna-faria-hoje-90-anos/>>. Acesso em 01 out. 2019.

IV - Sobre Suassuna e suas obras

BANDEIRA, Manuel. 2ªcapa. In: SUASSUNA, Ariano. *O Santo e a Porca. O Casamento Suspeitoso*. 2ª edição, Rio de Janeiro: José Olympio, 1976

BARBOSA FILHO, Hildebrando. *Ariano Suassuna pelas pedras da poesia*. Natal: Sebo Vermelho, 2018.

BUENO, Alexei. O Trágico na Obra Dramática de Ariano Suassuna. In: SUASSUNA, Ariano. *Teatro completo de Ariano Suassuna: tragédias*, volume 2. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018

CARDOSO, Maria Inês Pinheiro. *Cavalaria e picaresca no Romance d'A Pedra do Reino de Ariano Suassuna*. Tese (Doutorado em Letras). – Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

CARVALHO, Solange Pinheiro de. *As muitas faces de uma pedra: o universo lexical de Ariano Suassuna*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

COSTA, Jonas Nogueira da. *O tribunal de Manuel: aspectos teológicos na obra Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna*. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

DIDIER, Maria Thereza. *Miragens peregrinas: sertão e nação em Euclides da Cunha e Ariano Suassuna*. São Paulo, EdUSP, 2012.

DIMITROV, Eduardo. *O Brasil dos espertos - uma análise da construção social de Ariano Suassuna*

como criador e criatura. São Paulo: Alameda, 2011.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. *O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e cangaço*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2006.

GUARACIABA, Micheletti (org.). *Discurso e Memória em Ariano Suassuna*. São Paulo: Paulistana, 2007.

INSTITUTO MOREIRA SALES. *Caderno de Literatura Brasileira*, São Paulo, nº 10, nov. de 2010.

LEMONS, Anna Paula Soares. *Ariano Suassuna - o palhaço-professor e sua Pedra do Reino*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.

MARINHEIRO, Elizabeth. *A intertextualidade das formas simples*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora, 1977.

MATOS, Geraldo da Costa. *O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Faculdade de Filosofia de Itaperuna, 1988

MICHELETTI, Guaraciaba (org.) *Discurso e memória em Ariano Suassuna*. São Paulo: Paulistana, 2007.

NEJAR, Carlos. *Ariano Suassuna, o poeta visionário e mágico do povo*. Rio de Janeiro: Consultor, 2012.

NEWTON JUNIOR, Carlos. Apresentação Geral e Critérios da Organização. In: SUASSUNA, Ariano. *Teatro completo de Ariano Suassuna: comédias, volume 1*. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. *Ariano Suassuna 80, memória: catálogo e guia de fontes*. Rio de Janeiro: Sarau, 2008.

_____. *Ariano Suassuna: vida e obra em almanaque*. Recife: Caixa Econômica Federal, 2014.

_____. *O Circo da Onça Malhada: Iniciação à obra de Ariano Suassuna*. Recife: Artelivro, 2000.

_____. *O Pai, o Exílio e o Reino: a Poesia Armorial de Ariano Suassuna*. Recife: Editora Universitária/UFPE, 1999.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

_____. (Org.). *Ode a Ariano Suassuna: celebrações dos 80 anos do autor na Universidade Federal de Pernambuco*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2007.

OLIVEIRA, Anderson Bruno da Silva. *A invenção do sertão no romance D'A Pedra do Reino*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Pernambuco. 2015.

OLIVEIRA, Maria Milene Peixoto de. *Resíduos da picaresca espanhola no Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Literatura Comparada. Fortaleza, 2016.

PIMENTEL, Cláudio Santana. Representações do poeta popular: uma mediação da morte. In: *Último Andar* (19), 1-70, 2º Semestre, 2010. São Paulo: PUCSP.

RABETTI, Beti (org.). *Teatro e comichades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

REIS, Luís. A Dramaturgia Traduzida por Ariano Suassuna. In: SUASSUNA, Ariano. *Teatro completo de Ariano Suassuna: teatro traduzido*, volume 4. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SANTIAGO, Silviano. Histórias de avarentos. In: *Suplemento literário*. Ano terceiro/número 125. Teatro. 21 mar. 1959, p.5

_____. Situação de Ariano Suassuna. In: SUASSUNA, Ariano. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca. *Em demanda da poética popular – Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

_____. Entremez, espaço de transformação. In: SUASSUNA, Ariano. *Teatro completo de Ariano Suassuna: entremezes*, volume 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018

SIMÕES, Ester Suassuna. *A morte, o feminino e o sagrado: uma leitura intersemiótica das iluminogravuras de Ariano Suassuna*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, 2016.

SILVA, Fabiana Gabriela da. *Uma tradução de bom senso? Análise das marcas culturais em La pierre du royaume – version pour européens et brésiliens de bon sens*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo – Departamento de Letras Modernas – Estudos linguísticos, literários e tradutológicos em francês. São Paulo, 2010.

SILVA, Rivaldete Maria Oliveira da. *Recursos cômicos em A Pena e a Lei de Ariano Suassuna: personagem e linguagem*. João Pessoa: FUNESC, 1994.

SOUZA, Maria Isabel Amphilo Rodrigues de. *O Auto da Compadecida: da cultura popular à cultura de massa – uma análise a partir da folkmidia*. Dissertação para obtenção de grau de Mestre em Comunicação Social – São Paulo: Universidade Metodista de São Paulo, 2003.

SZESZ, Christiane Marques. *Uma história intelectual de Ariano: leituras e apropriações*. Tese (Doutorado em História). Universidade de Brasília. Brasília, 2007.

TAVARES, Bráulio. *ABC de Ariano Suassuna*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

_____. O Riso Rouco do Sertão. In: SUASSUNA, Ariano. *Teatro completo de Ariano Suassuna: comédias*, volume 1. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

VALLE, Francisco Beltrão do. *As relações entre Design e o Armorial de Suassuna*. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Escola Superior de Desenho Industrial. Rio de Janeiro, 2008.

VASSALO, Lígia. O grande teatro do mundo. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, nº10. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2000.

_____. *O Sertão Medieval: Origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VITOR, Adriana. LINS, Juliana. *Ariano Suassuna: perfil biográfico*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007.

WANDERLEY, Vernaide. MENEZES, Eugenia. *Viagem ao sertão brasileiro - leitura geo-sócio-antropológica de Ariano Suassuna, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa*. Recife: CEPE/FUNDARPE, 1997.

V - Assuntos gerais

(autor desconhecido) Administração colonial. Disponível em <<http://web.archive.org/web/20070706113745/>

<http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=237&sid=35>>.

Acesso em 18 mai. 2022.

(autor desconhecido) *Auto de Los Reyes Magos*. Biblioteca Digital Hispánica da Biblioteca Nacional

da Espanha. Disponível em <[http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000050961 &page=138](http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000050961&page=138)>. Acesso em 09 mai. 2022.

(autor desconhecido) *As proezas de João Grilo*. Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa. <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=CordelFCRB&pasta=&pesq=Joao%20Grilo&pagfis=35918>>. Acesso em 09 mai. 2022.

(autor desconhecido) *Bíblia Sagrada*. Nova Versão Internacional. São Paulo: Editora Vida, 2007.

(autor desconhecido) *Caverna dos Tesouros*. Tradução para o inglês de Ernest Alfred Thompson Wallis Budge. Disponível em <<https://www.sacred-texts.com/chr/bct/bct09.htm>>. Acesso em 25 mar. 2022.

(autor desconhecido) *Centro de Inteligência e Mercado de Caprinos e Ovinos - Apresentação*. Disponível em <<https://www.embrapa.br/cim-inteligencia-e-mercado-de-caprinos-e-ovinos/apresentacao>>. Acesso em 30 abr. 2022.

(autor desconhecido) *Comitê da Bacia Hidrográfica do Rio São Francisco – Notícias – Cultura*. Disponível em <https://cbhsaofrancisco.org.br/noticias/cultura_blog/a-descoberta-do-rio-sao-francisco/>. Acesso em 16 mai. 2022.

(autor desconhecido) *Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão. Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Luís: Iphan/MA, 2011.

(autor desconhecido) Concílio Vaticano II, Constituição Dogmática Lumen Gentium (21 de novembro de 1964), n. 65. Disponível em <https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19641121_lumen-gentium_po.html>. Acesso em 28 mai. 2022.

(autor desconhecido) Cinema, Teatro, Rádio. *Gazeta Esportiva*, São Paulo, 11 jan.1958, p.2; 15 jan.1958, p.22; 22 jan.1958, p.29 e 31 jan.1958, p.28.

(autor desconhecido) *Dossiê do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste - Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco Como Patrimônio Cultural do Brasil*. Brasília: Iphan/DF, 2018.

(autor desconhecido) Obras *Cristo Negro*. Ipeafro – Museu de Arte Negra. Disponível em <<https://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/museu-de-arte-negra/obras-cristo-negro/>>. Acesso em

10 mar. 2022.

(autor desconhecido) Mary Magdalene, the clichés. In: *BBC – Religions*. 20/07/2011. Disponível em <<https://www.bbc.co.uk/religion/religions/christianity/history/marymagdalene.shtml>>. Acesso em 25 mar. 2022.

(autor desconhecido) Os “dez” maiores espetáculos de 1961 no Recife. *Diário de Pernambuco*. Terceiro Caderno. p.6, 31 dez. 1961.

(autor desconhecido) Rima e repente têm linguagem própria. In: *Diário do Nordeste*, coluna Região, 22 ago. 2004. Disponível em <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/rima-e-repente-tem-linguagem-propria-1.321299>>. Acesso em 02 mar. 2022.

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

AGUIAR, Itamar Pereira *et al.* A pomba-gira cigana no candomblé do sertão. In: *Odeere: revista do programa de pós-graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade – UESB*. Ano 2, número 3, volume 3, Janeiro – Junho de 2017.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore da cultura popular (Nordeste – 1920-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALÇADA, João Nuno. *Por ser cousa nova em Portugal. Oito ensaios vicentinos*. Coimbra: Angelus Novus, 2006.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb00002a.pdf>>. Acesso em 01 out.2019.

ALMEIDA, Horácio de. *História da Paraíba*. João Pessoa: Imprensa Universitária, 1966.

ÁLVARO, Bruno Gonçalves. Territórios Senhoriais, Fronteiras Diocesanas: O Poder Senhorial-Episcopal em Castela no Século XII. In: *NEARCO - Revista Eletrônica de Antiguidade e Medievo*. v. 13, n. 1 (2021): Dossiê: Poderes, Leis e Sociedades na Antiguidade Tardia e no Medievo. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/nearco/article/viewFile/58574/pdf>>. Acesso em 10 mai. 2022.

ALVES, Mariana France Ribeiro. Uniformes domésticos: uso e estratificação social. In: *Colóquio de Moda 2017 – Abepem Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda* – Disponível em

<http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202017/CO/co_3/co_3_Uniformes_Domesticos_Uso.pdf>. Acesso em 12 abr. 2022.

ALVES, Maria José de Castro. PEREIRA, Maria Antonieta (orgs). *Lendas e mitos do Brasil*. Belo Horizonte: Programa de Ensino, Pesquisa e Extensão Universitária A tela e o texto – Letras-UFMG, 2007.

AMARAL, Clinio de Oliveira. Uns dos aspectos da construção da imagem do infante D.Fernando: a associação de sua imagem à do Arcanjo Miguel. In: *Revista Ars Historica*, Jan/Jun 2016, Rio de Janeiro: UFRJ.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

ANDRADE FILHO, Epitácio de. CONDORELLI, Antonino. Jesuíno, o cangaceiro. In: *Tecido Social - Correio Eletrônico da Rede Estadual de Direitos Humanos* – RN. nº 050 – 19/05/04. Disponível em <<http://www.dhnet.org.br/tecidosocial/anteriores/ts050/jesuino.htm>>. Acesso em 19 mai. 2022.

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

AREDA, Francisco Sales. *O homem da vaca e o poder da fortuna*. Recife: Editor João José da Silva, s/d. Acervo Digital da Casa Rui Barbosa. Disponível em <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordelfcrb&pagfis=21651>>. Acesso em 04 abr. 2022.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo. Ed. Ars Poética, 1993.

ATHAYDE, João Martins de. *História de Roberto do Diabo*. Juazeiro do Norte: Tipologia São Francisco – proprietário José Bernardo da Silva, 1950.

_____. *O cavallo que defecava dinheiro*. 1950. In: Acervo da Casa de Rui Barbosa, Disponível em <<http://docvirt.com/docreader.net/CordelFCRB/6520?pesq=cavallo%20que%20defecava>>. Acesso em 01 jun. 2022.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1987.

_____. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Perspectiva. 2011.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BARROS, Leandro Gomes de. *Antônio Silvino – o rei dos cangaceiros*. 1910-1912. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jp000012.pdf>>. Acesso em 21 mai. 2022.

_____. *História do boi misterioso*. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva – editor proprietário. s/d. Disponível em <<https://cordel.edel.univ-poitiers.fr/items/show/102>>. Acesso em 01 mai. 2022.

_____. *O dinheiro*. s/d. In: Acervo da Casa de Rui Barbosa - Folhetos Raros de Leandro Gomes de Barros - Coleção SNB - Poemas Completos\LC6074, Disponível em <<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=RuiCordel&pasta=&pesq=O%20dinheiro&pagfis=353>>. Acesso em 08 mai. 2022.

_____. *A Vida de Cancão de Fogo E o Seu Testamento*. Juazeiro do Norte: Tipologia São Francisco – proprietário José Bernardo da Silva, 1970.

_____. *História de Cancão de Fogo E o Seu Testamento*, 2ºvol. Juazeiro do Norte: Tipologia São Francisco – proprietário José Bernardo da Silva, s/d.

BATTISTI, Elisa. Por que, no Nordeste, Severino recebe o apelido de Biu?. In: *Superinteressante*. 26 fev. 2018. São Paulo: Abril. Disponível em <<https://super.abril.com.br/coluna/oraculo/por-que-no-nordeste-severino-recebe-o-apelido-de-biu/>>. Acesso em 20 mai. 2022.

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas – volume I – São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003

BORBA FILHO, Hermilo. Bumba-meu-boi. In: *Estudos Avançados II (29) 1997*. p.229. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/ea/a/zWyFGZNcnm9dw6v4dGnjvjN/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em 12 mar. 2022.

_____. *Fisionomia e espírito do Mamulengo*. São Paulo: Nacional, 1966.

BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna. Europa , 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CAFEZEIRO, Edwaldo. GADELHA, Carmen. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

CALMON, Pedro. *História da civilização brasileira*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

CAMPELLO, Clarissa Lourenço Jorge. *A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas – estudo comparativo entre os Robertos, Mamulengos e companhia de Teatro de Marionetas do Porto – Dissertação de mestrado – Estudos de Teatro – Faculdade de Letras da Universidade do Porto – 2015*.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. São Miguel, as Almas do Purgatório e as balanças: iconografia e veneração na Época Moderna. In: *Memorandum*, 7, 102-127. Disponível em <<http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos07/campos01.htm>>. Acesso em 02 mai. 2022.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Formação da Literatura Brasileira – Momentos Decisivos 1750-1880*. 10ªed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2006.

_____. A Revolução de 1930 e a cultura. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. Dialética da malandragem (Caracterização das Memórias de um sargento de milícias). In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Universidade de São Paulo, nº 8, pp. 67-89, 1970.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CANUTO, Luiz Cláudio. O casamento – história e símbolos. In: *Rádio Câmara*. Brasília. s/d. s/p.

Disponível em <<https://www.camara.leg.br/radio/programas/340188-o-casamento-historia-e-simbolos-0833/>>. Acesso em 08 jan. 2022.

CARDOSO, Armando (org). *Teatro de Anchieta*. São Paulo: Loyola, 1977.

CARRICO, André. Mas será o Benedito? Mudança e permanência no boneco popular. In: *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, v.1, nº15, 2018.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp, 1997.

CARVALHO, José Murilo de. Mandonismo, Coronelismo, Clientelismo: uma discussão conceitual. In: *Symposium Nation-Building in Latin America: Conflict Between Local Power and National Power in the Nineteenth Century – tribute to Raymond Buve*. Leiden, Holanda, 20-21 abr. 1995. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/dados/a/bTjFzWgV9cxV8YWnYtMvrz/?lang=pt>>. Acesso em 18 mai. 2022.

CARVALHO, Thainá. O cordel é delas – o fortalecimento das mulheres na literatura de cordel. In: *Revista Desvario*. 09 dez. 2019. Disponível em <https://medium.com/desvario/o-cordel-%C3%A9-delas-16546a733928>. Acesso em 02 mar. 2022.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo: Editora Global, 2014.
_____. *Literatura oral do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, São Paulo: EdUSP, 1984.

CASTEL, Elisa. *Gran Diccionario de Mitología Egipcia*. Madri: Aldebarán, 2001.

CASTRO, Weverton. O diabo faz expiação? Um estudo exegético e teológico de Levítico 16:10. In: *Revista Hermenêutica*, v. 16, n. 1, 3 abr. 2017. Disponível em <<https://seer-adventista.com.br/ojs3/index.php/hermeneutica/article/view/859>>. Acesso em 30 abr. 2022.

CERVANTES, Miguel de. *Novelas Exemplares*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. In: *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência – aspectos da cultura popular no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHKLOVSKI, Vitor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura - formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

COELHO, Frei José Milton de Azevedo. *História da Província*. Disponível em http://ofmsantoantonio.org/?page_id=13. Acesso em 24 dez. 2021.

CORDEIRO, Tiago. Quem definiu os sete pecados capitais? In: *Mundo Estranho*. São Paulo: Editora Abril. Publicado em 09 mar. 2018. Disponível em <https://mundoestranho.abril.com.br/religiao/quem-definiu-os-sete-pecados-capitais/>. Acesso em 05 jan. 2022.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
_____. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CRICK, Oliver. CHAFEE, Judith. *The Routledge Companion to Commedia dell'arte*. New York: Routledge, 2017.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

CURRAN, Mark J. *Relembrando – A Velha Literatura de Cordel e a Voz dos Poetas*. Bloomington: Trafford, 2014.

Da Redação. Confusão de palavras deu origem ao cofrinho. In: *Superinteressante*. São Paulo: Abril, 31 ago.1999. Disponível em <https://super.abril.com.br/comportamento/confusao-de-palavras-deu-origem-ao-cofrinho/>. Acesso em 31 dez. 2021.

DA SILVA, Padre Ulysses. DA COSTA, Frei Jonas Nogueira. *Magnificat - A compadecida no sofrimento humano e divino*. 18/04/2022. Academia Marial. Disponível em <https://www.a12.com/academia/noticias/magnificat-a-compadecida-no-sofrimento-humano-e-divino>. Acesso em 28 mai. 2022.

DA SILVA LIMA, Jackson. *O folclore em Sergipe*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1977.

DE AQUINO, São Tomás. *Escritos políticos de Santo Tomás de Aquino*. Petrópolis: Vozes, 1995.

DORT, Bernard. *O Teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DUCKWORTH, George E. *The Nature of Roman Comedy*. Norman: Oklahoma University Press,

1994.

ELIOT, T.S. *Tradição e talento individual*. Disponível em <<http://poenocine.blogspot.com.br/2010/08/tradicao-e-talento-individual-t-s-eliot.html>>. Acesso em 01 out.2019.

Equipe Christo Nihil Praeponere. *O que significa dizer que Maria é “corredentora” e “medianeira de todas as graças”?*. 24/06/2016. Disponível em <<https://padrepauloricardo.org/blog/o-que-significa-dizer-que-maria-e-corredentora-e-medianeira-de-todas-as-gracas>>. Acesso em 28 mai. 2022.

FABER, Marcos. *História dos partidos políticos no Brasil*. 1ªedição. 2010. p.19. Disponível em <www.historialivre.com>. Acesso em 26 abr. 2022.

FADINI, Thiago. Por que o porco é o símbolo da caderneta de poupança. In: *O Especialista – Economia*. São Paulo: Banco Safra, 12 jul. 2021. Disponível em <<https://oespecialista.com.br/caderneta-poupanca-porco-simbolo/>>. Acesso em 31 dez. 2021.

FARIA, Luís Roberto Arthur de. Uma observação sobre o épico em Um dia ouvi a Lua, de Luís Alberto de Abreu. In: *Conceição / Concept.*, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 96-107, jan./jun. 2016.

FARIA, João Roberto Gomes de. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *História do Teatro Brasileiro, volume 2: do Modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2013.

_____. *História do Teatro Brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva / Edições SESCSP, 2012.

FERRAZ, Leidson. Anos 60. In: *Teatro para crianças no Recife – 60 anos de história no Século XX*. Rio de Janeiro: Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude. Disponível em <<https://cbitij.org.br/wp-content/uploads/2014/09/cbitij-revista-teatro-para-criancas-no-recife-anos-1960.pdf>>. Acesso em 03 abr. 2022.

FERREIRA, Rosa. Choro e ranger de dentes. In: *Diário de Notícias*. Revista NM - Notícias Magazine. 27 jun. 2013. Porto: Global Media Group. Disponível em <<https://www.dn.pt/revistas/nm/choro-e-ranger-de-dentes-3292966.html>>. Acesso em 30 abr. 2022.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FRAENKEL, Eduard. *Plautine Elements in Plautus*, Oxonii, 2007.

FRAZÃO, Dilza. *Biografia de Isabel de Aragão*. 05 jan. 2021. Disponível em <https://www.ebiografia.com/isabel_de_aragao/>. Acesso em 19 mai. 2022.

FREIRE, Anselmo Braamcamp. *Vida e obras de Gil Vicente: Trovador, Mestre da Balança*. Lisboa: Ocidente, 1944.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003.

GARCÍA JURADO, Francisco. *La ciudad invisible de los clásicos. Entre Aulo Gelio e Italo Calvino*. Nova Tellus, v. 28, n. 1, p. 271-300, 2010. Disponível em <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59115484009>>. Acesso em 04 jan.2021.

GOMES, Josué Oliveira et alli. *Professor Tiridá e seu encantamento: um estudo sobre a influência de Mestre Ginu na formação de mamulengueiros da região litorânea do Recife*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Pedagogia) - Universidade Federal de Pernambuco – 2013.

GONÇALVES FILHO, Antonio. A família oculta de Jesus. In: *Revista Época*. Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR56821-5990,00.html>>. Acesso em 25 mar. 2022.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

GUIMA. Aconteceu... In: *Correio da Manhã*, 11 mai. 1958. 5º Caderno p.1.

GUINSBURG, Jacó (org) *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HENKE, Robert. *Performance and Literature in the Commedia dell'arte*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2010.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KARNAL, Leandro. *Pecar e perdoar: Deus e o homem na história*. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2017.

KEE, Howard Clark et al. *The Cambridge Companion to the Bible*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

LACERDA, Marlete. *Como surgiu a oração da Ave Maria?* 20/03/2018. Disponível em <https://www.a12.com/academia/artigos/como-surgiu-a-oracao-da-ave-maria>. Acesso em 28 mai. 2022.

LAHON, Didier. Esclavage, confréries noires, sainteté noire et pureté de sang au Portugal (XVIe-XVIIIe siècles). In: *Lusitania Sacra – Revista do Centro de Estudos de História Religiosa*. Poder, sociedade e religião na época moderna. 2ª série, tomo XV, 2003, Lisboa: Sodilivros.

LAPESA, Rafael. *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de Historia Literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1967.

LEITE, Adeth. Os “melhores” do teatro pernambucano em 1961. In: *Diário de Pernambuco*. Primeiro Caderno. p,9, 08 dez. 1961.

LIMA, Walber Cunha. Bioética, mistanásia e direitos humanos: morte social e perspectivas para o seu enfrentamento. 2017. 236f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

LIMA JÚNIOR, Augusto. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1956, pp. 87-95. Disponível em <<https://www.a12.com/academia/titulos-de-nossa-senhora?s=nossa-senhora-das-dores>>. Acesso em 28 mai. 2022.

LUMI, Alice S., RESENDE, Lucas de Lima W. *Pifano*. Universidade Federal da Paraíba – UFPB – Laboratório de Estudos Etnomusicológicos – LABEET – Centro de Comunicação, Turismo e Artes – CCTA. Disponível em <http://www.ccta.ufpb.br/labeet/contents/paginas/acervo-brazinst/copy_of_aerofones/copy_of_adjulona-s-m>. Acesso em 06 mar. 2022.

MACLENNAN, Keith. STOCKERT, Walter. Introduction. In: PLAUTUS. *Aulularia*. Liverpool: Liverpool University Press, 2016.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora Global, 2014.

_____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1985.

MAGALHÃES JR, R. O problema do autor nacional. In: *Correio da Manhã*. 19 jul.1958. p.9.

MAIA, Kaliane de Freitas; GOMES, Ramonildes Alves. Mudanças na estrutura fundiária do Sertão Paraibano e suas implicações para a consolidação da agricultura familiar. In: *Estudos Sociedade e Agricultura*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 2, p. 259-283, jun. 2020. Disponível em

<https://revistaesa.com/ojs/index.php/esa/article/view/esa28-2_01_mudancas/esa28-2_01_html>. Acesso em 13 mar. 2022.

MARANHÃO, Djalma. *Industrialização do Tungstênio do Rio Grande do Norte*. Discurso proferido pelo Deputado na sessão de 15/10/1959. Disponível em <http://www.dhnet.org.br/dados/livros/potiguariana/djalma_discursos/02_djalma_industrializacao_tungstenio_do_rn.htm>. Acesso em 18 mai. 2022.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. *Análise da conversação*. São Paulo: Editora Ática, 2007.

MATTAR, Renata. Entrevista. In: *Supertônica*. Rádio Cultura. 25 set. 2018. Disponível em <<http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/supertonica/arquivo/renata-mattar-dos-cantos-de-trabalho-e-outras-cantigas>>. Acesso em 1 jan. 2022.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Portugueses e experiências políticas: a luta e o pão: São Paulo 1870-1945. In: *Dossiê: Império Português - História* - 28 (1) - 2009. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/his/a/ssQVbYsxKVXqqPB5DtLhTFj/?format=html>>. Acesso em 18 mai. 2022.

MELLO, José Octávio de Arruda. *História da Paraíba: Lutas e Resistência*. João Pessoa: A União, 2002.

MENANDER. Unidentified and Excluded Papyri. In: *Fabula Incerta* 6 – jun 2000, Harvard: Harvard University Press, p.508 Disponível em <https://www.loebclassics.com/view/menander_comic_poet-unidentified_excluded_papyri_fabula_incerta_6/2000/pb_LCL460.509.xml>. Acesso em 01 jan.2022.

MENDES, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1982.

MICHELET, Jules. *History of France*. Vol.I. Nova Iorque: D.Appleton and Company, 1860.

MOLIÈRE, Jean-Baptiste. *O Avaro*. São Paulo: L&PM Pocket, 2010.

_____. *Le mariage forcé*. Disponível em <<https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/moliere-oeuvre-mariageforce.pdf>>. Acesso em 03 dez. 2021.

MORAES, Mello. *Festas e Tradições Populares do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1976.

MOTA, Leonardo. *Viroleiros do norte – Poesia e linguagem do sertão nordestino*. São Paulo: Cia. Graphico-Editora Monteiro Lobato, 1925.

MOTT, M.L. Imigração árabe: um certo oriente no Brasil. In: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Brasil: 500 anos de povoamento. Rio de Janeiro, 2000. Disponível em <<https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/arabes/razoes-da-emigracao-arabe>>. Acesso em 04 jan. 2022.

MURÇA, Giovana. Dos réis ao real: quantas moedas o Brasil já teve? In: *QueroBolsa – Curiosidades*. 15 set. 2020. Disponível em: <https://querobolsa.com.br/revista/dos-reis-ao-real-quantas-moedas-o-brasil-ja-teve?gclid=EAIaIQobChMIxJPcs_Og9gIVgQ2RCh1rNQOhEAYASAAEgK8EvD_BwE>. Acesso em 27 fev. 2022.

MUNIZ, Egas. Ribalta. *Correio Paulistano*, 2º Caderno – p.5, São Paulo, 03 jul.1957, 25 dez.1957, 16 jan.1958.

NASCIMENTO, Abdias. Prólogo para brancos. In: *Dramas para negros e prólogos para brancos*. Rio de Janeiro: Editora Teatro Experimental do Negro, 1961.

NASCIMENTO, Anamaria. Ginásio Pernambucano faz 190 anos unindo tradição e inovação - Mais antigo colégio do Brasil investe na modernização e educação dos alunos. In: *Diário de Pernambuco*, coluna Notícia de Local, 08 fev.2015. Disponível em <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2015/02/ginasio-pernambucano-faz-190-anos-unindo-tradicao-e-inovacao.html>. Acesso em 10 mar. 2022.

NAVARRO, Roberto. O que foi o cangaço? In: *Superinteressante*. 18 abr. 2011. São Paulo: Abril. Disponível em <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-o-cangaco/>>. Acesso em 19 mai. 2022.

_____. O que foi o Concílio Vaticano II. 04/07/18. In: *Revista Superinteressante*. São Paulo: Editora Abril. Disponível em <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-o-concilio-vaticano-ii/>>. Acesso em 28 mai.2022.

NETO, Lira. *Getúlio: da volta pela consagração popular ao suicídio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Padre Cícero: Poder, Fé e Guerra no Sertão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NEVES, João das. *A Análise do Texto Teatral*. Rio de Janeiro: Minc/Inacen, 1987.

NÓBREGA, Antônio da. O Romance de Clara Menina e D. Carlos de Alencar. In: *Na pancada do ganzá*, 1993. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FfzVuHSaqHQ>>. Acesso em 04 abr. 2022.

NONATO, Raimundo. *Jesuíno Brilhante – O Cangaceiro Romântico*. 3ª Edição – Especial para o Acervo Virtual Oswaldo Lamartine de Faria. Disponível em <<https://colecaomossoroense.org.br/site/wp-content/uploads/2018/07/Jesu%C3%ADno-Brilhante.pdf>>. Acesso em 21 mai. 2022.

OBATA, Regina. *O livro dos nomes*. São Paulo: Nobel, 1994.

OLIVA JUNIOR, Edgar Mesquita. Personagens e cenários: sobre o imaginário de Catita e Mateus. In: *Cadernos do MAV – BBA – UFBA*. Ano 3. Número 3. 2006.

OLIVEIRA, Eric Nilson da Costa. A economia do algodão no Nordeste brasileiro. In: *VI Congresso Sergipano de História & VI Encontro Estadual de História da Anpuh/SE*. Disponível em http://www.encontro2018.se.anpuh.org/resources/anais/8/1540860966_ARQUIVO_AEconomiadoAlgodaoNoNordesteARTIGO.pdf. Acesso em 01 mar. 2022.

ORMACHEA, Cassandra Batista Peixoto. 1958: O Teatro Cacilda Becker estreia com O Santo e a Porca. In: *Cadernos Letra e Ato*. Ano 4, nº 4. p.20-28.

PAGE, Joseph A. *A revolução que nunca houve: o Nordeste do Brasil - 1955-1964*. Rio de Janeiro: Record. 1972.

PARROT, Piere. *Que veut dire : « Marie est Co-Rédemptrice »*. Disponível em <<http://reflexionchretienne.e-monsite.com/pages/articles-divers/que-veut-dire-marie-est-co-redemptrice.html>>. Acesso em 28 mai.2022.

PEDROSO, Zófimo Consiglieri. *Contribuições para uma mythologia popular portugueza*. Porto: Imprensa Commercial, 1880. Reeditada sob o nome *Tradições populares portuguesas*. Braga: Edições Vercial, 2010.

PELOSO, Silvano. *O canto e a memória: história e utopia no imaginário popular brasileiro*. São Paulo: Ática, 1996.

PEREIRA, Liésio. *Árabes encontram paz e prosperidade em São Paulo*. Disponível em <<https://web.archive.org/web/20081102161236/http://www.radiobras.gov.br/especiais/saopaulo450/sp>>

450_mat11_2004.htm# >. Acesso em 04 jan. 2022.

PEREIRA, Marcos Paulo Torres. A moça Caetana: tornar-se o outro numa constituição perspectivista no Reino do Sertão. In: *Memento - Revista de Linguagem, Cultura e Discurso* - Mestrado em Letras - UNINCOR - V. 06, N. 2 (julho-dezembro de 2015). Disponível em <<https://sigrh.unifap.br/sigaa/verProducao?idProducao=102213&key=fb1341b0154ea609cb32ed4756a5becc>>. Acesso em 01 jun. 2022.

PIMENTEL, Altamar. A magia do fantoche nordestino. In: *Questão agrária: três conflitos*. Rio de Janeiro: Fundacen; Brasília: minC, MIRAD, 1988.

PINTO, Maria Emília Tortorella Nogueira. *A poética de Carlos Alberto Soffredini: uma bagunça rapsódica*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2019.

PISSUTO, Giovanna. *Criminologia – Conceito, definição e Criminologia como ciência*. Disponível em <<https://gipissuto.jusbrasil.com.br/artigos/188716599/criminologia>>. Acesso em 25 mar. 2022.

PONTES, Joel. Sábado, em Caruaru. Diário Artístico. In: *Diário de Pernambuco*. Primeiro Caderno. 12 jan.1961, p.9.

_____. Teatro no Seminário. Diário Artístico. In: *Diário de Pernambuco*. Segundo Caderno, p.3, 07 mar. 1961.

PONTES, Roberto. Residualidade e mentalidade trovadorescas no “Romance de Clara Menina”. In: MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (org). Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais da Associação Brasileira de Estudos Medievais – ABREM, Rio de Janeiro: Editora Agora, 2001.

PLAUTO. *Aulularia*. Disponível em <http://www.thelatinlibrary.com/plautus/aulularia.shtml>. Acesso em 01 jan. 2022.

_____. *Aulularia*. Trad. Aída Costa. Coleção: Pequena Biblioteca Difel - Textos Greco-latinos. Porto Alegre: Editora Globo, 1967. Disponível em <<https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2014/11/plauto-aulularia.pdf>>. Acesso em 01 jan. 2022.

_____. *A panela*. Trad. Ariano Suassuna. In: SUASSUNA, Ariano. *Teatro completo de Ariano Suassuna: teatro traduzido*, volume 4. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

POLIDORO, Gianmaria. *Francisco*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1956.

_____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva; EdUSP, 1988.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *Morfologia do conto maravilhoso*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

REGINALDO, Lucilene. África em Portugal: devoções, irmandades e escravidão no Reino de Portugal, século XVIII. In: *História*, v. 28, n. 1, São Paulo: UNESP Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, 2009, p. 307. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/his/a/qvqDbVM7RsyLp7jrFNWySwG/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em 13 mar. 2022.

REIS, Luís Augusto. O TPN e seu maestro Hermilo Borba Filho. In: *Revista Continente*. 01 jun.2018. Recife: CEPE. Disponível em <<https://revistacontinente.com.br/secoes/lancamento/o-tpn-e-seu-maestro-hermilo-borba-filho>>. Acesso em 03 abr. 2022.

REPSCHINSKI, Boris. *The controversy stories int the Gospel of Matthew*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ROCHA, Loryel. *Nossa Senhora da Conceição “Aparecida” - Notas, Fontes e Estudos de Iconografia Simbólica e História Sagrada*. Disponível em <<https://medium.com/@loryelrocha/nossa-senhora-da-concei%C3%A7%C3%A3o-aparecida-bb9aacb6c9c5>>. Acesso em 28 mai. 2022

RODRIGUES DE CARVALHO, José. *Cancioneiro do norte*. Rio de Janeiro: MEC/Inst.Nac.Livro, 1967.

ROMERO, Sílvio. *Contos populares do Brasil*. Jundiaí: Cadernos do Mundo Inteiro, 2018.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Prismas do teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1993.

RÖWER, Frei Basílio. Como tudo começou. In: *Páginas de História Franciscana no Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes, 1941. Disponível em <https://franciscanos.org.br/quemsomos/nossa-historia/#1541184657739-56f32bda-fac1>. Acesso em 24 dez. 2021.

SANTIAGO, Vandek. Poesia de cordel é feita em sextilhas. In: *Folha de São Paulo*. Ilustrada. 11 jan. 1997. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/1/11/ilustrada/21.html>>. Acesso em 02 mar. 2022.

SANTOS, A. P. Origem e desenvolvimento dos prefixos de- e des-. In: *Filologia e Linguística Portuguesa*, v. 22, n. Especial, p. 167-187, 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/flp/article/view/165701>>. Acesso em 15 mai. 2022.

SANTOS, Rafael Brondani dos. Santo Soldado: Militarização de Santo Antônio no Rio de Janeiro Setecentista. In: ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Londrina, 2005.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SCHMIDT, Benito Basso. A Espanha e a América no final do século XV: o descobrimento e a conquista. In: WASSERMAN, Claudia (org.). *História da América Latina: cinco séculos – temas e problemas*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000.

SÉRGIO, Ricardo. *Os autos de Anchieta*. Disponível em <<https://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/204387>>. Acesso em 09 mai. 2022.

SERRA, Pedro. Da cena à página. In: VICENTE, Gil. *Autos: Índia, Barca do Inferno, Inês Pereira*. Coimbra: Angelus Novus, 2015.

SHEA, Mark. SRI, Edward. Perguntas e respostas sobre Maria Madalena. In: *A fraude Da Vinci*. São Paulo: Quadrante, 2006. Disponível em <https://web.archive.org/web/20071025014915/http://www.quadrante.com.br/Pages/servicos02.asp?id=266&categoria=Biografia_Testemunho#>. Acesso em 25 mar. 2022.

SILVA, Ermínia. *Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo, Editora Altana, 2007.

SILVA, Thalita da Costa, GERMANO, José Willington. *Entre lonas e picadeiros: um estudo sobre as artes circenses*. Disponível em <<https://www.anpocs.com/index.php/papers-32-encontro/gt-27/gt09-17/2370-thalitalilva-entre-lonas/file>>. Acesso em 01 out. 2019.

SILVA JUNIOR, Fernando Alves da. O simbolismo do bode e sua aparição nas narrativas míticas bragantinas. In: *Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagem e Cultura – Unama*, nº2, 2013. Disponível em <<http://webcache.googleusercontent.com/search?>

q=cache:gvq5wrUqTFwJ:revistas.unama.br /index.php/Movendo-Ideias/article/download/777/354+&cd=3&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=br>. Acesso em 30 abr. 2022.

SILVEIRA, Miroel. Teatro e outros palcos. Relatório APCT. *Correio Paulistano*, 2º Caderno – p.4, São Paulo, 11 mar.1958.

_____. Teatro e outros palcos. O santo e a porca. *Correio Paulistano*, 2º Caderno – p.4, São Paulo, 16 mar.1958.

_____. Teatro e outros palcos. O santo e a porca. *Correio Paulistano*, 2º Caderno – p.6, São Paulo, 15 mar.1959.

SIMONET, Francisco Javier. *Descripción del Reino de Granada bajo la dominación de los naseritas, sacada de los autores árabes, y seguida del texto inédito de Mohammed Ebn Aljathib*, Madri: Imprensa Nacional, 1860.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

STARR, Mirabai. *Saint Michael: The Archangel*, Louisville: Sounds True, 2007.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno. 1880-1950*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

TORCATO, Carlos Eduardo Martins. *A história das drogas e sua proibição no Brasil: da Colônia à República*. São Paulo: Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Tese de doutorado. 2016.

TYNIANOV, J. Da Evolução Literária. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura - formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

VANBOEMMEL, Frei Fidêncio. *Apresentação*. Disponível em <https://franciscanos.org.br/quemsomos/nossa-historia/#1541184657739-56f32bda-fac1>. Acesso em 24 dez. 2021.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro Através da História*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

VICENTE, Gil. *Autos*. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_action=&co_autor=44>. Acesso em 01 out.2019.

_____. *Autos: Índia, Barca do Inferno, Inês Pereira*. Coimbra: Angelus Novus, 2015

VIEIRA, Padre Antônio. *Sermão de Nossa Senhora do Ó*. (1640). Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=16397>. Acesso em 16 mai. 2022.

VIGANÓ, Suzana Schmidt. *As regras do jogo: a ação sociocultural em teatro e o ideal democrático*. São Paulo: Hucitec, 2006.

VIGNERON, Jomar. *Antifonas do Ó: O antigo e o novo na oração litúrgica do advento*. São Paulo: Paulinas, 1997.

VILLA, Marco Antonio. *Vida e morte no sertão – História das secas no Nordeste nos séculos XIX e XX*. São Paulo: Editora Ática, 2001.

VIOTTI, Sérgio. Créditos e descréditos de 1958. *Correio Paulistano*, 2º Caderno – p.4, São Paulo, 08 jan.1959.

_____. 1958 em revista. *Correio Paulistano*, 2º Caderno – p.4, São Paulo, 29 jan.1958.

VOLTA SECA. *Cantigas de Lampeão*. Rio de Janeiro: Todamérica, 1957. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=O3eoDmfeRsA>>. Acesso em 21 mai. 2022.

VOLTZ, Pierre. *La Comédie*. Paris: Librairie Armand Colin, 1966.

WALKER, Daniel. *Lampião e sua falsa patente de capitão*. Rio de Janeiro: Katzen, 2019.

WEBER, Max. *Ciência e política: duas vocações*. São Paulo: Cultrix, 2011.

WEBSTER, T.B.L. Menander: plays of adventure and satire. In: *Bulletin of the John Rylands Library*, Manchester, 1948.

WESTIN, Ricardo. Incentivados na Colônia e no Império, cidadãos armados se tornaram preocupação nacional só nos anos 1990. In: *Portal Senado Notícias - Arquivo S. Sociedade*. Edição 77. Brasília: Agência Senado, 09 abr. 2021. Disponível em <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivos/armamento-da-populacao-foi-incentivado-na-colonia-e-no-imperio-e-so-virou-preocupacao-nos-anos-1990>. Acesso em 17 mar. 2022.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

VI - Obras de referência

Behind the name. Disponível em <<https://www.behindthename.com/name/>>. Acesso em 27 dez. 2021.

BORBA, Francisco S. (org). *Dicionário UNESP do Português contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

CASCUDO, Luís da. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, 10ª ed, Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Helder, 1986.

Dicionário Caldas Aulete. Rio de Janeiro: Lexicon Editora. 2014. Disponível em <<https://www.aulete.com.br/>>. Acesso em 17 mai. 2022.

Dicionário de nomes próprios. Porto: 7Graus. 2022. Disponível em <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/joao/>>. Acesso em 14 mai. 2022.

Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: Edições SescSP, 2009.

Dicionário etimológico de mitologia grega. Università degli studi di Trieste. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/409973/mod_resource/content/2/demgol_pt.pdf. Acesso em 02 mar. 2022.

Dicionário inFormal. Disponível em <<https://www.dicionarioinformal.com.br>> . Acesso em 27 mar. 2022.

Dicionário online de português. Lexicógrafa responsável Débora Ribeiro. Disponível em <<https://www.dicio.com.br>>. Acesso em 27 dez. 2021.

Dicionário Priberam de Língua Portuguesa. Disponível em <<https://dicionario.priberam.org/>>. Acesso em 10 mar. 2022.

Treccani. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. Disponível em <<https://www.treccani.it/vocabolario/castigat-ridendo-mores/>>. Acesso em 13 mai. 2022.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 04 de Jan. 2021.

Etimologías de Chile. Disponível em <<http://etimologias.dechile.net/?Gaspar>>. Acesso em 26 dez. 2021.

Michaelis – Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2015.

ROCHA, Carlos Alberto de Macedo *et al.* *Dicionário de locuções e expressões da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

TRESPACH, Rodrigo. *Sobre nomes – o portal de sobrenomes da Genera*. Disponível em <<https://sobrenomes.genera.com.br/sobrenomes/moraes-morais-morales/>>. Acesso em 18 mai. 2022.

Wikiaves – A Enciclopédia das Aves do Brasil. Disponível em <https://www.wikiaves.com.br/wiki/gralha-canca>. Acesso em: 04 de Jan. 2021.