

ELEMENTOS PLAUTINOS EM O SANTO E A PORCA, DE ARIANO SUASSUNA*

PLAUTINE ELEMENTS IN ARIANO SUASSUNA'S O SANTO E A PORCA

Matheus Trevizam**

Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO

De acordo com indicações oferecidas pelo próprio Ariano Suassuna, sua peça *O santo e a porca* dialoga decididamente com a *Aulularia* de Tito Mácio Plauto. Neste processo, a caracterização típica de algumas personagens permanece, com muito da trama e o emprego de nomes pessoais expressivos. Neste artigo, será nossa tarefa procurar por pontos de coincidência entre os dois produtos teatrais aludidos, sobretudo em relação à personagem do avaro e a elementos selecionados da trama.

PALAVRAS-CHAVE

Aulularia, *O santo e a porca*, comédia, adaptação, personagem

CONTEXTUALIZAÇÃO DO TEMA

A associação entre a produção dramática de Ariano Suassuna (1927-...), “encarnada” em peças como *O santo e a porca*, *O casamento suspeito*, o *Auto da compadecida* e a *Farsa da boa preguiça*, e matrizes ditas de “cultura erudita”, não é nenhuma novidade. Vários estudiosos, assim, têm insistido no fato de que o dramaturgo paraibano fundiu em suas peças traços da cultura popular nordestina a outros cuja procedência nos remete à grande literatura europeia de variados períodos históricos (Antiguidade, Idade Média, sobretudo na vertente sacra ou profana dos autos e farsas, Barroco, Classicismo francês do século XVII...), operando, como observa o próprio Suassuna, com objetivos renovadores de nossas letras e de inscrição de elementos regionais também no círculo “universalista” das formas literárias ocidentalmente consagradas: “O movimento armorial pretende realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa cultura”.¹ (1976, p. 49)

* Meus especiais agradecimentos às prof^{as}. dr^{as}. Rosario López Gregoris (Universidad Autónoma de Madrid – Madrid, Espanha) e dr^a. Isabella Tardin Cardoso (IEL-Unicamp – Campinas/SP – Brasil), pelas cuidadas sugestões e esclarecimentos em aspectos vinculados à sua área de especialidade, a comédia latina antiga.

** kukrix@ig.com.br

¹ Apud VASSALLO. *O sertão medieval*, p. 26.

Ora, semelhante maneira de proceder na construção de peças como as acima citadas não deve ser compreendida como se de algo gratuito se tratasse. Referimo-nos, aqui, à inscrição do teatro de Suassuna no plano mais vasto de toda uma “arte armorial”, segundo os dizeres dos próprios envolvidos no movimento de cultura em questão. Como nos explica Idelette Fonseca dos Santos, as raízes deste movimento, que teve no próprio Suassuna seu mais importante expoente e condutor,² podem ser situadas nas décadas anteriores à evidente declaração, por esse artista e dramaturgo, de haver algo minimamente estruturado nesse sentido, o que apenas ocorreu em 1970, quando ele explicitou ao público, no programa de um concerto musical oferecido na igreja de São Pedro dos Clérigos, no Recife, a existência do “armorialismo”.

O movimento armorial, então, cujas práticas mais ou menos intercoordenadas por variados artistas precederam qualquer manifesto teórico, caracteriza-se por certa circunscrição no espaço e no tempo: todos aqueles nele implicados são nascidos no Nordeste brasileiro, sobretudo em Pernambuco e nos estados vizinhos da Paraíba e de Alagoas. Tais agentes de cultura, ainda, em geral oriundos do ambiente agrário nordestino, dali conservaram, apesar de cedo “transplantados” para a vida urbana do Recife, metrópole daquela região, “uma nostalgia muito forte”,³ a qual se desdobra em constantes evocações artísticas do universo sertanejo. Por outro lado, temporalmente, se é associável ao próprio teatro de Suassuna, que se estende ao menos em um arco cronológico compreendido pela década de 40 do século XX até suas principais peças, já nos anos 50 e 60 do mesmo século, o marco fundador do armorialismo na cultura brasileira, os anos 70 significaram a abertura de um novo e derradeiro⁴ “período” no movimento. Ele se chamou “fase romançal” e foi afim não só à diversificação prática das atividades armoriais sob a égide política do dramaturgo, então secretário de Educação e Cultura do município do Recife (1975), mas ainda à cunhagem desse novo e misterioso nome, cujas origens mantêm elos inclusive com a ideia do “romanceiro”, aquele rico conjunto de narrativas populares brasileiras orais e escritas, cuja estrutura, “herdada da Europa, adaptou-se tão perfeitamente aos temas e às vozes nordestinas”.⁵

Quanto ao nome “armorial”, em si evoca elementos de nobreza, por corresponder a estrita definição do termo, em português, ao conjunto dos brasões atinentes a um dado povo ou a uma dada região,⁶ em evidente conexão com o período histórico da

² Não nos devemos esquecer, porém, de nomes como os do artista plástico Gilvan Samico e de Marcus Accioly, também inscritos com outros na “armorialidade” (cf. SANTOS. *Em demanda da poética popular*, p. 24).

³ Cf. SANTOS. *Em demanda da poética popular*, p. 24.

⁴ SANTOS. *Em demanda da poética popular*, p. 32: “Se os movimentos têm data e hora para nascer, seus óbitos raramente são registrados em cartório. Podemos, no entanto, arriscar a data de 1981 como a do fim do movimento, quando Suassuna, numa carta aberta publicada no *DP*, declara abandonar a literatura, deixar de publicar, de dar entrevistas, em suma, retira-se do palco cultural para realizar um balanço pessoal. Não virou eremita, continuou sendo professor, mas manteve, por quase dez anos, um silêncio ‘ensurdecidor’”.

⁵ SANTOS. *Em demanda da poética popular*, p. 31.

⁶ HOUAISS. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, p. 184.

Idade Média, tantas vezes incorporado à dramaturgia e à arte de Suassuna. Além disso, bem documentou Idelette Fonseca dos Santos, trata-se de um termo sonoramente atrativo e de possíveis remissões ao aspecto plástico da heráldica, com seus esmaltes coloridos, animais fabulosos, “sóis, luas e estrelas”,⁷ como se, em um grande projeto artístico destinado a realizar-se em mais de uma vertente, o rico universo dos brasões correspondesse a um signo da multifacetada beleza das obras armoriais, fossem elas dramas, xilogravuras e pinturas, esculturas, cerâmicas ou músicas...

O esboço dessas explicações e a identificação dos principais traços do armorialismo com os de uma poética pautada pela maciça incorporação de elementos populares nordestinos – sobretudo aqueles oriundos da literatura de cordel, a qual Lígia Vassallo considera corresponder à matéria-prima mesma dos escritores armoriais⁸ – a estruturas de matriz diferenciada, como as formas expressivas da Idade Média, da Antiguidade ou de outros tempos, favorecem propor a ideia de *todos* os produtos culturais oriundos desse movimento sob a marca de uma mestiçagem inerente ao próprio povo brasileiro. Além disso, para a efetiva concretização da passagem do popular ao erudito, as formas consagradas de matriz culta amiúde se revestem, no contexto armorial, do papel de “pontes” interculturais, com caráter eminentemente recriador.⁹

ELEMENTOS DE PLAUTO – *AULULARIA* – EM *O SANTO E A PORCA* (1957), DE ARIANO SUASSUNA

As relações de proximidade entre esta peça moderna de Ariano Suassuna e o legado do comediógrafo romano Tito Mácio Plauto (aproximadamente 230-180 a.C.) evidenciam-se já no subtítulo de *O santo e a porca*, no qual lemos, na edição José Olympio de 2008, “Imitação nordestina de Plauto”. Ora, o antigo conceito retórico da *imitatio*, que Suassuna retoma, afina-se justamente com a busca da transposição de modelos de um para outro âmbito criativo, como se deu em Roma, por exemplo, no poema 51 do neotérico Gaio Valério Catulo quanto a um célebre texto sáfico.¹⁰ Tal transposição, de modo algum meramente servil, pressupunha, todavia, a busca de acuradas semelhanças com o modelo seguido: “*Imitatio est, qua impellimur cum diligenti ratione ut aliquorum similes in dicendo ualeamus esse.*”¹¹

⁷ SANTOS. *Em demanda da poética popular*, p. 25.

⁸ VASSALLO. *O sertão medieval*, p. 26.

⁹ SANTOS. *Em demanda da poética popular*, p. 36.

¹⁰ OLIVA NETO. Introdução, p. 38-39: “Designar a *persona* da mulher amada pelo termo Lésbia pode reproduzir a prosódia do nome Clódia, mas antes evoca o nome e a poesia de Safo de Lesbos, pois num tipo de verso por ela criado, o verso sáfico, Catulo compõe dois poemas só, porém fundamentais: num, em que praticamente traduz o texto grego, poema 51, revela os sintomas físicos que manifesta ao ver Lésbia. O outro, poema 11, é um recado de despedida, ou seja, estas composições são respectivamente início e fim da ficção afetiva, marcados com aludir a essa poetisa de versos que são a própria perfeição em poesia amorosa. Em Catulo, tudo é antes intertexto, criado rigorosamente nos modos alexandrinos já discutidos, que um apaixonado relato em verso daquilo que viveu”.

¹¹ CÍCERO. *Rhet. ad Her.* I, 3: “A imitação é aquilo por que somos levados, com escrupuloso método, a lograrmos a semelhança com outros quando nos pronunciamos”.

No nível da construção da trama de uma e outra obra aqui sob foco analítico, observamos, então, que se mantêm importantes estruturas na passagem do contexto antigo e romano para o moderno e brasileiro, ou nordestino, como prefere Suassuna com maior precisão. Assim, para retomarmos as velhas categorias filológicas da comédia de “intriga” e de “caracteres”, observa-se com Aída Costa que a *Aulularia* plautina se configura complexamente com características entrelaçadas dessas duas vertentes,¹² pois, por um lado, nela encontramos a dupla intriga da resolução do destino de Fedra e da *aula auri plena*, a panelinha cheia de ouro de Euclião, e, por outro, a ênfase ridicularizadora na personagem desse avarento caricatural.

Apenas a título de recapitulação dos principais constituintes do enredo plautino nesta peça, lembramos que a história se inicia com a violação de Fedra, uma adolescente filha de família modesta, por Licônides, um jovem vizinho rico, durante as festas da deusa Ceres, quando ele se embriagara de vinho e não pudera conter-se. Dessa violência advém a gravidez da moça, que já divisamos, no início da peça, em estágio avançado, embora ela a escondesse por receio do pai, o avarento Euclião, com a ajuda de sua confidente, a velha escrava doméstica chamada Estáfila.

Por benéfica intervenção do deus Lar, protetor da casa e da família de Euclião, Eunômia, mãe de Licônides e irmã do abastado solteirão de nome Megadoro, tem a ideia de propor ao último que se case, chegando a sugerir-lhe uma mulher rica e madura, de imenso dote. Megadoro, porém, receoso da tirania das esposas ricas sobre seus maridos, acede apenas em casar-se com uma moça modesta como Fedra, cuja mão pede e logo obtém de Euclião. Importa dizer que, com semelhante instigação a que Megadoro intentasse o casamento com a filha de Euclião, já pronta a dar à luz um filho de Licônides, o Lar familiar buscara não a desonra pública da moça, decorrente de um escândalo diante de seu equívocado pretendente, mas, antes, o retorno da vida aos eixos normais.

Após as cenas de preparo do casamento, em que o velho Euclião se desespera comicamente com a presença de cozinheiros mandados à sua casa por Megadoro, a fim de prepararem a ceia – ato III da peça, como constante das edições modernas –,¹³ tem lugar um evento de grande importância para o enredo da trama plautina. Referimo-nos ao fato de que Estróbilo, dedicado escravo do jovem e impetuoso Licônides, o qual se pusera a caminho da casa de Euclião a mando do amo para descobrir o que se passava quanto ao casamento de Megadoro com Fedra, vem então a surpreender o velho avarento no ato de esconder sua preciosa panelinha no templo da deusa *Fides*, a Boa-fé dos romanos.

Convém momentaneamente esclarecer, em retomada das palavras do próprio deus Lar no Prólogo da peça, que o velho Euclião recebera o objeto precioso como espécie de

¹² COSTA. Introdução, p. 27.

¹³ DUPONT. *Le théâtre latin*, p. 115: “As comédias romanas não eram entrecortadas em atos e cenas; este corte é uma adição discutível dos editores modernos. Mas, na ausência dos coros – a *Néa* apresentava coros, que eram simples entremeios musicais e que os romanos não conservaram –, coloca-se hoje a questão de saber como se estruturava uma comédia romana” (“Les comédies romaines n’étaient pas découpées en actes et en scènes; ce découpage est une addition discutable des éditeurs modernes. Mais, en l’absence de chœurs – la *Néa* possédait des chœurs, qui étaient de simples intermèdes musicaux et que les Romains ne conservèrent pas –, la question se pose aujourd’hui de savoir comment se structurerait une comédie romaine.”).

herança de família, pois seu avô já dele dispusera, sem, por avareza, jamais revelar ao filho, o pai de Euclião, a posse de semelhante bem. Dessa maneira, o pai de Euclião levou vida de pobreza e sacrifícios, mas ele próprio, por condescendência do Lar para com Fedra, que muito o honrava com oferendas de flores e incenso no altar doméstico, veio a descobrir o tesouro num momento de angústia para a moça, pois, como sabemos, ela fora violentada, estava grávida e desejaria casar-se com seu agressor para a correção do dano sofrido. Contudo, tal reparação, pelos parâmetros da sociedade romana antiga, seria mais difícil para uma moça sem nenhuma reserva familiar de dote, justificando-se, assim, o circunstancial auxílio indireto do deus à sua pia servidora...

Ora, sempre em desespero pela eterna paranoia de ser roubado, Euclião surpreendido espanca e destrata Estróbilo, que então decide vingar-se com o roubo do tesouro do velho. Assim, quando o desconfiado Euclião carrega para fora do templo de *Fides* a panelinha, suspeito de que Estróbilo o vira procurar ali um refúgio para o ouro, este o segue furtivamente e vê, oculto em cima de uma árvore, o novo esconderijo a isso destinado pelo velho no bosque de Silvano, com, enfim, o consequente roubo da panela pelo escravo.

Derradeiramente, embora a peça nos tenha chegado mutilada, o ato V apresenta um diálogo entre Estróbilo e Licônides, no qual o escravo confessa ao dono o roubo da panelinha e é “convidado” por ele à devolução do objeto ao verdadeiro proprietário. Pouco antes, porém, ainda no ato IV e diante da iminência do enlace da moça a quem amava com o tio, Licônides confessara à mãe o seu erro e obtivera dela a promessa de dissuadir, por um justo motivo, Megadoro da ideia de casar-se ele mesmo com Fedra; assim, o jovem fora desculpar-se com Euclião, que, em princípio, obsessivo pela posse de seus bens materiais, crera a culpa de Licônides apenas vinculada ao roubo da panela...

Se a reconstrução hipotética de Codrus Vrceus¹⁴ não recobre infalivelmente todas as possibilidades conclusivas da peça plautina original, ao menos, por seu argumento e pelos esquemas compositivos da “Comédia Nova” grega, que o autor romano antigo retoma, parece bastante plausível aguardar para o fim da *Aulularia* a boa resolução dos conflitos, ou seja, o casamento de Fedra com seu malfeitor e a devolução compensatória da panelinha roubada a Euclião:

A história é, o mais das vezes, aquela dos amores de um jovem por uma moça, contrariados pelos velhos. A moça é uma cortesã, propriedade de um proxeneta, e o pai do jovem lhe recusa a soma necessária à compra. Ou se trata de uma moça livre, frequentemente violada numa noite de embriaguez pelo jovem, ou até entrevista de soslaio em uma das raras cerimônias públicas durante as quais as jovens gregas podiam aparecer sem ofensas ao pudor. A moça espera um bebê. Ela não tem dote. De todo modo, o pai opõe-se ao

¹⁴ Cf. nota 48 de COSTA à sua tradução da *Aulularia*, p. 125: “Codrus Vrceus, sábio do século XV, reconstituiu o fim do 5º Ato, baseado em elementos fornecidos pelo Prólogo, pelo Argumento e por alguns versos citados por um gramático”.

casamento porque tem outros objetivos para seu filho. Mas tudo acabará bem, a cortesã será comprada ou a moça desposada.¹⁵

Ora, a peça moderna brasileira “herda” de Plauto importantes elementos estruturadores que remontam, na verdade, aos modelos gregos do dramaturgo romano.¹⁶ Referimo-nos à dupla estruturação em torno da figura de um avarento – neste caso, Euricão Árabe¹⁷ – e da resolução de conflitos instaurados no início da trama. Esses, no novo contexto, são basicamente o casamento impedido entre Margarida, a jovem filha de Euricão, e Dodó, o filho de um fazendeiro de posses razoáveis, de nome Eudoro; além disso, há o polo temático do destino da porca de Euricão, espécie de “cofre” secreto onde ele guardara, por anos a fio e com coisa cautelosa, todas as economias resultantes de uma vida de privações para si e para os seus. Cremos de utilidade, em seguida, expor em breves linhas elementos do enredo de *O santo e a porca*, para o comentário comparativo desse aspecto da peça moderna com seu correlato antigo.

Em indeterminada situação geográfica do Nordeste brasileiro, porém em ambiente urbano, um velho avarento de nome Euricão Árabe mora com a filha, Margarida, a esperta criada Caroba, a irmã solteira, Benona, e um empregado de armazém, Dodó Boca-da-Noite (na verdade, o filho disfarçado do fazendeiro Eudoro). Também frequentam a casa o próprio Eudoro, em dada circunstância do desejo de pedir a mão de Margarida, e Pinhão, seu criado e auxiliar de Dodó no engano a seu pai; Pinhão era, ainda, noivo de Caroba, e pretendiam casar-se. Quanto, propriamente, às intenções de Eudoro para com Margarida, nasceram, informa-nos a peça de Suassuna, depois de uma visita da moça à sua fazenda. Contudo, tratar-se-ia essa de uma união “equivocada” pelos parâmetros teatrais de matriz plautina, pois, na verdade, Margarida amava Dodó, era por ele amada, e o jovem viera disfarçado para junto dela, como grotesco empregado de armazém (corcunda, de barbicha, retorcido...), por não desejar estudar no Recife, apenas “criar gado” e unir-se à moça de seus sonhos.

A chegada de Eudoro à casa de Euricão, assim, representa uma oportunidade para que a esperta Caroba, com uma série de intrincados ardis, consiga desfazer as situações indesejadas e encaminhar o casamento desse homem com Benona, de quem

¹⁵ DUPONT. *Le théâtre latin*, p. 107: “L’histoire est le plus souvent celle des amours d’un jeune homme avec une jeune fille contrariées par les vieillards. Soit la jeune fille est une courtisane, propriété d’un proxénète, et le père du jeune homme lui refuse les sommes nécessaires à son achat. Soit il s’agit d’une jeune fille libre, souvent violée un soir d’ivresse par le jeune homme, ou bien entrevue furtivement dans une des rares cérémonies publiques durant lesquelles les jeunes filles grecques pouvaient paraître sans offenser la pudeur. La jeune fille attend un enfant. Elle est sans dot. De toute façon, le père s’oppose au mariage parce qu’il a d’autres vues pour son fils. Mais tout finira bien, la courtisane sera achetée ou la jeune fille épousée”.

¹⁶ GRIMAL. *O teatro antigo*, p. 97: “Estas comédias estão manifestamente muito próximas uma da outra pela intriga; são todas imitações de modelos gregos, pertencendo à comédia nova. Refletem, portanto, os costumes e as preocupações da sociedade grega de finais do século III ou II a.C”.

¹⁷ SUASSUNA. Nota do autor, p. 24: “Para indicar isso, aproveitei, entre outras coisas, a circunstância de ser Euricão Engole-Cobra um estrangeiro, um ‘árabe’, como se diz, no Sertão, dos sírios, árabes e turcos enraizados, e insinuei, através disso, nossa própria condição de desterrados: ‘Não temos, aqui, cidade permanente’ (Hebreus 13, 14)”.

fora noivo no passado, de Margarida com Dodó, enfim com a anuência dos pais de ambos, e o seu com Pinhão, para o que ainda necessitariam conseguir algum remédio para a própria pobreza... Segundo observações de Lígia Vassallo, a “complicação”, em Suassuna, do esquema plautino básico dos dois pretendentes a uma só moça – vindo a direcionar-se a obra do dramaturgo paraibano para nada menos que três casamentos! – resulta da incorporação adicional de elementos da peça *O avaro*, de Molière, em que havia mais uniões matrimoniais do que em Plauto.¹⁸

O modo engendrado por Caroba e pelo noivo para obter o dinheiro indispensável ao início de sua nova vida foi solicitarem a Eurico o vale de vinte contos que Eudoro lhe dera no início da peça, quando a empregada aconselhou essa artimanha ao patrão supostamente para livrá-lo do prévio pedido de empréstimo do fazendeiro, mas, na verdade, sempre desejando obter algo para si:

Euricão: Ai, é mesmo! E se ele não emprestar, Caroba?

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

Euricão: Se você arranjar os vinte contos? Dou.

Caroba: Quanto?

Euricão: Eu lhe dou metade daquele jerimum que o cego me deu ontem.¹⁹

Ocorre, com efeito, que Pinhão descobrira o esconderijo secreto da porca de Euricão por uma fala indiscreta deste, quando, com medo de ser roubado em casa, decidiu-se por ocultar o “cofre” no cemitério, por detrás do túmulo da esposa. Ora, ao final de *O santo e a porca*, Pinhão exige como condição para devolver o precioso objeto de Eurico justamente o vale monetário citado, de modo, assim, que a comissão antes renegada a Caroba acaba por ser concedida ao casal pelo velho. Também é interessante notar, no tocante aos princípios da ética cristã que parecem reger em superfície a tradicional sociedade nordestina,²⁰ que Pinhão reconhece saber que está em erro pelo furto, mas não pode deixar de dizer criticamente a Euricão – e a Eudoro – nunca também ter sido correta sua conduta para com os empregados, a quem sempre se negara tudo, até o justo salário:

Pinhão: Um momento, me solte! Vá pra lá! Eu confesso que furtei essa porca, mas o senhor não ganha nada mandando me entregar à polícia. Eu morro e não digo onde ela está! Todo mundo fala em furto, em roubo, e só se lembra da porca! Está bem, eu furtei a porca! Sou católico, li o catecismo e sei que isso não se faz! Mas onde está o salário de todos estes anos em que trabalhamos, eu, meu pai, meu avô, todos na terra de sua família, Seu Eudoro? Não resta nada! Onde está o salário de Caroba durante o tempo em que ela trabalhou aqui, Seu Euricão? Seu Euricão Engole-Cobra?²¹

¹⁸ VASSALLO. *O sertão medieval*, p. 98.

¹⁹ SUASSUNA. *O santo e a porca*, p. 52.

²⁰ VASSALLO. *O sertão medieval*, p. 58.

²¹ SUASSUNA. *O santo e a porca*, p. 147-148. Evidentemente se patenteia, nesta significativa fala de Pinhão, o aspecto contundente da crítica social na obra de Ariano Suassuna, pois as condições de vida da massa da população na zona rural típica do Nordeste brasileiro – o Sertão – de imediato nos remetem à ideia da precariedade, pelo próprio fenômeno cíclico da seca que tem, há séculos, afetado aquelas paragens. Além disso, a estrutura social em que se insere o campesinato nordestino, tradicionalmente

Desse modo, assim como na peça plautina, deve-se à esperteza dos subalternos o fato de furtarem um objeto de valor – seja ele uma panelinha cheia de ouro ou uma porca feia e velha, mas cheia de dinheiro – aos estreitos limites da sovínice alheia, pondo-o em circulação social com vistas ao bem-estar de mais pessoas. Como outros elementos plautinos na peça, não se pode deixar de citar, em sumário ensaio de síntese, a própria existência de uma porca (contraponto da *aula* antiga, já o vimos) que continuamente muda de lugar como resultado da paranoia do avarento,²² a proteção da divindade ao objeto, ou às pessoas envolvidas em seu entorno, as confusões cômicas desencadeadas pela eterna fixidez do pensamento do sovina no bem material, alguma tentativa de conferir expressividade e reminiscências a nomes próprios que não são, é claro, os mesmos nomes gregos da *Aulularia*...

Assim, enquanto o Lar familiar guardara a *aula auri plena* de Euclião por gerações, para enfim fazê-la descobrir pelo velho na hora de maior necessidade para Fedra, observamos, Santo Antônio, ente espiritual dos mais caros à devoção popular nordestina, tem postos sob sua égide os cuidados de Euricão, seu devoto, e da porca de madeira. É curioso notar que a “proteção” do santo, tido como poderoso casamenteiro na crença popular, não evita a inutilidade do gesto de economia do devoto, pois, vem-se a descobrir ao final da peça de Suassuna, as notas que a porca continha, depois de tanto tempo ali guardadas, perderam o valor.²³ Interpretamos esse desfecho como sinal do equívoco que fora toda a vida de Euricão, fechado, em direta oposição ao caráter associativo de Santo Antônio, em estéril isolamento e incapacidade de doar(-se).

Quanto às confusões desencadeadas pela paranoia dos avarentos em relação ao medo do roubo de seus bens materiais, tanto em Plauto quanto em Suassuna se destacam rendosas cenas de quiproquós, como aquela, analisada por Célia Berrettini, do pedido de desculpas a Euclião ou a Euricão por alguém que lhes fizera mal.²⁴ Esse alguém, na peça romana, era Licônides, estuprador da filha do avarento, enquanto, na brasileira, é Dodó, que se vira forçado pelas circunstâncias a trancar-se no mesmo quarto que Margarida durante a complexa cena das entrevistas noturnas, as quais Caroba agenciara. Nos dois casos, a posterioridade das cenas de quiproquó à desesperada descoberta, por

favorecedora de sua total dependência e submissão aos poderosos donos de terras, contribui para agravar um quadro já debilitante da dignidade humana (cf., para testemunho ainda válido, CUNHA. *Os Sertões*, p. 126: “O mesmo não acontece ao Norte. Ao contrário do estancieiro, o fazendeiro dos sertões vive no litoral, longe dos dilatados domínios que nunca viu, às vezes. Herdaram velho vício histórico. Como os opulentos sesmeiros da colônia, usufruem, parasitariamente, as rendas das suas terras, sem divisas fixas. Os vaqueiros são-lhes servos submissos. Graças a um contrato pelo qual percebem certa percentagem dos produtos, ali ficam, anônimos – nascendo, vivendo e morrendo na mesma quadra de terra – perdidos nos arrastadores e mocambos; e cuidando, a vida inteira, fielmente, dos rebanhos que lhes não pertencem”).

²² Cf. passagem da porca da sala para o socavão da escada e, daí, para o socavão do túmulo da esposa de Euricão; no contexto plautino, a *aula auri plena* passa da casa do avarento/*lararium* para o templo de *Fides* e para o bosque de Silvano.

²³ SUASSUNA. *O santo e a porca*, p. 151: “*Eudoro*: Esse dinheiro está todo recolhido, Eurico! Tudo o que você tem aí não vale nem um tostão! *Euricão*: Nossa Senhora, Santo Antônio! Você jura pelos ossos de sua mãe como é verdade?”

²⁴ BERRETTINI. De Plauto a Suassuna: o quiproquó, p. 61-65.

um e outro avarento, do roubo da *aula* ou da porca, bem como os termos vagos empregados pelos culpados ou vítimas na hora da confissão sempre produzem efeitos de riso sobre o público, sabedor da cegueira de Euclião (v. 730 *et seq.*) ou de Euricão:

LY. *Fateor peccauisse et me culpam commeritum scio;
id adeo te oratum aduenio ut animo aequo ignoscas mihi.
740 EV. Cur id ausu's facere, ut id quod non tuom esset*

[*tangeres?*]

LY. *Quid uis fieri? Factum est illud: fieri infectum non*

[*potest.*]

*Deos credo uoluisse; nam ni uellent, non fieret, scio.
EV. At ego deos credo uoluisse ut apud me te in neruo*

[*enicem.*]

LY. *Ne istuc dixis.*

EV. *Quid tibi ergo meam me inuito tactiost?*²⁵

DODÓ: Agi mal, confesso, minha falta é grave mas vim exatamente pedir que me perdoe.

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

DODÓ: Espere aí! Apesar das circunstâncias serem um tanto esquisitas, o que aconteceu foi coisa sem importância! O que eu toquei nela foi muito pouco!

EURICÃO: O que, canalha? Tanto assim que se você tocasse em meu tesouro, seria um crime inominável! Com que direito você foi tocar naquilo que era meu?²⁶

Nos excertos acima, de início chamamos a atenção para a proximidade das falas de Licônides/ Dodó, como se nota pelo emprego, tanto no original latino quanto na versão da peça moderna em português, de expressões verbais imbuídas dos significados da falha moral (*peccauisse* – “que errei”/ “agi mal”) e da confissão (*fateor* – “confesso”/ “confesso”). Na sequência imediata do diálogo, as perguntas de Euclião/ Euricão a Licônides/ Dodó deixam entrever a continuidade da operação imitativa do dramaturgo antigo pelo moderno, pois, basicamente, o questionamento se iguala nas duas situações: até o verbo “tocar” – *tangere* –, não adotado na tradução de Aída Costa que abaixo citamos, mas decerto presente em Plauto, ressurge na versão modernizada de Ariano Suassuna com o mesmo importante sentido nos contextos de ambas as peças, vale dizer, o de uma infração por “furto”, na medida que, de qualquer modo, sempre está em jogo alguma apropriação indevida do alheio pelas *mãos* de outro não autorizado. Também ao final das duas passagens citadas observamos, em que pesem as diferenças do entremeio, notórias semelhanças entre Plauto e Ariano Suassuna, com o ressurgimento do idêntico verbo “tocar”, em latim e em português, e o reforço da ideia da posse (propriamente, de bens materiais) pelos dois avarentos representados (*meam* – “minha”/ “meu”).

²⁵ PLAUTO. *Aulularia*, p. 322 (na tradução citada de Aída Costa. PLAUTO. *Aululária*, p. 117-118: “LICÔNIDES: Confesso que errei; eu sei que sou culpado. Por isso, eu vim pedir-lhe perdão, que queiras conceder-me o teu perdão. EUCLIÃO: Como ousaste fazer isto, apoderar-te do que não é teu? LICÔNIDES: Que queres que eu faça? O que está feito está feito. Impossível voltar atrás. Foi a vontade dos deuses, eu acho; se eles não o quisessem eu sei que isso não teria acontecido. EUCLIÃO: Mas os deuses quiseram também, creio, que eu te enforque em minha casa. LICÔNIDES: Não digas isso. EUCLIÃO: Por que, sem minha ordem, tocaste nela, que é minha?”).

²⁶ SUASSUNA. *O santo e a porca*, p. 137.

Assim, a exiguidade dos trechos transcritos não nos impede de constatar a inegável presença da herança plautina em *O santo e a porca* mesmo no aspecto miúdo da citação textual, pois nos parece absurdo crer, diante da equivocada ideia de meras alusões imprecisas do dramaturgo nordestino ao romano, que aspectos pontuais tão coincidentes quanto os que acabamos de mencionar correspondam apenas a frutos do acaso. Por outro lado, como dissemos, o teor bastante vago dos termos empregados em uma e outra situação dramática para fazer referência, sobretudo, aos objetos de furto (*id quod non tuom esset* – “do que não é teu”/ “naquilo que não lhe pertencia”) sempre desperta o riso ao desnudar, diante do público, o caráter mesquinho do(s) avento(s), que nada mais sabe ver e valorizar além de seus bens monetários, mesmo quando lhe falam de coisas completamente diferentes e, julgamos, muito mais sérias. Tem-se, então, como que um castigo da má conduta moral pelo viés depurador do ridículo, de que, para maior desagravo dos assistentes, a “vítima” não se apercebe...

Quanto à participação da onomástica humana na comicidade das peças de Plauto e Suassuna, várias tentativas de interpretação, ou estabelecimento de nexos, já foram feitas pelos críticos. Importa, no tocante ao mesmo aspecto, lembrar que esse recurso não fora uma “invenção” de Plauto ou dos demais comediógrafos romanos, mas, antes, originou-se na dramaturgia grega, com vários exemplos passíveis de comentário desde a produção aristofânica. Em amostra da variabilidade expressiva que se pôde derivar dos nomes próprios na comédia, um estudo especificamente destinado ao esclarecimento do assunto em Aristófanes, de autoria de Nikoletta Kanavou, tentou, inclusive, estabelecer tipologias de uso dos *speaking names* nesse representante da chamada “Comédia Velha” ateniense. Ela diferencia, assim, no âmbito da onomástica humana, aqueles nomes de etimologia “encoberta”, ou seja, ambíguos em suas possíveis ligações com mais de um étimo possível; nomes que se vinculam a dados de natureza sexual, étnica, familiar ou social, contribuindo, então, para inserir seus portadores em algum dos “nichos” classificatórios de seres humanos encontráveis nas diversas comunidades; nomes apenas vagamente sugestivos de significados – por exemplo, devido a alguma sonoridade expressiva –, mas jamais *de todo* identificáveis nesse quesito; nomes cuja significação ocorre, de fato, por terem sido utilizados por alguma personagem verídica externa à obra literária, e cujo efeito se deve justamente às suas associações com traços de caráter do ser evocado...²⁷

No contexto da literatura romana, ainda, a nomeação “falante” extrapola os estritos limites da comédia, pois em seu *De re rustica*, a título de exemplificação, o “agrônomo” e erudito Varrão de Reate disseminou-lhe o emprego ao longo dos diálogos agrários das personagens envolvidas,²⁸ as quais também se chamam *Appius* (a partir de *apis*, “abelha” em latim), *Merula* (“melro”, no mesmo idioma), *Vaccius* (a partir de *uacca*, “vaca”), *Fundanius* (a partir de *fundus*, propriedade rural), em um entorno compositivo bastante

²⁷ KANAVOU. *Aristophanes' comedy of names*, p. 3-4.

²⁸ TREVIZAM. *Du comique ou de la dramaticité aux dialogues champêtres de Varron et de Cicéron?*, p. 99.

risonho, apesar da tecnicidade dos conteúdos, e em que não faltam até chacotas contra pessoas por conta dos nomes que apresentam.²⁹

Na *Aulularia* plautina e em *O santo e a porca*, por sua vez, o esquema abaixo, em que apenas incluímos os nomes das principais personagens, pode auxiliar-nos a compreender essa face cômica das duas peças:

<i>Aulularia</i>	<i>O santo e a porca</i>
<i>Euclio</i> (“Euclião”)	Euricão
<i>Staphyla</i> (“Estáfila”)	Caroba
<i>Strobilus</i> (“Estróbilo”)	Pinhão
<i>Phaedra</i> (“Fedra”)	Margarida
<i>Lycônides</i> (“Licônides”)	Dodó
<i>Eunomia</i> (“Eunômia”)	Benona
<i>Megadorus</i> (“Megadoro”)	Eudoro

Ora, o nome *Euclio*, empregado na peça romana de Plauto, mas de origem grega, remete-nos à significação irônica de “O de boa fama”, em desacordo com o caráter do velho avarento na peça plautina;³⁰ seu correlato em Ariano Suassuna, na verdade o aumentativo de algo de todo incorporado à onomástica humana em língua portuguesa, é um nome de origens germânicas (gótico – “Aiwareiks”), vinculando-se, ironicamente, à ideia de alguém “muito reto”, “rico em legalidade”.³¹ Deve-se notar, apesar das significativas diferenças etimológicas, étnicas e semânticas da opção de um e outro autor, que “Euricão” reproduz aproximadamente as sonoridades do nome empregado por Plauto, sobretudo quando este é traduzido para nosso idioma (*Euclião* – *Euricão*). *Staphyla*, do grego, nomeia em Plauto a criada da casa do avarento, que se encarrega com esperteza, como sói acontecer nas tramas da *Néa* greco-latina, do auxílio à jovem

²⁹ TREVIZAM. Du comique ou de la dramaticité aux dialogues champêtres de Varron et de Cicéron?, p. 100: “Em uma parte ilustrativa do terceiro livro, quando muitos interlocutores cujos nomes têm relação com o universo da ornitologia – Cornelius *Merula*, Fircellius *Pauo*, Minucius *Pica* e Petronius *Passer* – já se encontram reunidos para discutir os assuntos da *uillatica pastio* ao lado de Ápio Cláudio, Áxio faz esta pergunta algo engraçada: ‘Queres acolher-nos em teu viveiro, onde te assentas em meio aos pássaros?’ (VARRÃO, 1997: 4 [«Dans une partie illustrative du troisième livre, quand beaucoup d’interlocuteurs dont les noms ont des rapports avec l’univers de l’ornithologie – Cornelius *Merula*, Fircellius *Pauo*, Minucius *Pica* et Petronius *Passer* – se trouvent déjà réunis pour discuter des sujets de la *uillatica pastio* aux côtés d’Appius Claudius, Axius lui pose cette question assez drôle: ‘Veux-tu nous accueillir dans ta volière, ou tu es assis au milieu des oiseaux?’ (VARRON, 1997: 4)»]).”

³⁰ COSTA. Introdução, p. 30: “Começamos pela personagem central, Euclio, cujo nome é uma formação grega, *eû-kléos*, ‘boa-fama’, epíteto de intenção evidentemente irônica (*ibidem*, em nota na mesma página: ‘Ou talvez: *eû-kleío*, o que esconde’).”

³¹ Cf. MACHADO, José Pedro. *Dicionário onomástico-etimológico da língua portuguesa*. Lisboa: Editorial Confluência, s.d., p. 605.

ama, Fedra, bem o vimos; também acrescentamos, sobre este mesmo nome, que na origem designava a “uva” no idioma helênico, em provável e divertida alusão ao gosto da mulher pelo vinho. Sua correlata na peça de Suassuna, “Caroba”, apresenta função obviamente semelhante na trama moderna, dando-se, por outro lado, que esse nome designe uma planta – como *Staphyla!* –, na verdade uma grande árvore do gênero *Jacaranda*, da família das bignoniáceas.³² Contudo, apesar da coincidência botânica entre “Estáfila” e “Caroba”, não nos parecem derivar-se sentidos de ridicularização do nome da última.

O “Estróbilo” plautino e o “Pinhão” de Ariano Suassuna remetem-nos, de algum modo, à ideia de um objeto que gira, dá muitas voltas, ou seja, um “peão” em português;³³ nessa abertura de significação possível, vemos uma alusão à habilidade das duas personagens para “virar-se” e sair-se bem das situações pouco propícias em que se encontram (escravidão, no contexto romano, ou posição subalterna/pobreza no brasileiro), por exemplo através do roubo astuto da *aula auri plena* ou da porca de Euricão. Ao papel da moça filha de boa família nos dois comediógrafos, por sua vez, couberam nomes, é provável, alusivos à beleza da filha de Euclião e de Euricão: *Phaedra*, incorporado à língua latina, vincula-se, nas origens gregas, à mesma raiz de *pháos*, “luz” naquele idioma, apresentando, então, o sentido de “A luminosa”;³⁴ quanto a “Margarida”, do latim *margarita* (“pérola”), designa em língua portuguesa uma flor singela (*Bellis perennis* – da família das compostas),³⁵ mas delicadamente formada inclusive por pétalas *brancas* em torno de um miolo dourado.

Coube ao “malfeitor” da peça de Plauto, como explica Aída Costa, uma denominação bastante alusiva a seu caráter de predador sexual: na verdade, *Lyconides* compõe-se de *lýcon eidos*, “que se parece com lobo”. Seu “correlato” em *O santo e a porca* é Dodó (Boca da Noite), cujo “nome”, porém, é um apelido do nome que porta em comum com seu pai, o rico fazendeiro Eudoro; em si, no entanto, apesar das sugestões de riqueza do nome em forma “integral” de ambos, não leva a sentidos peculiares em nosso idioma. Na mesma família do moço da peça romana, há “Eunômia”,³⁶ sua mãe, mulher de meia-idade dotada da característica do bom senso e ponderação, pois inclusive aconselha ao irmão, Megadoro, casar-se, como “convém” a um homem “de juízo” que “deve”, um dia, constituir família a partir de certa idade.³⁷ Não há a mãe de Dodó na peça de Ariano, mas sim Benona, irmã de Eurico e tia de Margarida; ela corresponde a uma senhora solteira – ex-noiva do fazendeiro Eudoro –, cujo papel na casa dos parentes

³² HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 408.

³³ BAILLY. *Dictionnaire grec-français*, p. 1801: «*Stróbilos*, ou: I. ce qui tourne ou tournoie, *particul.*: 1 toupie, Plat. Rsp. 436d ; Plut. Lys. 12».

³⁴ Cf. *Dicionário etimológico da mitologia grega (Università degli Studi di Trieste)*: “O nome deriva do adjetivo *phaidrós*, ‘brilhante, resplandecente’, logo ‘esplendoroso, alegre’; significa, portanto, ‘a resplandecente, a alegre’” (tradução de A. Orlando Dourado-Lopes). Cf. <<http://demgol.units.it/lemma.do?id=498>>. Acesso: 21 fev. 2014.

³⁵ HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 1.245.

³⁶ BRANDÃO. *Mitologia grega*, vol. I, p. 205: “Uma das mais célebres dessas uniões é a de Zeus (o poder, a autoridade) e Têmis (a justiça, a ordem eterna), que deu nascimento a Eunômia (a disciplina), Irene (a paz) e Dique (a justiça)”.

³⁷ PLAUTO. *Aulularia*, p. 268: “ME. *Quid est id, soror?* EVN. *Quod tibi sempiternum salutare sit: liberis procreandis (ita di faxint) uolo te uxorem domum ducere* (na tradução citada de Aída Costa, em PLAUTO. *Aulularia*, p. 82: ‘MEGADORO: Vejamos de que se trata. EUNÔMIA: De garantir por todo o sempre, com os filhos que tiveres, a tua felicidade’.)”.

onde mora vem, de algum modo, suprir a falta da mãe de Margarida, que um dia se fora dali, em circunstâncias não reveladas. Vagas reminiscências de tratar-se de uma pessoa “de bem” à parte (cf., talvez, *Bem* + *ona*), a maior expressividade da palavra parece-nos constituir-se no cotejo com o nome grego *Eunomia* (de *eû*, “bem”, “justamente”, e *nómos*, “costume”, “opinião”, “lei”), cujos sons evoca (*Eunomia*, *Benona*), devendo-se notar, nesse sentido, além das sílabas tônicas destacadas em itálico, a sucessão de outra nasal nas seguintes e a provável correspondência semântica entre os elementos grego (*eu-*) e português [*bem-* (*n*)] do início. As últimas personagens das duas peças comparadas de que nos ocupamos correspondem a “Megadoro”/ Eudoro: ora, *Megadorus*, em Plauto, provém das raízes gregas *méga* e *dôron* (“grande” e “presente”, “dom”),³⁸ pois, na verdade, trata-se de um rico partido, ou seja, um homem solteiro, embora de alguma idade, que dispõe de razoável patrimônio, o qual receia, assim, gastar casando-se com uma mulher de dote avantajado, que viesse a “comandá-lo” por seu poder econômico. A mesma raiz grega *dôron* se encontra no nome em português “Eudoro”, porém desta vez precedida, na composição, pelo mesmo prefixo “*eu-*” que comentamos a propósito do nome de “Eunomia”...

Como derradeiro aspecto a acrescentar a tal ponto compositivo das peças de Suassuna e Plauto, fazemos notar que não se trataria de comichões despertadas de imediato para o público ingênuo: no caso do dramaturgo romano, os nomes correspondem a “importações” do grego, o que pressuporia, como bem notou Cardoso ao pronunciar-se sobre a peça *Estico*, contato razoavelmente profundo com o idioma helênico pelos ouvintes latinos aptos a decodificar os efeitos de ridicularização almejados.³⁹ Algo semelhante se dá em Suassuna, pois, além do fato do emprego, por vezes, de nomes de etimologias em línguas estrangeiras de difícil acesso às “massas” (grego antigo, gótico...), parecem fundamentais as chances de aproximá-lo com os correlatos plautinos para que possam resultar em efeitos semânticos distintos dos do mero “batismo” das personagens... Assim, o autor latino e o paraibano aproximam-se na face de seu trabalho artístico que corresponde a mesclar a elementos de cunho popular outros oriundos do âmbito da cultura erudita, muitas vezes acessível, em sua plenitude, apenas aos mais bem preparados em sua formação letrada.

A figura de Euricão, por fim, aparece algo transformada em relação à de seu modelo plautino na medida que dele se distancia em importantes aspectos. Assim, ele não herda familiarmente sua preciosa porca, sucessora da *aula* antiga,⁴⁰ mas a arranja

³⁸ COSTA. Introdução, p. 49: “Megadorus, do grego ‘méga dôron’ (‘magnum donum’), nome que não se incorporou ao onomástico romano, pelo que se saiba. A palavra, evidente criação plautina, significa ‘generoso’, ao pé da letra ‘grande dom’, e traz a evidente intenção de definir o caráter da personagem. É realmente Megadoro um homem rico que recusa casamento com mulher ‘dotada’, preferindo, a esta, uma jovem pobre”.

³⁹ CARDOSO. Introdução, p. 36: “Contudo, a própria existência de exemplos mais evidentes, como os mencionados, faz supor que, à época de *Estico*, o público de Plauto já estaria habituado com esse recurso que joga com a significação dos nomes próprios das personagens e sua caracterização na peça. Dessa forma, parece plausível afirmar que esse jogo de palavras, sobretudo quando enunciado por uma personagem habilidosa em logas ridículos, faria de fato sentido, ainda que apenas para os espectadores mais atentos ou mais afiados com o grego”.

⁴⁰ SUASSUNA. *O santo e a porca*, p. 150: “EUDORO: Eurico, você guardou esse dinheiro muito tempo, não foi? EURICÃO: Guardei, toda a minha vida! Quase toda a minha vida! Desde que minha mulher me deixou! Agora, posso falar nisso, pois tudo perdeu a importância diante da porca”.

para si depois da misteriosa partida da mulher, como espécie de móvel existencial substitutivo. Também consideramos que a avareza de Euclião, a qual se prolonga por quase toda a extensão da *Aulularia*, disso excluídos o acréscimo de Codrus Vrceus⁴¹ e alguns fragmentos adicionais das edições da peça,⁴² apresentava características de um padecimento, talvez, agravado pela posse de um bem tão precioso, a própria *aula auri plena*, mas não desprovido de certos traços congênitos, como dá a entender a fala do *Lar familiaris* no Prólogo da comédia:

*Sed mihi auuos huius obsecrans concredidit
auri thesaurum clam omnis: in medio foco
defodit, uenerans me ut id seruarem sibi.
Is quoniam moritur (ita auido ingenio fuit),
numquam indicare id filio uoluit suo,
inopemque optauit potius eum relinquere,
quam eum thesaurum commonstraret filio;
agri reliquit ei non magnum modum,
quo cum labore magno et misere uiueret.
Vbi is obit mortem qui mihi id aurum credidit,
coepi obseruare, ecqui maiorem filius
mihi honorem haberet quam eius habuisset pater.
Atque ille uero minus minusque impendio
curare minusque me impertire honoribus.
Item a me contra factum est, nam item obit diem.
Is ex se hunc reliquit qui hic nunc habitat filium
pariter moratum ut pater auosque huius fuit.*⁴³

Tal conformação dos hábitos morais do protagonista da peça plautina, então, parece apontar para relativa “estabilidade” de seu caráter, enquanto o mesmo, acreditamos, não se dá similarmente no caso do Euricão da obra de Ariano Suassuna. Esse último, como dissemos, sobretudo começou a guardar dinheiro compulsivamente e a temer em todo tempo, em espécie de manifestação de atitudes paranoicas, depois de deixado pela

⁴¹ PLAUTO. *Aululária*, p. 129: “EUCLIÃO: A quem devo apresentar os meus agradecimentos? Aos deuses, que não abandonam os homens bons? Às pessoas amigas e corretas? Ou a uns e a outros ao mesmo tempo? A todos, e, primeiro, a ti, Licônides, origem e autor de tanto bem, eu te ofereço esta panela de ouro; aceita-a de coração aberto; eu quero que seja tua, assim como a minha filha. Declaro-o na presença de Megadoro e de sua virtuosa irmã Eunômia” (a edição, com texto latino de Ettore Paratore, de que nos servimos, não traz o suplemento referente a este acréscimo).

⁴² PLAUTO. *Aulularia*, p. 334: “Frag. I. *pro illis corcotis, strophiiis, sumptu uxorio*/ frag. IV. <EV> *Nec noctu nec diu quietus umquam eram: nunc dormiam* (na tradução citada de Aída Costa, em PLAUTO. *Aululária*, p. 124: ‘I. Para pagar as fitas de açafraão, as faixas, enfim para essas despesas femininas./ IV. E nem de noite nem de dia tinha sossego; agora vou dormir.’).”

⁴³ PLAUTO. *Aulularia*, p. 256-258 (na tradução citada de Aída Costa, em PLAUTO. *Aululária*, p. 75: “Acontece que o avô deste me confiou às escondidas de toda gente um tesouro: enterrou-o no meio da casa, suplicando que lho guardasse. Quando estava para morrer, tal era a sua avareza, não quis, de modo algum, revelar o segredo ao filho e preferiu deixá-lo sem recursos a dizer onde estava o tesouro. Deixou-lhe apenas um pequeno lote de terra, com o qual, com muita labuta e miseravelmente, pudesse viver. Morto o que me havia confiado o ouro, pus-me a observar se, porventura, o filho tinha por mim mais um pouco de consideração. Ora, realmente, este cada vez se preocupava menos comigo e cada vez menos me prestava as honras devidas. Dei-lhe a paga que merecia: morreu pobre como viveu. Deixa um filho, o que mora atualmente nesta casa, com as mesmas características morais que o pai e o avô”).

esposa, a mãe de Margarida, de modo incompatível com a mesma conformação congênita e, talvez, um pouco menos episódica da avareza de Euclião: as queixas do *Lar familiaris* no sentido dos poucos cuidados que a personagem do *senex* lhe votava como seus ancestrais, inclusive, parecem implicar os receios desse último de gastar seus bens até na “fase” anterior à descoberta do ouro. Ainda, em contraste com o vício associável aos integrantes masculinos de várias gerações de sua família, Fedra, a moça violentada, a cada dia não se furtava de dar, ou oferecer por devoção, itens sacrificiais ao próprio Lar (vinho, incenso, coroas de flores...), em que pesem os gastos disso decorrentes.

Em Suassuna, decerto um artista de vinculações cristãs,⁴⁴ por outro lado, o fim dramático de Euricão, que não só se descobre portador de um objeto sem valia alguma – a porca cheia de notas já tiradas de circulação –, a cuja guarda dedicara tanto tempo e energias, mas ainda vem a tornar-se a *única* personagem da peça que acaba *enfaticamente* só, diante de tantos casamentos e formações associativas de pares românticos, parece revestir-se de significações atinentes a uma lição de vida dada, de forma evocativa dos poderes divinos, ao avarento. Tudo se passa como se a “vida” em sua plenitude, ou outra força superior que se lhe pudesse assimilar, segundo as crenças do autor, tivesse desejado corrigir um homem posto em via “errada” por um modo bastante duro, o da decepção de expectativas por longo tempo alentadas, mas enfim infrutíferas, pois, parece sinalizar Suassuna, a segurança e felicidade humana não deveriam ser depositadas sobre a posse de bens materiais, sobretudo quando sua acumulação implica sofrimentos e expropriações do devido aos outros. Essa peculiar conformação dada pelo dramaturgo paraibano para o desfecho da história acaba por desembocar, na última fala da peça, em um Euricão ao menos um pouco transformado, na medida que se torna capaz de questionar-se sobre o significado das duras vicissitudes que teve de enfrentar.⁴⁵ Nesse sentido, associável a uma maior complexidade e a uma não tão risível história de vida, Euricão Árabe destoa do caráter *típico* de seu modelo romano.⁴⁶

⁴⁴ SUASSUNA. Nota do autor, p. 25: “Isto quanto à porca. Ela apresenta a vida como um impasse, cuja única saída é Deus. ‘Se Deus não existe, tudo é permitido’, dizia Ivan Karamázov, isto é, o mundo moral ficaria inteiramente destituído de sentido. E claro que não sou nenhum Dostoievski nem estou, nem de longe, comparando as duas obras, mas sim comentando uma semelhança de situações; pois o que Euricão descobre, de repente, esmagado, é que, se Deus não existe, tudo é absurdo. E, com esta descoberta, volta-se novamente para a única saída existente em seu impasse, a humilde crença de sua mocidade, o caminho santo, Deus, que ele seguiria num primeiro impulso, mas do qual fora desviado aos poucos, inteiramente, pela idolatria do dinheiro, da segurança, do poder, do mundo”./ Cf. ainda MELO. Notícia biobibliográfica, p. 14: “Gostaria [Ariano Suassuna] de crer em Deus como as crianças creem, mas crê com angústia, fervor e perguntas. (...) Seu caráter é ouro de lei, e embora o negue, esforça-se para amar os inimigos, como manda o Evangelho. Pode, pessoalmente, atacar um amigo, mas defende-o de público até com armas na mão. A arte e a religião são por ele encaradas de maneira fundamental (DECA, revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, Recife, ano V, n. 6, 1963, p. 7)”.

⁴⁵ SUASSUNA. *O santo e a porca*, p. 153: “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?”

⁴⁶ DUPONT; LETESSIER. *Le théâtre romain*, p. 106-107: “Hoje, um ator a quem um diretor ou um realizador confia uma personagem faz um grande número de perguntas sobre a história, sobre a própria personagem (quem é ela, o que faz, onde está...), sobre sua forma de se movimentar, de falar, de vestir-se... Um ator romano a quem se confiava uma personagem nada tinha de saber a não ser de que papel se tratava para

Ainda, propor lições “morais” tão contundentes para o público das peças parece não ter correspondido ao objetivo central da comédia plautina,⁴⁷ a qual por vezes se definiu, apesar da exposição dos vícios à ridicularização pública, como um espetáculo “lúdico”,⁴⁸ e cujas personagens em geral tinham destinos não tão infelizes mesmo após condutas consideradas, socialmente, bastante ruins (vejam-se os exemplos reiteráveis do *seruus callidus* – “escravo esperto” –, como o Estróbilo da *Aulularia*, e do próprio Licônides dessa peça, enfim capaz de assumir e reparar o seu erro).⁴⁹

Os exemplos apresentados, esperamos, possibilitam em alguma medida apreciar a extensão da incorporação de Plauto por Ariano Suassuna na produção moderna considerada. Então, de modo em nada servil, o dramaturgo brasileiro obteve ricos efeitos de diálogo com o predecessor antigo, simultaneamente tomado para modelo da trama e construção cômica das personagens e transformado, quando isso lhe serviu a adaptar-se ao novo contexto (moderno, cristão e nordestino) em pauta e às suas visões de mundo. No aspecto da incorporação e mescla de elementos eruditos oriundos da cultura clássica

conhecer seus trajes, seu gestual e seu lugar na história. Entendemos melhor por que motivo essas coisas se parecem todas. É porque cada papel tem uma função particular no que constitui o esquema representacional da comédia. É porque estamos em um teatro onde são os papéis que determinam a história e não o inverso” (“Aujourd’hui, un acteur à qui un metteur en scène ou un réalisateur confie un personnage, pose un grand nombre de questions, sur l’histoire, sur le personnage lui-même [qui il est, ce qu’il fait, où il est...], sur sa façon de bouger, de parler, de s’habiller... Un acteur romain à qui on confiait un personnage, n’avait qu’à savoir de quel rôle il s’agissait pour connaître son costume, sa gestuelle et sa place dans l’histoire. Nous comprenons mieux pourquoi celles-ci se ressemblent toutes. Parce que chaque rôle a une fonction particulière dans ce qui constitue le schéma actantiel de la comédie. Parce que nous sommes dans un théâtre où ce sont les rôles qui déterminent l’histoire et non l’inverse”).

⁴⁷ GAILLARD; MARTIN. *Les genres littéraires à Rome*, p. 268.

⁴⁸ POCIÑA. *Épica y teatro*, p. 35-36: “Se se tivesse de definir de alguma maneira qual foi o ponto de vista que centrou o interesse de Plauto, bastaria talvez dizer que se tratou de fazer rir a múltipla e diversificada população romana de seu tempo, que se apinhava nos recintos em que se representavam suas comédias. Para consegui-lo, Plauto punha em jogo os mais variados recursos cômicos de natureza popular, jogando o mais possível com o movimento cênico (comédia *motoria*), a ruptura frequente da ilusão cênica, todo tipo de equívocos, as alusões à vida romana, a ridicularização de provincianos e camponeses, o chiste, a grosseria, a obscenidade. Tudo isso temperando essas comédias não transcendentes do ponto de vista do argumento, mas expressas com uma incrível riqueza linguística e em um preciosismo métrico que fizeram as obras de Plauto comédias populares em seu momento e, posteriormente, peças-chave da literatura dramática universal” (“Si hubiera que definir de alguna manera cuál fue el punto de mira que centró el interés de Plauto, bastaría tal vez decir que trató de hacer reír a la múltiple y variopinta población romana de su tiempo, que se apiñaba en los recintos en que se representaban sus comedias. Para lograrlo, ponía Plauto en juego los más variados recursos cômicos de naturaleza popular, jugando con el máximo movimiento escénico posible [comedia *motoria*], la ruptura frecuente de la ilusión escénica, todo tipo de equívocos, las alusiones a la vida romana, la burla de provincianos y campesinos, el chiste, la grosería, la obscenidad. Todo ello adobando esas comedias intrascendentes desde el punto de vista argumental, pero expresadas con una increíble riqueza lingüística y un preciosismo métrico que hicieron de las obras de Plauto comedias populares en su momento, y posteriormente piezas claves de la literatura dramática universal”).

⁴⁹ PLAUTO. *Aulularia*, p. 328: “*Qui homo culpam admisit in se, nullust tam parui preti, / quom pudeat, quin purget sese. Nunc te obtestor, Euclio, / ut si quid ego erga te imprudens peccavi aut gnatam tuam / ut mi ignoscas eamque uxorem mihi des, ut leges iubent. / Ego me iniuriam fecisse filiae fateor tuae, / Cereris uigiliis, per uinum atque impulsu adulescentiae*” – v. 790-795 (na tradução citada de Aída Costa, em PLAUTO. *Aulularia*, p. 121: “Não há homem, por menos que valha, que confesse sua culpa, que tenha vergonha do que fez, que não queira desculpar-se. Eu te peço, Euclião, se, sem o saber, eu te ofendi, à tua filha, perdoa-me. Dá-me Fédria em casamento como mandam as leis. Confesso que violentei tua filha na noite das festas de Ceres. Foi o impulso da juventude”).

romana a tantos pontos da “ambientação” nordestina e moderna, finalmente, Suassuna procedeu como se estivesse dando uma “lição de poética” ao público de seu teatro, ao menos àquele menos ingênuo. Referimo-nos, com isso, ao fato de haver, em *O santo e a porca*, a todo momento a ultrapassagem das barreiras entre “erudito” e “popular” (seriam tais domínios, a rigor, tão estanques quanto muitas vezes acreditamos?), algo, por sinal, já verificável em relação à própria produção plautina, culta e erudita para nós modernos, hoje incapazes de acessá-la em suas fontes originais a não ser munidos de longo e específico preparo, mas decerto dotada de apelos populares, para deleite do público de rua que a consumiu por diversão em Roma antiga.⁵⁰



ABSTRACT

In accordance with indications offered by Ariano Suassuna himself, his play *O santo e a porca* (1957) dialogues decisively with Titus Maccius Plautus's *Aulularia*. In this process, the typical characterization of some personages remains, with much of the plot and the use of expressive personal names. In this article, it will be our task to search for points of coincidence between both theatrical products alluded, mostly in relation to the character of the miser and to selected elements of the plot.

KEYWORDS

Aulularia, *O santo e a porca*, comedy, adaptation, personage

REFERÊNCIAS

- BAILLY, Anatole. *Dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette, 2000.
- BERRETTINI, Célia. De Plauto a Suassuna: o quiproquó. In: BERRETTINI, Célia (Org.). *O teatro ontem e hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 61-65.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega: vol. I*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- CARDOSO, Isabella Tardin. Introdução. In: PLAUTO. *Estico*. Trad., introdução e notas de Isabella Tardin Cardoso. Campinas: Unicamp. 2006, p. 23-83.
- CICÉRON. *Rhétorique à Hérennius*. Texte revu et traduit par Henri Bornecque. Paris: Garnier Frères, s.d.
- COSTA, Aída. Introdução. In: PLAUTO. *Aulularia*. Trad., introdução e notas da profa. Aída Costa. São Paulo: Difel, 1967, p. 7-71.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2000.
- Dicionário etimológico da mitologia grega (Università degli Studi di Trieste)*. Disponível em: <<http://demgol.units.it/lemma.do?id=498>>. Acesso: 21 fev. 2014.
- DINIZ, Telma Franco. Tradução, adaptação, apropriação: recriações de uma mesma matriz. In: SOUZA e SILVA, Maria de Fátima; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. *Tradução & recriação*. Belo Horizonte/ Coimbra: Faculdade de Letras da UFMG/ Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010, p. 117-127.

⁵⁰ Cf. nota 48.

- DUPONT, Florence. *Le théâtre latin*. Paris: Armand Colin, 1999.
- DUPONT, Florence; LETESSIER, Pierre. *Le théâtre romain*. Paris: Armand Colin, 2011.
- GAILLARD, Jacques; MARTIN, René. *Les genres littéraires à Rome*. Paris: Nathan/Scodel, 1990.
- GRIMAL, Pierre. *O teatro antigo*. Trad. António M. Gomes da Silva. Lisboa: Edições 70, 2002.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- KANAVOU, Nikoletta. *Aristophanes' comedy of names: a study of speaking names in Aristophanes*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2011.
- MACHADO, José Pedro. *Dicionário onomástico-etimológico da língua portuguesa*. Lisboa: Editorial Confluência, s.d.
- MELO, José Laurênio de. Notícia biobibliográfica. In: SUASSUNA, Ariano. *O santo e a porca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- MOLIÈRE. *O avaro*. Trad. António Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1950.
- OLIVA NETO, J. A. Introdução. In: CATULO. *O livro de Catulo*. Trad., introdução e notas de João A. O. Neto. São Paulo: Edusp, 1996, p. 15-63.
- PERNOT, Laurent. *La rhétorique dans l'Antiquité*. Paris: Livre de Poche, 2000.
- PLAUTO. *Aulularia: a comédia da panelinha*. Trad., introdução e notas da profa. Aída Costa. São Paulo: Difel, 1967.
- PLAUTO. *Aulularia*. In: PLAUTO. *Le commedie*. A cura di Ettore Paratore. Roma: Tascabili Newton, 2004, p. 249-335.
- POCIÑA, Andrés. Épica y teatro. In: CODOÑER, Carmen. (Org.). *Historia de la literatura romana*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 13-70.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento armorial*. Campinas: Unicamp, 1999.
- SUASSUNA, Ariano. Le mouvement armorial. In. *Cause commune: les imaginaires*. 1. Paris: UGE, 1976, p. 47-78.
- SUASSUNA, Ariano. Nota do autor. In: SUASSUNA, Ariano. *O santo e a porca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 7-14.
- SUASSUNA, Ariano. *O santo e a porca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- TREVIZAM, Matheus. Du comique ou de la dramaticité aux dialogues champêtres de Varron et de Cicéron? *Mosaïque*, Lille, n. 9, p. 93-107, juillet 2013.
- VASSALLO, Lúcia. *O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

Recebido em 24 de fevereiro de 2014

Aprovado em 22 de abril de 2014