

**DE AVAREZA E AVARENTOS:
O TEMA DA SOVINICE EM PLAUTO, MOLIÈRE E SUASSUNA**

OF AVARICE AND AVARICIOUS:

THE THEME OF STINGINESS IN PLAUTO, MOLIÈRE AND SUASSUNA.

José Fernando Marques de Freitas Filho

Professor Adjunto do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de
Brasília - UnB

Resumo: O gênero cômico tem atravessado as épocas sustentando traços que lhe garantem unidade e permanência, o que se nota ao serem analisadas as peças *A comédia da marmita*, de Plauto, *O avaro*, de Molière, e *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna. Esses textos, por outro lado, diferenciam-se em aspectos importantes que devemos sublinhar. Percebe-se neles o poder crítico do gênero, que exagera e deforma o real com vistas a melhor representá-lo.

Palavras-chave: Comédia. Crítica de costumes. Convenções teatrais.

Abstract: The comedy genre has crossed the ages upholding features that ensure unity and permanence, which is noted when analyzing the plays Plautus' *The pot of gold*, Molière's *The miser* and *The saint and the sow*, by Ariano Suassuna. These texts, on the other hand, differ in significant ways that we underline. It can be seen in them the critical power of the genre, which exaggerates and distorts reality in order to better represent it.

Key words: Comedy. Criticism of customs. Theatrical conventions.

Denunciando os defeitos humanos, o gênero cômico mantém viva, atual, uma tradição longa e coerente. No capítulo dedicado a Ariano Suassuna, intitulado "Em busca do populário religioso", no *Panorama do teatro brasileiro*, Sábado Magaldi deixa implícita uma sugestão de trabalho em torno da comédia quando relaciona as peças *A comédia da marmita*, do latino Plauto, *O avaro*, de Molière, e *O santo e a porca*, de Suassuna. As três obras ligam-se pelo tema da avareza, defeito materializado nos protagonistas: Euclião, na peça latina,

Harpagão, na francesa, e Eurico Árabe, na brasileira. Partimos da sugestão entrevista no livro de Magaldi para a redação deste artigo.

O parentesco entre *A comédia da marmita*, *O avaro* e *O santo e a porca* foi mencionado também por Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, em comentários reproduzidos em edição do texto brasileiro. Molière e Suassuna inspiraram-se declaradamente em Plauto, mesclando elementos de enredo, atmosfera e personagens da comédia clássica à paisagem humana da França do

século XVII, no caso de Molière (1622-1673), ou à humanidade brasileira, mais especificamente nordestina, no caso de Suassuna (1927). Existem não apenas afinidades, mas também diferenças relevantes entre as peças nos planos da forma e do conteúdo, o que buscaremos ressaltar ao longo da análise.

Plauto nasceu em torno de 254 a.C., tendo vivido cerca de 70 anos – mas as datas são incertas: há quem sustente que ele tenha nascido três décadas depois e vivido apenas 42 anos. A *Aululária*, para nós *A comédia da marmita* (ou *Comédia da panela*, na tradução de Agostinho da Silva), foi escrita em sua fase madura, entre 195 e 186 a.C., segundo calculam “os últimos estudiosos que se têm ocupado da cronologia” da peça, informa Walter de Medeiros em texto introdutório à sua tradução da comédia (PLAUTO, 1994: 17).

A *Aululária* figura, ao lado do *Anfitrião*, entre as peças mais conhecidas e imitadas de Plauto. O próprio autor latino teria ido buscar tema e personagem em texto grego da Comédia Nova, hoje perdido, mas provavelmente de autoria de Menandro. A imitação de modelos gregos era procedimento comum entre os romanos e continuaria frequente, na Itália e na França (mais do que na Espanha e na Inglaterra), em fases posteriores.

Euclião, o protagonista da comédia, é homem pobre, já velho, dono apenas de um pequeno pedaço de terra

onde trabalha arduamente. Tem uma filha, Fedra, seu único *patrimônio*: moça bonita, Fedra e seu pai não possuem, no entanto, dote a oferecer, de modo a atrair um pretendente de posses que, com o casamento, venha a minorar os problemas de Euclião, sempre às voltas com bens escassos. Fedra, nas festas de Ceres, tradicional ocasião de excessos, fora seduzida por Licônides, de quem espera um filho – circunstância que Euclião comicamente desconhece, apesar do estado avançado da gravidez. Diga-se que a própria garota não sabe quem foi seu sedutor.

O protagonista descobrira, em sua casa, a marmita cheia de ouro que dá nome à peça, informa o deus Lar, responsável pelo prólogo em que os antecedentes da história são contados ao público. Euclião imagina ter, na marmita, a garantia de velhice menos sofrida, e essa ideia fixa faz dele um avarento destemperado, constantemente a desconfiar que todos à volta lhe querem roubar o tesouro. Assim ele nos é apresentado logo na primeira cena, quando o vemos desancar e espancar a escrava Estáfila, que o velho julga poder descobrir seu segredo – a marmita e o local onde ele a esconde.

A cena será reaproveitada em Molière e Suassuna, que, como Plauto, com ela tornam transparente o caráter da personagem, a quem a posse do tesouro

traz angústias de todo tipo. Como diz Euclião para si mesmo, ao final da passagem, depois de afastar a perplexa Estáfila, sem dúvida inocente das intenções que seu senhor lhe atribui: “Agora vou ver se o ouro está como o escondi. Esse ouro que, de tantas maneiras, atormenta um desgraçado como eu!...”. Em seguida, bate a porta, trancando-se em casa (1994: 30).

A história avança com o pedido de casamento que Megadoro, vizinho maduro e rico de Euclião, faz a Fedra. Ou melhor, a moça não chega a ser consultada acerca do assunto, e o pedido, na prática, é dirigido a seu pai, que relutantemente concorda em ceder a filha ao vizinho. A hesitação do homem deve-se a imaginar que Megadoro só quer se tornar seu genro por conhecer o segredo da marmita; o sujeito ambicionaria um bom dote, mais do que se ligar à menina. O encontro entre os dois homens dá-se na segunda cena do segundo ato (a comédia, como de praxe na época, tem cinco atos), e a desconfiança de Euclião, contraposta às gentilezas de Megadoro, oferece a base para a comicidade. Um jogo de aproximações e afastamentos responde pelo riso nessa passagem.

Depois de se certificar de que o vizinho não sabe da existência da marmita nem almeja dote, Euclião admite o casamento. A festa de bodas será quase

completamente patrocinada pelo noivo, já que Euclião, reafirmando a própria avareza, não compra mais do que insignificâncias em sua visita à feira. A chegada de Pitódico, escravo de Megadoro, acompanhado de cozinheiros e flautistas, à casa de Euclião para preparar o jantar de bodas irá provocar outros incidentes, sempre lastreados na sovinice e nos receios do pai de Fedra. Aqui, Plauto recorre aos recursos farsescos que também aparecem no *Anfitrião*, com as pancadas desferidas por Euclião contra um dos cozinheiros, que, por infelicidade, falara em marmita – instrumento de que os profissionais da cozinha obviamente necessitam, mas que, para o avarento, só poderia ser a panela onde guarda o tesouro.

Outra vítima de Euclião será Estrobilo, escravo de Licônides – este pretende casar-se com Fedra, afastando o obstáculo representado por Megadoro, seu tio. Estrobilo recebe a incumbência de sondar a quantas andam os preparativos para a festa, abrindo caminho para a intervenção de Licônides. Àquela altura, porém, o avarento, apavorado com a possibilidade de que lhe descubram o esconderijo onde guarda o ouro, resolve mudá-lo de lugar e o leva de sua casa para o templo da Boa Fé, situado nas proximidades. Em seguida, vê o escravo, que até o momento ignora a existência do

tesouro; Euclião toma-o imediatamente como suspeito pelo furto da marmitta – furto que ainda não aconteceu.

Temos, então, a quarta cena do quarto ato, outra passagem que será reproduzida nas peças de Molière e Suassuna. Note-se a graça das réplicas que mostram, pelo absurdo, a que extremos chega a inquietação do proprietário: a certa altura do inquérito a que o avaro submete o escravo, vamos ouvi-lo dizer, “abanando a cabeça”, sem acreditar nos protestos de inocência de Estrobilo:

Euclião – Mostra-me as mãos.

(O escravo espalma imediatamente as mãos vazias e aproxima-as dos olhos de Euclião.)

Estrobilo – Aqui as tens. Já mostrei. Aqui estão!...

(O velho examina-as com atenção e suspicácia.)

Euclião – Estou vendo... Anda, mostra ainda a terceira (1994: 89-90).

O avaro, convencendo-se de que Estrobilo não lhe deve nada, manda-o embora – mas Euclião acaba de fazer um inimigo. O velho sai do templo sobraçando a marmitta e fala consigo mesmo, em voz alta, sobre onde escondê-la com segurança. Com o monólogo, revela inadvertidamente seu segredo a Estrobilo, que permanecera nas imediações, estimulado pelas humilhações sofridas. O

avaro levará seu tesouro ao bosque de Silvano, mas o escravo o seguirá e, do alto de uma árvore, verá o ponto em que a panela será escondida. Estrobilo, assim, afana a marmitta, acreditando que, com o ouro, poderá comprar a própria liberdade.

Aqui temos o ponto mais alto do conflito, com o desespero de Euclião ao perceber que a marmitta milionária fora furtada. O homem desfaz-se em lamentações. A rubrica informa: nesse instante, “correm-lhe lágrimas grossas”. Ele se lastima: “Sim, que precisão tenho eu da vida?... Um monte de ouro que eu trazia guardado com tanto desvelo!... Eu, eu, por minhas próprias mãos burlei o meu gosto de viver e o meu gênio tutelar... E agora – eis o resultado – outros se alegram com a minha desgraça e prejuízo...” (1994: 100). O gênio a que ele se refere “é a divindade tutelar de cada indivíduo”, em cuja existência os latinos acreditavam, informa Walter de Medeiros (1994: 171).

A dor em que o velho mergulhou se acirra quando Licônides, que já havia dobrado seu tio Megadoro, convencendo-o a desistir do casamento com a moça em seu favor, arma-se de coragem e resolve confessar a Euclião o seu delito, do qual está amplamente disposto a se reabilitar. A cena, a décima e última do quarto ato, está entre as mais importantes da peça. Nela, opera o mecanismo do

reconhecimento, pelo qual o protagonista informa-se da situação da filha e da identidade daquele que, muito brevemente, será pai de seu neto.

O reconhecimento não ocorrerá antes de o encontro entre Euclião e o futuro genro dar oportunidade a um diálogo marcado pelo equívoco, também objeto da imitação criadora de Molière e Suassuna: o jovem se confessa responsável pela malfeitoria que aflige a vida do avaro, imaginando que a tristeza deste se ligue à descoberta da gravidez de Fedra (fato que Euclião, no entanto, ainda desconhece). O equívoco se instala e produz o riso: enquanto o rapaz fala da moça – “ela”, tocada por ele por “culpa do vinho e do amor” –, Euclião pensa na marmita. No decorrer da cena, a confusão irá desfazer-se (1994: 101-110).

Plauto recorre constantemente aos equívocos para produzir o riso; o quiproquó torna-se mola da comédia. O autor organiza a ação de modo a promover os enganos e, com eles, desenvolver as situações engraçadas. Na figura cômica do equívoco, dois sentidos se superpõem num só signo: uma palavra ou um gesto pode ter dois significados, ambos aparentemente plausíveis, a depender apenas do ponto de vista – ou da falta de visão – do observador. Assim, uma lei básica de nosso conhecimento das coisas é burlada: ao contrário do que diz

essa lei, uma coisa pode ser outra, e esta segunda pode ser uma terceira. Isso é aquilo. No gênero cômico, o princípio de identidade é, ao menos provisoriamente, posto em suspenso, brinca-se com ele.

As certezas sociais, mas também as de ordem lógica, revelam-se suspeitas. O mundo balança, vacila por alguns instantes, para depois tudo voltar a seu lugar – mas transformado. O princípio de identidade, enfim, restaura-se; os que cometeram enganos de percepção ou de apreensão intelectual costumam receber o seu castigo. Erros intelectuais e erros morais confundem-se aqui (o que se revela moral ou imoral depende também, naturalmente, das inclinações ideológicas do escritor). Esse tipo de exercício, propiciado pela comédia, tem a função de desopilar, de desobstruir os canais de pensamento e percepção, arejando-os.

A comédia da marmita chegou incompleta à posteridade. Em fins do século XV, “quando aumentava o interesse pelas comédias latinas”, diz Walter de Medeiros, o humanista Codro Urceo, professor em Bolonha, redigiu com base no prólogo e nos resumos do enredo, que sobreviveram com a peça, a sua parte final, possibilitando assim que o texto de Plauto fosse representado (1994: 18).

O trecho final não consta da tradução de Walter de Medeiros, mas pode ser lido na de Agostinho da Silva:

Licônides, depois de obrigar seu escravo Estrobilo a devolver o ouro a Euclião, recebe deste não apenas o consentimento para se casar com Fedra – que, a essa altura, já deu à luz um garoto – como, à guisa de dote, a benfazeja marmita (PLAUTO e TERÊNCIO, s/d: 127-130). A conclusão, ao que parece, é otimista: o homem pode, sob o efeito de choques sucessivos, que lhe castigam os defeitos antissociais, chegar à razão; no caso, o entendimento de que a felicidade de Fedra – que será também a de seu pai – vale mais que o ouro contido na panela. O tema da liberdade almejada pelo escravo constitui outro mote importante.

Pode-se questionar até que ponto o desfecho é fiel ao texto de Plauto ou deriva, antes, das convicções humanistas de Codro Urceo.¹ Seja como for, Molière e Suassuna iriam recusar o desfecho da peça clássica, preferindo, talvez em nome da verossimilhança – especialmente cara aos franceses do século XVII –, manter o

¹ Entre as falas acrescentadas à peça por Urceo, acham-se profissões de fé humanista, bastante enfáticas. Uma delas, enunciada por Estrobilo: “A todos a natureza jurou livres e todos por natureza pensam na liberdade. O pior de todos os males, a pior de todas as desgraças é a servidão”. Pouco adiante, Licônides (ou Licônidas) pontifica: “Sempre pensei que não ter dinheiro era péssimo para todos, moços, homens e velhos. A indigência obriga os moços a prostituir-se, os homens a roubar, e os velhos a pedir esmola. Mas é muito pior o que vejo agora: ter muito mais dinheiro do que aquilo que é necessário. Ah! Quanto desgosto passou ainda há pouco Euclião por ter perdido a sua panela” (PLAUTO e TERÊNCIO, s/d: 127; 130).

protagonista preso, de uma forma ou de outra, à sua obsessão. Processo que se complica em Suassuna, como se vai ver.

O burguês usurário

Molière escrevia o seu *Anfitrião*, com base em Plauto, quando, segundo se especula, se decidiu a adaptar também a *Aululária* para seu tempo. A peça, em prosa – ao contrário do costume –, estreou em 1668 e não agradou às plateias contemporâneas do autor. Robert Jouanny, em prefácio, informa que certo duque teria perguntado, na contramão do que se diria hoje: “Como, (...) Molière enlouqueceu e nos toma por idiotas, fazendo-nos aguentar cinco atos em prosa? Onde já se viu tamanha extravagância? De que maneira pode alguém divertir-se com prosa?” (MOLIÈRE, 1965: 7). Atualmente, a prática do texto teatral em verso se perdeu em boa parte, e é provável que as falas metrificadas fossem, elas sim, consideradas extravagantes.

O avaro não se inspirou apenas em Plauto, mas misturou fontes italianas e francesas ao modelo latino. A intriga sentimental ganha, na peça de Molière, relevo bem maior do que possui na *Comédia da panela*, de certa forma preludiando as histórias de tipo melodramático que, a partir do século XIX, farão fortuna no teatro europeu,

particularmente o francês, com repercussão ampla nas Américas.

A importância atribuída ao aspecto sentimental já se evidencia na decisão de dedicar as duas primeiras cenas às queixas amorosas de Élise e Cléante, filhos do avarento Harpagão – nas quais, é verdade, já somos informados também da sovinice do protagonista. O tema central, embora secundado por outros motivos, não se desloca, portanto, para a desventura dos amantes que não sabem se poderão realizar os seus sonhos. Note-se que, já com o nome dado à personagem principal, Molière faz a caricatura do avaro – Harpagão procede de palavra grega e da palavra latina *harpagonem*, termos que significam *ladrão*.

A passagem que, em Plauto, logo revela a brutalidade do herói da *Aululária*, flagrado na abertura da peça surrando a escrava Estáfila, reaparece em Molière na terceira cena de seu texto, quando vemos Harpagão zangado com o criado La Flèche. O dramaturgo francês imprime teor de crítica social à sovinice da personagem quando, um pouco adiante, transforma Harpagão em mais do que um simples avarento, apresentando-o como usurário capaz de emprestar dinheiro a juros absurdos, ao mesmo tempo que oferece contrapartidas irrisórias.

Cléante, seu filho, precisa de dinheiro para viabilizar os projetos amorosos com Mariane e encarrega La Flèche de arranjar quem o empreste. A confusão cômica levará a uma cena de reconhecimento em que o filho irá encontrar, no próprio pai, o usurário – credor e devedor até então desconheciam a identidade um do outro. Harpagão, em lugar de envergonhar-se pelos juros extorsivos que estava prestes a cobrar de seu filho, censura-o por dissipar os recursos da família com empréstimos daquela ordem...

A figura do jovem que se apaixona pela filha do avarento ganha novos traços com relação a seu modelo latino e corresponde, aqui, a Valère, enamorado de Élise. O rapaz, de origem nobre, se faz passar por humilde e se emprega na casa de Harpagão como criado, conquistando a simpatia do patrão para poder, às escondidas, estar perto da moça que ama (e que o ama).

Molière, nesse aspecto, duplica a sugestão, presente em *A comédia da marmita*, do jovem apaixonado por mulher igualmente jovem, amor que se complica com o obstáculo que, numa e noutra peça, é representado pelo rival mais velho, interessado em casar-se com a garota por desfastio ou por puro cálculo. Os jovens – é a regra em Plauto e Molière, no que são seguidos por Suassuna –

terminam vencedores: na peça francesa, Mariane casa-se com Cléante, Élise com Valère. Mostra-se a vitória dos sentimentos sobre as convenções, que incluem a autoridade paterna, com seu arbítrio em geral pouco sensível aos ímpetus juvenis.

Em *O avaro*, o próprio Harpagão torna-se rival de seu filho. O sovina apaixonou-se por Mariane e quer casar-se com ela. A moça, porém, gosta de Cléante. O criado deste, La Flèche, consegue chegar ao tesouro que o avarento esconde numa caixinha – que faz as vezes, aqui, da marmita –, soma “de bons luíses de ouro e pistolas bem pesadas”. Um argumento demove o pão-duro de se unir a Mariane, cedendo seu lugar ao filho: a possibilidade de ter, de volta, o dinheiro furtado. Ainda aqui, Molière satiriza ferozmente a personagem, que não tem, de modo algum, os bons sentimentos vistos em Euclião: ele concorda com as bodas, a serem financiadas por Anselme, pai de Valère e de Mariane (que, no desfecho, se descobrem irmãos), e está feliz por ter de volta a sua caixinha.

O texto irá valer-se de outras sugestões colhidas em Plauto. A passagem em que o protagonista de *A comédia da marmita* bate na escrava Estáfila e aquela em que, ainda nessa peça, quer ver “a terceira mão” de Estrobilo, julgando que este esconde a panela consigo, combinam-

se aqui formando uma cena só, a terceira do primeiro ato em Molière. Um trecho:

Harpagão – Vem cá. Quero ver.

Mostra-me as mãos.

La Flèche – Aqui estão.

Harpagão – As outras.

La Flèche – As outras?

Harpagão – Sim.

La Flèche – Aqui estão.

Harpagão – Não puseste nada aí dentro?

La Flèche – Veja por si mesmo.

Harpagão (apalpa-lhe os calções nos joelhos) – Estes calções tão grandes são feitos para receptor as coisas que se furtam; e eu gostaria de ver alguns dependurados.

La Flèche – Ah! um homem assim mereceria o que receia! e como eu folgaria de roubá-lo!

Harpagão – Que foi?

La Flèche – O quê?

Harpagão – Que estás falando de roubar?

La Flèche – Estou dizendo que o senhor examina tudo, para verificar se o roubei.

Harpagão – É o que quero fazer. (Revista os bolsos de La Flèche.)

La Flèche – O diabo carregue a avareza e os avarentos!

Harpagão – Como? Que estás dizendo?

La Flèche – O que estou dizendo?

Harpagão – Sim: que disseste sobre a avareza e os avarentos?

La Flèche – Eu disse que o diabo carregue a avareza e os avarentos.

Harpagão – A quem te referes?

La Flèche – Aos avarentos.
 Harpagão – E quem são?
 La Flèche – Uns vilões e uns ladrões.
 Harpagão – Mas a quem aludes?
 (1965: 21-23)

A cena prossegue, com La Flèche dizendo o que não consegue evitar dizer, ao mesmo tempo que precisa acomodar suas palavras às que o patrão deseja ouvir. Este, depois de feita a minuciosa revista, ainda pede ao criado que devolva o que lhe tirou... Em seguida, manda-o andar. Curiosamente, a passagem relativa às mãos – “Mostra-me as mãos.” “Aqui estão.” “As outras” –, que designa, por absurdo, a ideia fixa e a intolerância do avarento, foi condenada como inverossímil por Fénelon numa *Carta à Academia*, “a despeito da autoridade de Plauto”, informa Robert Jouanny em nota. Marmontel imaginava que tivesse havido erro de impressão no texto de Molière, e um terceiro comentarista, o comediante Charles Dullin, na *Encenação do Avaro*, “recomenda ao ator que não dê ênfase à palavra” (1965: 21).

A obsessão por verossimilhança dominou boa parte das ideias sobre teatro formuladas na Itália e na França dos séculos XVII e XVIII (permanecendo importante, consideradas as várias concepções discrepantes do conceito, nas fases seguintes), e responde por

comentários daquele tipo. Ainda que Molière tenha sido, em maior ou menor medida, sensível a esses argumentos (em *O avaro*, os solilóquios não são frequentes, e os apartes buscam sempre se justificar com base em probabilidades minimamente aceitáveis), seus méritos de comediógrafo ligam-se menos ao retrato supostamente fiel da realidade que à capacidade de revelá-la pela deformação e pelo exagero. Ariano Suassuna, no prefácio a *O santo e a porca*, defenderá justamente uma posição desse gênero.

A solidão de Eurico

Ariano Suassuna compôs *O santo e a porca* em 1957, ano de estreia do *Auto da Compadecida* (escrito em 1955), peça que o tornaria conhecido fora do Recife. Nesta comédia, Suassuna trabalhou com a tradição dos autos que remonta a Gil Vicente e a Calderón de la Barca. Se o teatro dotado de traços medievais é a fonte do *Auto da Compadecida*, *O santo e a porca* encontra matriz no clássico latino Plauto e em sua *Comédia da panela* (além de se basear também no *Avaro* de Molière). Suassuna, como já o fizera Molière, conserva algumas passagens e tipos da *Aululária*, mas altera em vários aspectos a estrutura da peça que o inspirou.

Elementos de comicidade popular, presentes a ambos os textos, granjearam ao dramaturgo a simpatia de Drummond (a quem a edição de *O santo e a porca* é dedicada) e o elogio de críticos como Sábato Magaldi. *O santo e a porca* estreou em 1958, no Rio de Janeiro, tendo no elenco Ziembinski, também diretor, Cleyde Yáconis e Cacilda Becker.

É preciso lembrar, de saída, a figura de Caroba, mulher capaz de atar e desatar os fios do enredo, empregada de Euricão Árabe (como eram conhecidos os árabes, sírios ou turcos no Nordeste), o avaro. Caroba é, nesse sentido, única.² No texto de Plauto, a irmã de Megadoro, Eunômia, tem certa importância no enlace da história quando convence o maduro Megadoro de que chegou a hora de casar e de que ele deve pedir Fedra em casamento. Mas o trabalho de Eunômia limita-se a esse gesto, e a personagem praticamente desaparece no decorrer do trecho. De forma ainda menos marcada, Frosine, em *O avaro*, ensaia intervir nos destinos de Harpagão e demais personagens, mas seu papel de alcoviteira fica na promessa – o que rendeu críticas a Molière, segundo conta Jouanny: “Essa intriga termina antes de começar. Crítica-

² Poderíamos aproximar Caroba de Estáfila, a escrava de Euclião (como Sábato Magaldi o fez), dada a condição social dessas personagens. Adotamos, no entanto, outro critério, relativo ao papel de alcoviteira, exercido na peça latina por Eunômia, irmã do abonado Megadoro, e não por Estáfila.

a Diderot no seu *Tratado da poesia dramática*: ‘Acaba-se a peça e não tornamos a ver Frosine nem a baixa-bretã que continuamos a esperar’” (1965: 81).

O mesmo não ocorre no texto de Ariano Suassuna. Desde o início, Caroba é a grande promotora dos encontros e desencontros em que a peça é pródiga. Dodó Boca da Noite, fazendo eco ao Valère de Molière, insinua-se como empregado na casa de Euricão Árabe, o avaro que guarda numa velha porca de madeira as suas economias, lastro da velhice que se aproxima. Dodó gosta de Margarida, filha de Euricão, e pretende casar-se com ela. Largou os estudos em Recife para onde o pai, Eudoro Vicente, o havia mandado; usa disfarce – traz a boca torta e uma corcunda, entre outros atributos – e vive à espera de uma saída para seu amor pela menina.

A rivalidade entre jovens e velhos, típica da comédia clássica, reaparece na peça brasileira com a intenção de Eudoro Vicente de fazer uma visita a Euricão Árabe, anunciada em carta trazida por Pinhão, criado de Eudoro. Repete-se aqui o tema da desconfiança que aflige o avaro, já visto em Plauto e Molière: a notícia de que Eudoro Vicente vem vê-lo, somada à sugestão infeliz de Pinhão de que o motivo da visita só pode ser um pedido de empréstimo, conduz Euricão ao desespero, tratado em tom de farsa. O homem lastima-se em voz alta, recusa-se

a ler a carta, com medo de seu conteúdo, e se convence de que Eudoro pensa em lhe dar uma *facada* antes mesmo de se certificar do que se passa: o velho Eudoro quer casar-se com Margarida. O sovina é incapaz de ouvir observações sensatas, e suas palavras remetem à crítica social:

Caroba – Mas Seu Euricão, Seu Eudoro é um homem rico!

Euricão – E é por isso mesmo que eu estou com medo. Você já viu pobre pedir dinheiro emprestado? Só os ricos é que vivem com essa safadeza! Santo Antônio, Santo Antônio!

Margarida – Mas papai já leu a carta?

Euricão – Não! Nem quero ler! Nem quero que você leia! Afaste-se, não toque nessa amaldiçoada!
(SUASSUNA, 2011: 36).

Notem-se contexto e propósitos que orientaram a redação desse e de outros trabalhos. Suassuna, em 1946, ligado a outros jovens intelectuais – entre eles Hermilo Borba Filho e Joel Pontes –, fundou o Teatro do Estudante de Pernambuco. Cerca de três anos antes, Ziembinski havia dirigido, no Rio de Janeiro, *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, com o elenco de Os Comediantes, espetáculo que marcaria o teatro no Brasil. A época incitava à pesquisa e à renovação, e é interessante

saber, lendo os “Dados biobibliográficos do autor” redigidos por José Laurenio de Melo para a edição de *O santo e a porca*, que “caracteriza esse período a preocupação de conciliar a influência dos clássicos ibéricos, sobretudo Lope de Vega, Calderón de la Barba e Gil Vicente, com os temas e formas hauridos no romanceiro popular nordestino” (2011: 10). Preparava-se o chão de onde o *Auto da Compadecida* iria brotar em 1955.

Outro aspecto a observar, agora de volta a *O santo e a porca*, liga-se às sugestões contidas no texto, relacionadas a certa visão do mundo. Envolvido pelas maquinações de Caroba, que pretende ver Margarida casada com Dodó e que deseja, ela própria, unir-se a Pinhão, Eurico Árabe nos é apresentado como um homem dividido entre Santo Antônio (elemento que faz eco ao Apolo de Plauto), símbolo do desapego material e de valores mais altos que o da simples moeda, e o dinheiro contido na porca de madeira. De um lado, o santo; de outro, as cédulas. No final do texto, de certo modo contrariando o tom de farsa ligeira adotado até ali, o autor faz com que a personagem depare-se com a solidão, já sem o apoio representado pela porca, que Eurico descobre guardar apenas dinheiro saído de circulação, sem valor.

Um passo adiante, ou diferente, é dado com relação a Plauto e Molière. No

autor latino, a solução otimista mostrava um homem que, depois dos golpes que sofreu – o susto com o furto da marmita e, em seguida, com a notícia de que a filha lhe daria um neto –, é capaz de corrigir-se, entregando a Fedra e ao genro os bens que guardava de maneira obsessiva. No francês, Harpagão termina tão mercenário e avaro quanto era no começo da história. Em Suassuna, pateticamente, Euricão não apenas descobre que sempre foi pobre, conservando cédulas sem valor, como percebe o quanto a sua vida tem sido vazia de sentido. Ele saberá, agora, voltar-se para Santo Antônio?

A avareza ganha, portanto, ressonância ética e existencial mais ampla na peça brasileira – sem que se esqueça a crítica social, afirmada, por exemplo, quando Pinhão reclama da exploração imposta a ele e à família: “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!” (2011: 148). A questão da terra e da relação entre as classes, no Brasil, aparece de modo mais pungente e menos lúdico na seção final do texto.

Sábato Magaldi mencionou, no *Panorama do teatro brasileiro*, as mesmas palavras que acabamos de citar. Concordamos com ele quando diz, logo depois de mencionar a fala de Pinhão, que

“as três histórias de avarentos, por métodos diferentes, aproximam-se na defesa de uma melhor condição humana”. Sábato lembra ainda que “o quiproquó básico”, ou seja, a confusão que, a certa altura, os três textos apresentam, encontra-se no diálogo em que o jovem apaixonado fala ao velho sobre a filha deste, quando o sovina entende tratar-se não da menina, mas da marmita, da caixinha ou da porca – momento em que a avareza induz a atentar antes às coisas do que às pessoas. Temos dúvidas com relação ao que diz o crítico, no entanto, em suas restrições a *O santo e a porca*. Afirma Sábato Magaldi:

As confusões de identidade de pessoas no escuro é que se mostram demasiado simplórias na obra de Suassuna. E era também quase impossível encontrar solução para a dicotomia do avarento. Foi o dramaturgo hábil, pintando-o como estrangeiro, já que o tipo não se ajusta muito ao feitio nacional. Mas, para fazê-lo ficar com o santo, necessitava de um verdadeiro milagre. E o milagre não logrou credibilidade: é inverossímil que Euricão Engole-Cobra guardasse na porca dinheiro há muito tempo recolhido. A abjuração final da peça resulta demagógica, conduzida em demasia pelo dedo do autor. O avarento permaneceu toda a trama no mal aspirando ao bem – porca e santo que Ariano Suassuna não soube juntar (MAGALDI, 1997: 244).

O dramaturgo, no prefácio a sua peça, refere-se provavelmente a essas

restrições quando escreve: “Não tem sentido, portanto, dadas as características de meu teatro, dizer como disseram alguns críticos ilustres que é inverossímil que um avarento ignorasse uma operação bancária e perdesse, assim, seu tesouro” (2011: 25). Além do argumento relativo a essas características,³ Suassuna recorda que o que parece impossível de fato aconteceu: um sovina, por sinal pessoa de sua família, guardou dinheiro em casa por tanto tempo e foi tão pouco atento às convenções do mundo exterior – bancos, cédulas, inflação e juros inacessíveis aos mais pobres – que, quando quis trocá-lo, as notas já nada valiam.

Por outro lado, também somos reticentes quanto ao que diz o dramaturgo quando afirma que Euricão “descobre, de repente, esmagado” que, à Dostoievski, “se Deus não existe, tudo é absurdo”. Com essa percepção, declara Suassuna, o avarento

volta-se novamente para a única saída existente em seu impasse, a humilde crença de sua mocidade, o caminho do santo, Deus, que ele seguira num primeiro impulso, mas do qual fora desviado aos poucos, inteiramente, pela idolatria do

³ À mesma altura, o dramaturgo se autodefine: “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” (2011: 25).

dinheiro, da segurança, do poder, do mundo (2011: 25).

Naturalmente, tanto a posição do crítico quanto a do dramaturgo têm base e, sob certos ângulos, são ambas defensáveis. Não é muito plausível, desde que se adotem exigências realistas, o avarento desconhecer que o dinheiro, em tempos instáveis, muda de cor e de nome, sendo as cédulas recolhidas e trocadas periodicamente. Mas a atmosfera de comédia justifica, a nosso ver, o recurso de que se valeu Suassuna. A esta altura, cabe notar que certa assimetria ou discrepância com relação à realidade – ou seja, certa inverossimilhança – parece constituir a fonte mesma das comédias que, pelo exagero, revelam melhor os defeitos e pecados das personagens.

Perguntaríamos não tanto pela verossimilhança, ou seja, a relação do texto com a realidade, mas pela coerência interna do enredo e das personagens, isto é, o laço entre os elementos da peça. Nessa linha, o que nos parece arriscado é, antes, a mudança até certo ponto brusca de tom e de intenções que leva *O santo e a porca*, escrita como farsa, a tangenciar o drama no desfecho. Aqui, Magaldi tem razão, segundo entendemos: o protagonista preocupa-se bem mais, durante toda a ação, com a porca do que com o santo. O risco implicado no

desenlace consistiria nessa mudança de registro; a boa peça de Suassuna pode desabar nos momentos finais.

Seja como for, o modo pelo qual a história termina sugere antes um final aberto, inconcluso, que, de assertivo, traz apenas a denúncia, como em Plauto e Molière, dos valores vãos ligados ao dinheiro e, especialmente, à preocupação doentia com a sua posse. Cabe sublinhar as palavras do autor de *O santo e a porca* no momento em que afirma que o público procede bem quando “aceita nossos andaimes de papel, madeira e cola”, alcançando assim “participar de nossa maravilhosa realidade transfigurada” (2011: 27). Dela voltamos um pouco menos pobres à realidade prosaica.

Artigo recebido em 28/03/2012

Aprovado em 26/11/2012

Referências bibliográficas

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3ª. edição. São Paulo: Global, 1997.

MOLIÈRE. *O avaro*. In: *Teatro escolhido*. Volume 1. Tradução de Octavio Mendes Cajado. Prefácio e notas de Robert Jouanny. São Paulo: Difel, 1965.

PLAUTO. *A comédia da marmita*. Introdução, versão do latim e notas de Walter de Medeiros. Brasília: Editora UnB, 1994.

PLAUTO e TERÊNCIO. *Aululária (Comédia da panela)*. In: *A comédia latina*. Prefácio, seleção, tradução e notas de Agostinho da Silva. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

SUASSUNA, Ariano. *O santo e a porca*. 25ª. edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.