



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Juliana Felix Henrique de Almeida Rego

Ariano Suassuna:

A busca por uma literatura nacional

Rio de Janeiro

2018

Juliana Felix Henrique de Almeida Rego

Ariano Suassuna: a busca por uma literatura nacional



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção de título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S939	<p>Rego, Juliana Felix Henrique de Almeida. Ariano Suassuna: a busca por uma literatura nacional / Juliana Felix Henrique de Almeida Rego. - 2018. 68 f.: il.</p> <p>Orientador: João Cezar de Castro Rocha. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 2. Poética – Teses. 3. Suassuna, Ariano, 1927-2014 – Crítica e interpretação – Teses. 4. Suassuna, Ariano, 1927-2014. O santo e a porca – Teses. 5. Suassuna, Ariano, 1927-2014. A farsa da boa preguiça - Teses. 6. Teatro brasileiro – História e crítica – Teses. 7. Personagens literários – Teses. 8. Nacionalismo na literatura – Teses. I. Rocha, João Cezar de Castro. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 869.0(81)-95</p>
------	--

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Juliana Felix Henrique de Almeida Rego

Ariano Suassuna: a busca por uma literatura nacional

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção de título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 28 de setembro de 2018.

Banca Examinadora:

Profº Dr. João Cezar de Castro Rocha (Orientador)
Instituto de Letras — UERJ

Profª Dra. Ieda Maria Magri
Instituto de Letras — UERJ

Profª Dra. Luciana Barbosa Reis
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais, Ibrailde e Eliel, que, errando ou acertando, me mostraram o caminho a seguir.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os professores que passaram pela minha vida. A eles devo meus primeiros conhecimentos e o estímulo para buscar aprender sempre, cada dia mais. Agradeço em especial a João Cezar por, além de ter sido meu professor, ter aceitado ser meu orientador. Obrigada pela paciência, tempo, parceria, preocupação e amizade.

Agradeço também, a todos os meus colegas de profissão com os quais, inevitavelmente, aprendi em nosso convívio e trocas de experiências.

A toda equipe da pós-graduação em letras da UERJ. Vocês são excepcionais.

A todos os amigos, em especial Adriana, Michelle, Ana e Rafael, que compreenderam minha ausência, souberam me perdoar e, como se não fosse suficiente, me apoiaram em minha caminhada. Amo vocês.

À minha família por todo o acolhimento nos momentos difíceis e por compartilhar comigo das alegrias da vida.

Ao meu marido, Vinicius, por acreditar em mim mesmo quando eu já não acreditava.

Aos meus filhos, Maria Victória e Francisco, por me motivarem a querer ser uma pessoa melhor.

E, finalmente, à vida por todo amor e pelas oportunidades vividas.

O correr da vida embrulha tudo. A vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem.

Guimarães Rosa

RESUMO

REGO, Juliana Felix Henrique de Almeida. *Ariano Suassuna: a busca por uma literatura nacional*. 2018. 68 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) — Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Este trabalho trata dos *conceitos* de originalidade e cópia, centro e periferia, nacionalismo literário e identidade nacional, e poética da emulação nas peças *O santo e a porca* e *A farsa da boa preguiça* de Ariano Suassuna. Para tanto, foram analisadas as obras em perspectiva comparativa a obras do cânone e da cultura popular, em especial a Nordestina. Também foi considerado o contexto histórico em que foram produzidos, assim como os conceitos elaborados por grandes teóricos como Silviano Santiago, Roberto Schwarz, José Paulo Paes e João Cezar de Castro Rocha.

Palavras-chave: Poética da emulação. Nacionalismo literário. Teatro.

ABSTRACT

REGO, Juliana Felix Henrique de Almeida. *Ariano Suassuna: the search for a national literature*. 2018. 68 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) — Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

This work deals with the *concepts* of originality and copy, center and periphery, literary nationalism and national identity, and poetics of emulation in the plays *O santo e a porca* and *A farsa da boa preguiça* of Ariano Suassuna. For this purpose, the plays were analyzed in perspective comparative to works of the canon and the popular culture, in particular the *Nordestina*. It was also considered the historical context in which they were produced, as well as the concepts elaborated by great theorists such as Silviano Santiago, Roberto Schwarz, José Paulo Paes and João Cezar de Castro Rocha.

Keywords: Poetics of emulation. Literary nationalism. Theater.

SUMÁRIO

	O AUTOR, A OBRA E O BRASIL	9
1	A QUESTÃO DA CÓPIA E DA ORIGINALIDADE NO CONTEXTO BRASILEIRO	16
2	O NACIONALISMO LITERÁRIO	21
3	O CASO DO AVARENTO	29
3.1	Os personagens	33
3.2	Os quatro momentos de Esopo	37
4	A FARSA DA BOA PREGUIÇA	42
4.1	O peru do cão coxo	43
4.2	A cabra do cão caolho	45
4.3	O rico avarento	47
4.4	A estrutura da peça	48
4.5	Os personagens	50
4.6	A questão religiosa	53
4.7	A emulação	54
4.8	A presença de Esopo	59
	AO FINAL	60
	REFERÊNCIAS	62
	ANEXO A — Comparação entre personagens – O avarento	64
	ANEXO B — Comparativo quantitativo de falas	67

O AUTOR, A OBRA E O BRASIL

Ariano Vilar Suassuna (1927-2014) foi um escritor nascido na Paraíba e formado no Recife, autor dos romances *Romance da Pedra do Reino* (1971), *O Príncipe Degolado* (1977) — ambos comporiam uma trilogia intitulada *A maravilhosa desventura de Quaderna, o decifrador*, que não chegou a ser concretizada — e *A história de amor de Fernando e Isaura* (1956). Como dramaturgo, escreveu as peças *A mulher vestida de Sol* (1947), que marca sua estreia como autor de teatro, *Auto da Compadecida* (1957) que o consagrou e hoje faz parte do “repertório internacional, traduzido e representado em espanhol, francês, inglês, alemão, polonês, tcheco, holandês, finlandês e hebraico.” (SUASSUNA, 2014, p.12), *O Santo e a Porca* e *A Farsa da Boa Preguiça* que serão estudadas aqui, entre outras.

Suassuna começou sua carreira como dramaturgo ao ingressar na Faculdade de Direito do Recife em 1946. Em seguida, ingressou num grupo de escritores e artistas que havia criado o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). Lá teve oportunidade de participar de estudos de obras canônicas da dramaturgia universal. Estes estudos buscavam “estimular a criação de uma literatura dramática de raízes fincadas na realidade brasileira, particularmente nordestina.” (SUASSUNA, 2014, p.10). Como mostraremos ao longo deste trabalho, esse modelo de leitura intensa e emulação do repertório clássico fornecerá um dos eixos de sua literatura.

Descendente de uma família de forte apelo político na região do Nordeste — é filho de João Suassuna¹ — o criador de João Grilo caminhou numa militância de exaltação e valorização da cultura popular, em especial a nordestina, pois via nessa cultura uma maneira muito peculiar de transformação de temas e de formas da tradição literária. Vale dizer, e é importante esclarecer de imediato esse ponto, não se trata de uma “genuína” cultura popular, mas de uma complexa forma de assimilação de tradições diversas. Ariano Suassuna optou pela via poética e não política, como seria esperável, contribuindo assim para a construção de um modo muito especial de pensar a identidade nacional, como veremos ao longo desta dissertação.

¹ João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna (1886-1930), pai de Ariano Suassuna, foi governador do estado da Paraíba no período da primeira república. Foi assassinado no Rio de Janeiro devido a uma disputa política no estado da Paraíba as vésperas da crise de 1930.

Desta forma, continuou um processo que, segundo Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira* (Momentos decisivos), se iniciou no século XIX, politicamente com a independência do Brasil e culturalmente, com o movimento romântico. O nacionalismo artístico, segundo Antonio Candido “não pode ser condenado ou louvado em abstrato, pois é fruto de condições históricas, — quase imposição nos momentos em que o Estado se forma e adquire fisionomia nos povos antes desprovidos de autonomia ou unidade” (2012, p.29), ou seja, o nacionalismo literário manifesta-se para contribuir com um projeto político, preenchendo uma lacuna que surge quando um determinado povo se institui como nação. Vale dizer, *identidade aqui não se confunde com um dado essencial, porém com um projeto político e cultural* – esse é o sentido que daremos à expressão ao longo deste trabalho. Tal definição cai como luva para o primeiro momento histórico de busca de identidade, o Romantismo, e depois no segundo, o Modernismo.

Entretanto como se dá essa busca pela identidade nacional, entendida em acepção renovada? No século XIX vemos a mescla como parte do processo de criação, onde o modelo europeu não é descartado, e sim aglutinado às nuances nacionais. Dessa forma, a produção literária deste período se constitui à semelhança da nova cultura nacional (SCHWARTZ, 1987, p.33) onde os autores se apropriam do modelo e agregam a ele novas nuances, evidenciando o caráter de construção deliberada e não de resgate de uma suposta essência anterior à existência.

Ao analisarmos a obra de Ariano Suassuna, poderíamos pensar à primeira vista que esta retoma a ideia dicotômica lançada por Euclides da Cunha de litoral *versus* sertão, onde o litoral representa o processo colonizador e descaracterizador da identidade nacional, local de vida e cultura à imagem e semelhança do colonizador, enquanto que o sertão surge como lugar de preservação e resistência dessa mesma identidade nacional, livre de qualquer influência – como, por exemplo, se percebe na obra de Euclides da Cunha. Contudo tal dicotomia é descartada ao analisarmos sua obra especialmente quanto ao seu procedimento literário. Ora, como estudaremos nos capítulos 2 e 3, o autor de *O Auto da Compadecida* defendia que a poética popular realizava uma complexa mescla do local com fontes tanto populares europeias quanto eruditas da tradição greco-latina. Nesse caso, ecos e ressonâncias constituem o motor de toda criação. A mescla, pois, e não a “pureza”, que será aqui estudada no *corpus* selecionado.

Em seu discurso de posse da Academia Brasileira de Letras, Ariano citou uma leitura que fez em texto de Alfredo Bosi, no qual estava mencionada uma distinção feita por Machado de Assis ao criticar a nossa então má política e péssimos governantes. Dizia este, “Não é desprezo pelo que é nosso, não é desdém pelo meu País. O ‘país real’, esse é bom, revela os melhores instintos. Mas o ‘país oficial’, esse é caricato e burlesco.” (SUASSUNA, 1990)² Citou também Ghandi por ele ter defendido que um verdadeiro indianista, em especial o pertencente as classes mais abastadas, não poderia comprar roupa feita pelos ingleses pois estaria tirando das mulheres pobres da Índia seu sustento. Assumiu e defendeu assim sua crença na valorização do produto nacional.

A partir daí, passei a usar somente roupas feitas por uma costureira popular e que correspondessem a uma espécie de média do uniforme de trabalho do brasileiro comum. Não digo que fiz um voto, que é coisa mais séria e mais alta colocada nas dimensões de um profeta, como Gandhi, ou de um monge, como D. Marcos Barbosa. Não fiz um voto; digamos que passei a manter um propósito. Não pretendo passar pelo que não sou. Egresso do patriarcado rural derrotado pela burguesia urbana de 1889, 1930 e 1964, ingressei no patriciado das cidades como o escritor e professor que sempre fui. Continuo, portanto, a integrar uma daquelas classes poderosas, às quais fazia Gandhi a sua recomendação. Sei, perfeitamente, que não é o fato de me vestir de certa maneira, e não de outra, que vai fazer de mim um camponês pobre. Mas acredito na importância das roupagens para a liturgia, como creio no sentido dos rituais. E queria que minha maneira de vestir indicasse que, como escritor pertencente a um País pobre e a uma sociedade injusta, estou convocado, “a serviço”. Pode até ser que o País objete que não me convocou. Não importa: a roupa e as alpercatas que uso em meu dia a dia são apenas uma indicação do meu desejo de identificar meu trabalho de escritor com aquilo que Machado de Assis chamava o Brasil real e que, para mim, é aquele que habita as favelas urbanas e os arraiais do campo. Voltarei depois a este assunto, de tal modo é ele importante na minha visão do mundo e, em particular na do nosso País, a esta altura submetido a um processo de falsificação, de entrega e vulgarização que, a meu ver, é a impostura mais triste, a traição mais feia que já se tramou contra ele. (SUASSUNA, 1990)³

Suassuna frisa a importância da valorização do produto nacional, seja ele bem material ou cultural, e critica o processo constante de colonização que sofremos desde o século XVI, primeiro por Portugal, e hoje em dia pela *cultura de massa*⁴.

² Trecho retirado do discurso de posse de Ariano Suassuna na Academia Brasileira de Letras, disponível no site oficial da ABL.

³ Texto acessado no site da ABL conforme consta nas Referências bibliográficas.

⁴ Cultura de massa é um conceito sobre o qual muitos teóricos já trataram, incluindo Umberto Eco, e é definida por José Paulo Paes “cultura de massa que se preocupa em poupar-lhes, no ato de consumo, maiores esforços de sensibilidade, inteligência e até mesmo atenção ou memória” (PAES, 1990, p.26)

Entretanto, na escrita de suas peças de teatro e seus romances, é perceptível a influência da cultura ibérica e a literatura de formação, nacional e também estrangeira – mais uma vez, percebe-se que noções como “pureza” e “essência” não ajudam a entender a fatura literária de Suassuna. De fato, em sua composição o dramaturgo se utiliza de grandes clássicos de forma antropofágica, como bem explicaria Oswald de Andrade, ou como definiria também Silviano Santiago,

Tanto em Portugal, quanto no Brasil, no século XIX, a riqueza e o interesse da literatura não vêm tanto de uma originalidade do modelo, do arcabouço abstrato ou dramático do romance ou do poema, mas da transgressão que se cria a partir de um novo uso do modelo pedido de empréstimo à cultura dominante. (SANTIAGO, 2000, p. 56).

Este método usado pelo escritor de *O santo e a porca* é anunciado por ele próprio em algumas de suas obras — como veremos posteriormente — e foi estudado por João Cezar de Castro Rocha em sua teoria *poética da emulação*. Tal teoria defende que a apropriação transformadora dos modelos se dá entre muitos escritores de circunstâncias não hegemônicas, mas não só. Assim, defende Rocha que a invenção é um dos procedimentos mais importantes do fazer literário, pois pressupõe a “existência de elementos prévios, que devem ser recombinaados em arranjos e relações ainda inexplorados” (ROCHA, 2013, p.227). Assim, tal técnica não se limita à apropriação propriamente dita, trata-se de criar em cima de algo já existente. Não se limita, pois, ainda, a emulação de um modelo, trata também de temas, como por exemplo, o caso de *Otelo* peça de Shakespeare que foi desenvolvida com base no conto de Giraldi Cinthio, de mesmo título. O que Shakespeare fez é se apropriar da ideia e de personagens do conto e ampliá-lo, dando, em outro gênero, maior complexidade à história. Dessa forma Shakespeare é um escritor-inventor⁵, segundo João Cezar de Castro Rocha, pois não parte do “nada” para compor sua peça, mas de algo já existente – assim a “originalidade” se revela menos fecunda do que a “complexidade” nos procedimentos artísticos. Esta ideia será mais bem desenvolvida nos capítulos 2 e 3 nos estudos acerca das peças de Ariano Suassuna.

⁵ Escritor-inventor é um termo pensado por João Cezar de Castro Rocha pra redefinir os escritores a partir da ideia de que nada se cria do nada, na verdade tudo é recriado em novos arranjos ainda não experimentados. Ou seja, o escritor inventa em cima de algo já existente e não cria partindo do zero.

Em 1964 com o golpe militar, a instauração da ditadura e a consequente censura, nossos artistas, poetas, escritores e intelectuais da época precisaram descobrir novos meios de expressão e de crítica ao sistema imposto. Em decorrência disso, muitos intelectuais foram perseguidos e exilados, mas, ainda assim, ganharam destaque no quadro nacional e muitos perduram até hoje. Foi nesse contexto de transição política, ainda antes do golpe de 1964, que Ariano Suassuna começou a escrever. Em 1956 escreveu seu primeiro romance *A História de Amor de Fernando e Isaura* onde ele faz uma reescritura/colagem do clássico medieval *Tristão e Isolda*, transportando o espaço onde se dá a história para cidades à beira mar de Alagoas, assim como adequa outros pontos relativos à cultura e costumes para a nossa realidade. O mesmo se repete em algumas outras peças suas, como *O Santo e a Porca*, onde, segundo o próprio autor, ele teria adaptado uma das peças teatrais de Plauto, *Aulularia*, mais conhecida como *A comédia da Panela*, que data de 195 a.C. Mesclando figuras mitológicas sertanejas, cordel, literatura medieval de origem ibérica, folclore e religiosidade com fatos históricos, Suassuna tenta recriar uma face representativa do Brasil.

Paralelamente a (ou em decorrência da) sua produção, Suassuna em parceria com artistas locais, lançou o Movimento Armorial em Recife em 18 de outubro de 1970, com o “objetivo de criar uma arte erudita brasileira a partir das raízes populares da nossa cultura, e de combater, assim, o processo de vulgarização cultural ao qual ainda hoje nos encontramos submetidos” (JÚNIOR, p.9, 2008). Destaque-se, ainda outra vez, a mescla na simples enunciação: “arte *erudita* brasileira a partir das raízes *populares* da nossa cultura”. Assim, é possível perceber o sofisticado ideal nacional do nosso autor, com base na mescla da cultura e costumes do interior do Brasil e da assimilação muito particular da tradição literária como um todo. Ou seja, este movimento valoriza a cultura popular e a sua produção artística mostrando aspectos eruditos em sua composição.

Nesse contexto, Suassuna produziu o romance armorial (ou novela romançal) onde narra acontecimentos políticos, e permeia suas narrativas de folclore e figuras mitológicas sertanejas, que em muito se aproximam dos mitos gregos, sem deixar de lado a religião tão forte no interior do Brasil. Como exemplo, no romance *A Pedra do Reino*, é apresentado ao leitor um império sertanejo que aguarda a volta de um rei que conduziria o povo a tempos melhores, assim como em Portugal ocorreu com o mito do Sebastianismo. A personagem principal nesse romance, Dom Pedro Dinis

Quaderna, que em muito se assemelha a D. Quixote, tem também seus devaneios, porém no lugar de moinhos de vento vê no sertão um reino grandioso.

No que compete ao povo, o autor ressalta a força e determinação do sertanejo, certamente influenciado não só pela sua vivência, mas também pelo Os Sertões de Euclides da Cunha:

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral. (...) É desgraçado, desengonçado, torto. Hércules-Quasimodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. (...) Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude. (...) Naquela organização combatida operam-se, em segundos, transmutações completas. Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormecidas. (CUNHA, 1984, p.51)

Entretanto, Euclides também acreditava que este sertão seria esmagado e absorvido pela civilização que “*avançará nos sertões impelida por essa implacável ‘força motriz da História’ que Gumplowicz, maior do que Hobbes, lobrigou, num lance genial, no esmagamento inevitável das raças fracas pelas raças fortes*” (CUNHA, 1984, p.01). Pelo contrário, Suassuna acredita na soberania do sertão e sua resistência. Segundo ele lá existe uma civilização composta por elementos bem próprios; reforçando o reino sertanejo:

O Sertão é bruto, despojado e pobre, mas, pra mim, é exatamente isso que faz dele o Reino! É exatamente isso o que me dá coragem para enfrentar o sofrimento e a degradação que me despedaçam e mancham todos os momentos de minha vida – ao ver a fome, a feiura e a injustiça -, ao ter o pressentimento da morte, da tristeza e da insanidade, em mim e nos outros. O que me dá ainda coragem é poder esperar pelo dia em que minha vida se identificará – pelo Deserto ou pela Morte, não sei! – com essa Terra – pedregosa, crestada pelo Sol divino, misterioso e cruel, pela faca da poeira e pelo chicote da ventania, e onde galopa, em cavalos magros, facínoras bronzeados, sujos e maltrapilhos – esses que são os Heróis da minha Epopeia pobre e extraviada. (SUASSUNA, 1977, p.65)

Dessa forma, como veremos no capítulo I o conceito de originalidade e cópia e os questionamentos acerca deles levam longe e permitem uma releitura ainda mais complexa da obra do nosso autor.

Já no capítulo II começaremos a mergulhar na análise das peças, começando por *O santo e a porca*. É possível ver as apropriações feitas na construção do texto.

No capítulo III observaremos a peça *A farsa da boa preguiça*. Analisaremos de mesma maneira as estratégias do autor na construção do texto.

No capítulo IV nos depararemos com noções de nacionalidade literária e o contexto histórico no qual se desenvolveram na realidade brasileira – mas sempre ressaltando que tais noções são antes o constructo simbólico do que uma simples reprodução de uma referência prévia.

Assim, ao longo desta dissertação, as oposições que analisaremos entre centro e periferia, e as apropriações de modelo e tema não causam uma contradição, mas sim uma construção artística que atravessa a questão da identidade nacional, a fim de torná-la mais complexa, mostrando uma possibilidade de entender uma das faces do Brasil. Este trabalho não pretende, portanto, limitar a uma única face a imagem do Brasil na construção feita na obra de Ariano Suassuna.

1 A QUESTÃO DA CÓPIA E DA ORIGINALIDADE NO CONTEXTO BRASILEIRO

Nos primeiros anos do Brasil colônia foi implementado o projeto político de conquista e dominação do território por Portugal. A ideia era a de consolidar a conquista através dos povos que aqui viviam e eram numerosos. Dessa forma se garantia a apropriação do território com menor resistência. A Companhia de Jesus, criada em 1540, foi escolhida para este fim. Padre Anchieta chega ao Brasil com esta missão: doutrinar os índios e fazer deles homens “civilizados”, conforme a doutrina então dominante. Para tal, trouxe consigo a tradição portuguesa dos autos e farsas — gênero dramático ao qual vários autores no Renascimento dedicaram-se, assim como Gil Vicente. Assim, começa no Brasil a propagação do modelo a ser assimilado e copiado, que no século XX é renovado com a inventividade de Ariano Suassuna, conforme veremos ao longo desta dissertação.

Os jesuítas já tinham o costume de usar diálogos em suas cerimônias e festas religiosas, passaram, então, a utilizá-lo como ferramenta de catequização dos índios. A escolha do teatro se deu por ter uma função didática e assim ser considerado elemento básico de desenvolvimento da aprendizagem. A mímica, os jogos cênicos, as danças e outras formas de representação, — muitas delas instituídas em cerimônias com os mais variados fins — em um primeiro momento não sistematizado, contribuíam com a necessidade do homem de se libertar da realidade, interiorizar costumes, saberes, e projetar esses conhecimentos adquiridos.

Assim sendo,

Ao índio, os portugueses iriam mostrar uma nova forma de rito, novas cores, novas danças, exatamente aquelas coisas pelas quais nós conseguíamos a libertação da atormentada rotina e das insatisfações e satisfações da vida. (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p.19).

Nesse processo de imitação-representação-reprodução, — já existente no cotidiano dos indígenas — consolidam-se experiências e é modificado seu entendimento sobre a vida a partir da aquisição de novas crenças. Por isso a

importância das representações escolares, que proporcionariam aos alunos praticar o latim, a exemplo do que se fazia na Europa, acentuando também, do ponto de vista católico, posição contra os protestantes e a Contrarreforma.

Entretanto a colonização só se completa no século XVI quando as primeiras escolas são instituídas, e desta forma se consolida a possibilidade futura de uma “inteligência brasileira”, “ou seja, quando a história alheia é imposta como matéria de memorização, de ensino, imposta como única verdade.” (SANTIAGO, 1982, p.15). Desse modo, inicia-se um processo que pretende uniformizar as culturas ao modelo europeu, assim o que é diferente, e nega o colonizador, é visto como inferior e precisa ser igualado a ele, ou seja, uniformizado. Em *A farsa da boa preguiça* Ariano Suassuna apresenta esta ideia através da personagem Clarabela onde ela coloca como pitoresco o produto nacional e valoriza o cânone,

CLARABELA
[...] Como um herói de Balzac!
Não encontro melhor definição:
Aderaldo, agora, é um herói de Balzac!
Você já leu Balzac, Simão?
SIMÃO
Não!
CLARABELA
E Joyce? E Proust? E Maiakovski?
SIMÃO
Também não!
CLARABELA
Precisa ler! Principalmente Joyce e Maiakovski,
para saber o que é uma forma concreta de vanguarda,
e um conteúdo de participação! [...]
(SUASSUNA, 2014, p. 238)

Assim, segundo Silviano Santiago (1982, p.15), os colonizadores operaram três formas de despejo contra o indígena: a primeira ao convertê-lo, desocuparam-no de suas crenças; a segunda, ao incitá-lo contra os “hereges” (antes seus iguais, seus amigos franceses e ingleses), “desaloja-o de qualquer outra ocupação que não a católica” (SANTIAGO, 1982, p.15) e o coloca no meio de uma briga⁶ que não era sua; e a terceira e derradeira, ao desalojá-lo de sua terra. Isto posto, os portugueses pretendiam substituir aos índios a cultura e o código. “Não sejam índios, sejam europeus — pregava a igreja. E acrescentava: se com isso perderem o reino da

⁶ A Reforma Protestante foi um movimento religioso encabeçado por Martinho Lutero e apoiado pela nobreza que questionava práticas da igreja Católica. A Contrarreforma foi um movimento da igreja Católica em resposta a reforma Lutero. Ambas ocorreram no século XVI.

terra — da sua terra — ganharão o reino do Céu” (PRADO, 2012, p. 28). Com este pensamento, baseado na manipulação de sua identidade, a coroa teria caminho livre para o controle das terras e riquezas do novo território.

Fica claro então que a questão da cópia, no Brasil colônia, não era, pois, gratuita; na verdade, o dilema da imitação cultural atravessou os séculos desde o período colonial e somente com o Modernismo foi devidamente reavaliado.

O teatro dos jesuítas, quanto ao enredo evidenciado nos diálogos, em geral, contava as vitórias ou derrotas da Igreja Católica e, por consequência, de Portugal. O foco era no ajuste de contas, baseado no Velho Testamento onde valia a regra “do olho por olho e dente por dente”. É exemplo de tema recorrente a condenação impiedosa do pecador e a possibilidade do castigo eterno. Dessa forma, o modelo teatral de Gil Vicente chegou ao Brasil e foi se fixando na nossa cultura, permanecendo até os dias de hoje, como se pode ver nas peças aqui estudadas.

Em *O santo e a porca* temos Euricão, o avarento, que pela própria avareza é punido, pois de tanto guardar sua riqueza dentro de uma porca, não trocou o dinheiro na época devida e ficou sem nada ao final. Já em *A farsa da boa preguiça* Ariano Suassuna tem uma tese a defender: segundo o autor, há um ócio bom, o dos artistas, o ócio criativo e um ócio mau, que nos leva a maus pensamentos e atos. Tal defesa culmina ao fim com o julgamento feito por três diabos e a punição de Aderaldo Catacão e sua esposa Clarabela, praticantes do ócio mau, o qual os levou a cair em três pecados capitais: a cobiça, a luxúria e a inveja.

FEDEGOSO
Chegou a hora das trevas,
chegou a hora do sangue,
do lodo e dos esqueletos!
QUEBRAPEDRA
É a hora do morcego,
do sapo e do bode preto!
ANDREZA
É a hora do castigo
para o servo do pecado,
pro teto de sua casa,
pra telha do seu telhado.
OS TRÊS
É hora, seu desgraçado!
É hora, Seu Catacão!
(SUASSUNA, 2014, p. 296, 297)

Entretanto, a punição não se faz maior, pois Simão Pedro e Nevinha, sua esposa, no último momento rezam um Pai Nosso — que era a exigência para que

não fossem levados imediatamente para o inferno — pedindo perdão para os seus pecados. Assim os dois são condenados ao Purgatório, escapando do inferno. Aqui vemos exemplificada a influência dos temas recorrentes e típicos da farsa e do auto, atravessando os séculos.

Fica claro então que até a abertura dos portos, em 1808, e a Independência, em 1822, era normal (e esperado) “copiar” a metrópole (SCHWARZ, 1987). Com a independência os conceitos de cópia e a originalidade, como valor estético, sofreram mudança de juízo de valor, muito embora a complexidade da questão não se tenha dissipado.

Enquanto no Brasil colônia a cópia não era exatamente um problema, pois a intenção era mesma de aproximar-se do colonizador pela cópia, que, nesse sentido, era inclusive uma exigência política. Contudo, com a independência, a cópia se torna um problema uma vez que o desejo já não era mais ser igual, mas sim ser diferente. Instala-se um mal-estar que, em alguma medida, define a circunstância não hegemônica.

A questão da originalidade surge com os românticos, após a Independência, devido a um desejo de romper com a metrópole. Para tanto, tornou-se necessário “descobrir” a essência brasileira – esses eram os termos então empregados. Começa aí um sentimento nacionalista. Quem é o brasileiro? Quais são seus hábitos e costumes? Qual é (ou deveria ser) seu verdadeiro idioma? As respostas para todas estas questões foram perseguidas pelos artistas e intelectuais do século XIX, o que resultou em uma enorme produção de obras que expressaram traços do cotidiano brasileiro – e que, ao mesmo tempo, ajudaram a criá-los nesse mesmo ato. Contudo, para desenvolver tal produção, os modelos eram europeus – paradoxo que foi enfrentado com vigor pelo Modernismo no século XX.

No entanto, como ser diferente se só se conhece um modelo? O que se deu no século XIX foi, então, a “diversificação dos modelos europeus” (SCHWARZ, 1987, p.33) na busca por produzir algo novo, que resultou — como chamou Roberto Schwarz (1987, p.33) — na nova cultura nacional.

Mas o que é ser original? Pergunta que exige um olhar que não se deixa cativar por forma alguma de ingenuidade teórica.

Segundo Walter Benjamin “O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua identidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (1936, p. 56).

Sendo assim, podemos considerar que as obras literárias constituídas por mesclas, são obras originais, pois se tornam iguais e idênticas somente a si? Ou nesses casos a noção de “originalidade” precisa ser questionada, no mínimo reavaliada?

Tomemos como exemplo *Otelo* de Shakespeare. Nesta obra o dramaturgo inglês parte do conto de Giraldo Cinthio para inventar sua peça teatral. No conto, Cinthio apresenta os personagens Mouro (Otelo), Desdêmona (Desdêmona), alferes, esposa do alferes, duque da república e capitão da tropa. Como se pode notar, apenas Desdêmona aparece com nome próprio, os demais personagens aparecem nomeados por alguma característica sua, diferente do que se passa na peça do dramaturgo inglês que nomeia cada um dos seus personagens. Além disto, ao lermos o conto original vemos nos dois primeiros parágrafos que o Mouro e Desdêmona simplesmente se apaixonaram e resolveram casar a despeito do desejo dos pais da moça que tentaram persuadi-la a casar com outro.

Há tempos atrás vivia em Veneza um Mouro que era conhecido por sua valentia e por sua bela presença. Após ter dado na guerra provas de sua grande habilidade e prudência, tal Mouro foi estimado pelo Duque da República, que, por seus serviços o promoveu nos serviços do Estado. Sucedeu que uma virtuosa dama de extraordinária beleza, chamada Desdêmona, se apaixonou pelo Mouro, tão encantada estava por seu valor. E ele, subjugado pela beleza e pelo caráter nobre de Desdêmona, retornou o amor dela. Assim, foram tão mútuas as afeições que, mesmo os pais dela empenhando-se em induzi-la a escolher outro marido, a dama decidiu se casar com o Mouro. (SHAKESPEARE. W.1601-1604)

Já na peça de Shakespeare, logo no ato I, cena I, o casamento de Otelo e Desdêmona acontece de forma mais complexa. Casam as escondidas e Iago (o alferes) e Rodrigo (o duque de Veneza) contam a Brabânzio (senador de Veneza e pai de Desdêmona) sobre o casamento. Daí na peça aparece o primeiro complicador. Nesse exemplo, já se pode perceber que o processo de criação de Shakespeare é o que denomina João Cezar de Castro Rocha como *poética da emulação*, onde o inventor de Otelo complexifica a história criada por Giraldo Cinthio, não apenas nomeando os personagens, mas agregando mais profundidade à trama.

Da mesma maneira, Ariano Suassuna procede em seu processo criativo. Entretanto nas peças aqui estudadas, foi possível observar essa apropriação transformadora de obras com diferentes origens. Na peça *O santo e a porca* a emulação está na história do avaro, como emulação do cânone ao passo que em *A farsa da boa preguiça* se dá em maior grau nas narrativas populares.

2 O NACIONALISMO LITERÁRIO

Todos cantam sua terra
Também vou cantar a minha
José de Alencar

Antonio Candido define nacionalismo artístico como fruto de condições históricas. Isto é, surge quando, em determinado momento histórico, a sociedade questiona a si mesma quanto ao que se é, “o nacionalismo artístico não pode ser condenado ou louvado em abstrato, pois é fruto de condições históricas, — quase imposição nos momentos em que o Estado se forma e adquire fisionomia nos povos antes desprovidos de autonomia ou unidade” (2012, p.29).

No Brasil o nacionalismo artístico surge pela primeira vez no século XIX, com uma geração de artistas que, ao passarmos pelo processo de independência, buscou contribuir com o projeto político de independência ao propor uma construção de identidade nacional. Dessa forma, vale ressaltar que, ainda segundo Candido, a nossa literatura é uma das poucas conscientes de seu papel. Portanto pode-se notar esta consciência ao observarmos, por exemplo, que em 1836 — ano do marco inicial do romantismo brasileiro — em Paris⁷, um grupo de intelectuais brasileiros fundou a *Revista Nitheroy*, que tinha como proposta discutir o Brasil.

Os românticos foram os primeiros a se imbuir desta tarefa na literatura, ao tentar representar o Brasil e o povo brasileiro. Essa busca por identidade abrangiu, a princípio, dois aspectos: a paisagem e o povo. Os autores como Gonçalves Dias, exaltaram nossa paisagem em diversos poemas,

Canção do exílio

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,

⁷É interessante ressaltar que — como já foi dito acima — a revista que se propõe a falar do Brasil é produzida fora do país em um ano que as publicações já eram permitidas em nosso território, pois, desde 1808, a imprensa havia sido liberada. Tal fato leva a pensar que nosso nacionalismo, por assim dizer, é fruto da mescla entre o próprio e o alheio, foi forjado na relação centro e periferia.

Nossas várzeas têm mais flores,
 Nossos bosques têm mais vida,
 Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
 Mais prazer eu encontro lá;
 Minha terra tem palmeiras,
 Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
 Que tais não encontro eu cá;
 Em cismar sozinho, à noite
 Mais prazer eu encontro lá;
 Minha terra tem palmeiras,
 Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
 Sem que eu volte para lá;
 Sem que disfrute os primores
 Que não encontro por cá;
 Sem qu'inda aviste as palmeiras,
 Onde canta o Sabiá.
 (DIAS, 1847, p.2)

Outros como Jose de Alencar propuseram que o índio fosse o nosso grande herói, contudo ao modelo canônico,

IV CAÇADA

Quando a cavalgata chegou à margem da clareira, aí se passava uma cena curiosa.

Em pé, no meio do espaço que formava a grande abóbada de árvores, encostado a um velho tronco decepado pelo raio, via-se um índio na flor da idade.

Uma simples túnica de algodão, a que os indígenas chamavam aimará, apertada à cintura por uma faixa de penas escarlates, caía-lhe dos ombros até ao meio da perna, e desenhava o talhe delgado e esbelto como um junco selvagem.

Sobre a alvura diáfana do algodão, a sua pele, cor do cobre, brilhava com reflexos dourados; os cabelos pretos cortados rentes, a tez lisa, os olhos grandes com os cantos exteriores erguidos para a frente; a pupila negra, móbil, cintilante; a boca forte mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos, davam ao rosto pouco oval a beleza inculta da graça, da força e da inteligência.

Tinha a cabeça cingida por uma fita de couro, à qual se prendiam do lado esquerdo duas plumas matizadas, que descrevendo uma longa espiral, vinham rogar com as pontas negras o pescoço flexível.

Era de alta estatura; tinha as mãos delicadas; a perna ágil e nervosa, ornada com uma axorca de frutos amarelos, apoiava-se sobre um pé pequeno, mas firme no andar e veloz na corrida. Segurava o arco e as flechas com a mão direita calda, e com a esquerda mantinha verticalmente diante de si um longo forcado de pau enegrecido pelo fogo.

Perto dele estava atirada ao chão uma clavina tauxiada, uma pequena bolsa de couro que devia conter munições, e uma rica faca flamenga, cujo uso foi depois proibido em Portugal e no Brasil.

(ALENCAR, 1999, p. 37-38)

Desta maneira, como pudemos observar nos exemplos acima, o nacionalismo literário brasileiro surgiu como ruptura, ao buscar uma identidade que em nada nos remetesse ao colonizador. Todavia, esta busca não se encerrou no Romantismo. No período pré-modernista, Lima Barreto agregou o questionamento a cerca de qual idioma deveria ser o oficial do país visto que a língua portuguesa era uma herança do colonizador,

Era assim concebida a petição:

"Policarpo Quaresma, cidadão brasileiro, funcionário público, certo de que a língua portuguesa é emprestada ao Brasil; certo também de que, por esse fato, o falar e o escrever em geral, sobretudo no campo das letras, se vêem na humilhante contingência de sofrer continuamente censuras ásperas dos proprietários da língua; sabendo, além, que, dentro do nosso país, os autores e os escritores, com especialidade os gramáticos, não se entendem no tocante à correção gramatical, vendo-se, diariamente, surgir azedas polêmicas entre os mais profundos estudiosos do nosso idioma — usando do direito que lhe confere a Constituição, vem pedir que o Congresso Nacional decrete o tupi-guarani, como língua oficial e nacional do povo brasileiro. O suplicante, deixando de parte os argumentos históricos que militam em favor de sua ideia, pede vênica para lembrar que a língua é a mais alta manifestação da inteligência de um povo, é a sua criação mais viva e original; e, portanto, a emancipação política do país requer como complemento e consequência a sua emancipação idiomática.

Demais, Senhores Congressistas, o tupi-guarani, língua originalíssima, aglutinante, é verdade, mas a que o polissintetismo dá múltiplas feições de riqueza, é a única capaz de traduzir as nossas belezas, de pôr-nos em relação com a nossa natureza e adaptar-se perfeitamente aos nossos órgãos vocais e cerebrais, por ser criação de povos que aqui viveram e ainda vivem, portanto possuidores da organização fisiológica e psicológica para que tendemos, evitando-se dessa forma as estéreis controvérsias gramaticais, oriundas de uma difícil adaptação de uma língua de outra região à nossa organização cerebral e ao nosso aparelho vocal — controvérsias que tanto empecem o progresso da nossa cultura literária, científica e filosófica.

Seguro de que a sabedoria dos legisladores saberá encontrar meios para realizar semelhante medida e cõscio de que a Câmara e o Senado pesarão o seu alcance e utilidade P. e E. deferimento". (BARRETO, 1911, p.25-26)

Como se pode notar as propostas de identidade nacional não foram poucas e, até então, todas muito engajadas na exclusão do alheio, sem, contudo, efetivamente fazê-lo, pois, como vimos, o nacionalismo literário é a mescla do próprio ao alheio.

Este processo foi continuado pelos modernistas no início do século XX. Contudo, desta vez, a ruptura não foi com o alheio, o elemento exterior, e sim com algo interno, tratou-se de uma reformulação interna. Era hora de questionar uma velha organização político-social em busca de uma nova, trata-se do Brasil rural *versus* o Brasil urbano. O início deste século é marcado pela intensa movimentação

política. O período conhecido como República Velha começou em 1889 com a Proclamação da República e teve seu fim com a Revolução de 30. Ao todo, durou 41 anos, teve 13 presidentes, sendo três militares e os outros, majoritariamente, foram governantes paulistas e mineiros, na política que ficou conhecida como política do café com leite.

Esta foi uma fase de adaptação a uma nova organização política que teve, obviamente, reflexos na sociedade como um todo. A nova Carta Magna foi baseada na estadunidense e consagrava uma república federativa liberal, que dava aos estados autonomia para, por exemplo, contrair empréstimos no exterior e organizar sua força militar. Tais atribuições interessaram especialmente a São Paulo, pois poderia investir mais na sua produção cafeeira e aproximava o Brasil dos Estados Unidos da América.

Nesse contexto, o Modernismo veio se opor a essa organização e trazer uma nova perspectiva na reflexão sobre o Brasil. Se antes o questionamento girava em torno do que se era, buscando forjar um povo excluindo o colonizador, agora se assumia a presença constitutiva do outro e buscava dar a ela uma dicção própria. Na pintura Anitta Malfatti e Tarsila do Amaral, que haviam passado um período estudando, respectivamente, nos Estados Unidos e na Europa, em contato com as vanguardas da época, agregam novas nuances ao questionamento social que vinha desde a Independência. A proposta agora é de um Brasil mais moderno, urbano onde se podem ver elementos das vanguardas europeias emuladas em suas criações.

Figura 1 — Tarsila do Amaral



Fonte: AMARAL, 1924.

Vale ressaltar que *A Farsa da boa preguiça* estreou em 1961 e *O santo e a porca* em 1958, ambas no período do governo de Juscelino Kubitschek, na chamada terceira fase modernista. JK foi um herdeiro político de Vargas e, portanto, seu governo foi populista. Uma das metas de seu programa era o desenvolvimento econômico com a implementação da indústria, de forma que o Brasil deixasse de ser subdesenvolvido. Esse estímulo ao desenvolvimento permitiu que empresas estrangeiras se instalassem no Brasil. Tal investimento na economia teve um custo; a inflação chegou a quase 40% em 1959 e a dívida externa a casa dos 3 bilhões de dólares. Com isso, os principais privilegiados com a alavancada econômica foram os empresários ligados a investimentos estrangeiros e a classe média que aumentou substancialmente, ao passo que a classe rural e o restante da população só empobrecia.

Além da questão econômica, temos a rápida modificação nos costumes da sociedade da época, com o desenvolvimento proposto e alcançado pelo governo JK, os eletrodomésticos chegaram às casas da classe média — o que contribuiu para facilitar e modificar profundamente a rotina das famílias — assim como os

automóveis. Os filmes e o *rock'n'roll* apresentaram o *American way of life* e influenciaram os jovens com novos valores e padrões de comportamento. Vale ressaltar que em 1950 chega ao Brasil a televisão, um grande veículo de propagação às massas, pelas mãos de Assis Chateaubriand, que também contribuiu com a mudança na sociedade.

Entretanto tamanha movimentação se concentrou na região sudeste do país, onde se localizava a capital, no nordeste, local em que se passam as peças, os efeitos sentidos do governo JK foram outros, como o aumento da pobreza e êxodo rural em busca de melhores condições de vida nas grandes cidades.

Com essa intensa movimentação, influência estrangeira e modernização das relações, surge a necessidade de buscar entender quem é o brasileiro e o que é o Brasil. Ao passo que somos invadidos pela cultura de massa — em especial norte-americana — surgem artistas e autores que resgatam a cultura popular brasileira, valorizada por Suassuna, como poderemos ver nos capítulos vindouros, e Luiz Gonzaga na música, que mostrou as mazelas e alegrias de ser brasileiro e nordestino.

Os fatos até aqui narrados reforçam a ideia de que a formação da cultura brasileira passa indiscutivelmente pela emulação, e, portanto, o procedimento literário de Suassuna é reflexo desse movimento.

A universalização da cultura segundo Schwarz (1987), nada mais é do que validação da mídia e da cultura de massa, que passa no atual contexto a ocupar o lugar de centro. Se antes a cópia estava atrelada ao modelo europeu, e era mal vista, a universalização está atrelada à cultura de massa, ao modelo norte-americano, e é igualmente negativo. E é em oposição a ela que Suassuna se coloca ao optar por representar a cultura popular em sua obra, por acreditar que ela (a cultura de massa) seria uma nova forma de colonização.

A partir de 1950/55, entram a dominar o nosso espaço mental o tema e a ideologia do desenvolvimento. O nacionalismo, que antes da Guerra e por motivos conjunturais conotara a militância de Direita, passa a bandeira esquerdizante; e do papel subsidiário a que deveria limitar-se (para não resvalar no mito da *nação*, borrando assim critérios mais objetivos), acaba virando fulcro de todo um pensamento social. Renova-se, simultaneamente, o gosto da arte regional e popular, fenômeno paralelo a certas ideias-força dos românticos e dos modernistas que no afã de redescobrirem o Brasil, também se haviam dado à pesquisa e ao tratamento estético do folclore; agora, porém, graças ao novo contexto sociopolítico, reserva-se toda a

atenção ao potencial revolucionário da cultura popular. Os resultados artísticos são desiguais, mas ficaram alguns excelentes poemas recolhidos nas séries de *Violão de Rua* (3 vols.), alguns textos dramáticos de Ariano Suassuna [...] (BOSI, 2012, p. 412-413)

Mais uma vez está em foco a ruptura e, permeando esta, a questão da originalidade e cópia – entendidas nos moldes em que adotamos neste trabalho. Ainda nos remetemos ao modelo europeu, porém não só, e o diversificamos como bem definiu Schwarz, e como tratamos no capítulo anterior. Todavia, a diversificação do modelo europeu agora se deu pela antropofagia, “Absorção do inimigo sacro” (ANDRADE, 1928, p. 6) como foi definida por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropofágico*. Isto é, aqui a mescla foi consciente e intencional, não se negou a influência, “Cópia sim, mas regeneradora” (SCHWARZ, 1989, p.38) diferente de como se deu com os românticos. Aqui pegamos o modelo europeu, assimilamos e criamos algo novo, ou melhor, emulamos.

[...] não se faz conta que a dependência não existe, pelo contrário frisa-se a sua inevitabilidade; não se escamoteia a dívida para com as culturas dominantes, pelo contrário enfatiza-se a sua força coerciva; não se contenta com a visão gloriosa do autóctone e do negro, mas se busca a inserção diferencial deles na totalização universal. Ao mesmo tempo, não se deixa perder no limbo das elucubrações etnocêntricas a possível originalidade do produto criado. A hierarquização pelos critérios de “atraso” e de “originalidade” cai subitamente por terra, pois se subvertem esses valores. Subversão esta que não é um jogo gratuito de cunho nacionalista estreito, tipo integralismo dos anos 30, mas compreensão de que, apesar de se produzir uma obra culturalmente dependente, pode-se dar um salto por cima das imitações e das sínteses enciclopédicas etnocêntricas e contribuir com algo original. (SANTIAGO, 1982, p.22)

Assim chegamos à questão da dependência inevitável no caso de países, como o Brasil, cuja sua formação passou por um processo de colonização. A colonização brasileira se deu, também pelo índio, ao desalojá-lo de sua história e sua crença além de suas terras (SANTIAGO, 1982, p.15). É inegável que, ao ser colonizado, a cultura dominante se sobrepôs a cultura que havia. Entretanto não se pode afirmar que, no caso brasileiro em especial, não restou nada da cultura local. Por consequência, chegamos à relação de centro e periferia, onde o Brasil está na posição de periferia em relação à Europa.

Os modernistas ao assumirem essa influência, propõem que dela possa vir algo novo. Dessa forma, não se pode negar que a questão do nacionalismo literário brasileiro perpassa o conceito de originalidade e cópia, centro e periferia, uma vez

que enquanto colônia, a produção artística e a vida social como um todo, era a reprodução do colonizador. Ou seja, a originalidade está no centro e a cópia na periferia. A ruptura está, então, no afastamento do Brasil dessa condição hierárquica de colônia, de dependente, de mera cópia. Quando a relação muda, a necessidade de se desenvolver uma identidade nacional surge.

Da mesma forma, no teatro de Suassuna não se pode negar que existe a valorização do produto nacional. Há, então, nacionalismo literário, conforme o Modernismo. O dramaturgo paraibano mescla modelos cânones como a farsa, o auto e a fábula, além de emular/apropriar histórias já existentes, e inclui a contextualização da realidade brasileira, novamente com a paisagem, onde se passam os acontecimentos das peças, personagens com características nacionais e os elementos do nosso folclore e cultura popular, como será possível observar nos capítulos 3 e 4 desta dissertação. Assim vai construindo uma representação de Brasil que é forjado na mescla do alheio e do próprio, onde ele é a apropriação declarada do outro em emulação ao que nos é próprio.

3 O CASO DO AVARENTO

O *avarento* é uma fábula atribuída a Esopo, como muitas outras fábulas. Entretanto, apesar dessa associação de autoria, as fábulas são muito mais antigas que a fixação por ele realizada. Vale dizer, já na origem a “originalidade” anunciava seu sentido relativo. Data do século VII a.C. o primeiro registro de uma alusão a uma fábula, feita por Hesíodo⁸, já os primeiros registros de menções feitas a Esopo datam do final século V a.C. “nas comédias de Aristófanes⁹ e nas *Histórias*, de Heródoto¹⁰.” (DUARTE, *In: ESOPPO*, 2016, p.7).

Dada a sua antiguidade, a personagem avarento pode ser facilmente encontrado em várias peças e narrativas, constituindo, por assim dizer, num motivo-matriz. O próprio Ariano Suassuna afirmou que *O santo e a porca* — peça que estudaremos mais adiante — é uma “imitação nordestina de Plauto” (SUASSUNA, 2013, p. 17). Aqui, a palavra imitação quer dizer, sobretudo, apropriação de uma técnica ou temática clássica, e será trabalhada dentro do conceito de *poética da emulação*. Ademais, devido a adequação à proposta de estudo, abordaremos, além da fábula de Esopo, a peça de Molière de mesmo nome, a peça de Plauto *Aululária* em perspectiva comparada à peça do dramaturgo paraibano. Além do diálogo estabelecido com a história do avarento na peça *O santo e a porca*, Suassuna utilizou desta temática no entremez *O rico avarento* e no ato de mesmo nome da peça *A farsa da boa preguiça*. Para começarmos nossa análise, observemos a narrativa de Esopo,

Um avarento vendeu todos os seus bens e transformou-os numa barra de ouro. Em seguida, enterrou-a diante de um muro e depois passou a ir lá constantemente examiná-la. Mas um servo seu que se encontrava nos arredores ficou atento às suas idas e vindas e, ao atinar com o que passava, aproveitou o momento em que o patrão estava distante para desenterrar a barra e roubá-la. E o avarento, quando retornou e encontrou o buraco vazio, começou a chorar e a arrancar os cabelos. Então uma pessoa que o viu, ao saber do motivo daquele sofrimento exagerado, disse: “Não se

⁸ Poeta grego que viveu provavelmente entre os séculos VII e VI a.C.

⁹ Dramaturgo grego que é considerado o maior representante da comédia antiga.

¹⁰ Autor do livro *Histórias* onde conta a narrativa da invasão persa a Grécia no princípio do século V a.C.

desespere assim, companheiro! Trate de pegar uma pedra, depositá-la no mesmo lugar do ouro e fazer de conta que é seu tesouro! Ela terá, para você, a mesma serventia. Pois, quando havia o ouro, você não tirava dele nenhum proveito!” (ESOPO, 2016, p. 60)

Podemos observar apenas três personagens nomeadas por características suas: o avarento, o servo e uma pessoa que aparece ao final para dar a moral da história, com exceção deste último, os dois primeiros aparecem nas versões de Molière e Suassuna. Outro fato que se repete é o dinheiro ser escondido pelo avarento e ser roubado pelo servo. Nota-se uma história pouco elaborada, simples, mas que atende ao objetivo primordial da fábula de transmitir um ensinamento.

Já em Plauto, em 195 a.C., os personagens avarento e servo estão presentes com o nome de Euclião e Estrobilo. Já a personagem pessoa¹¹ não está no texto do dramaturgo italiano, entretanto a moral que ele apresentou aparece como fala de Euclião, como veremos adiante. Além destes personagens, Plauto cria uma filha para o avarento, dois pretendentes à mão da filha que são sobrinho e tio, Licônidas e Megadoro respectivamente, a irmã de um dos pretendentes que é, portanto, a mãe do outro. Estrobilo não é servo do avarento, como em Esopo, mas sim de um dos pretendentes (Licônidas) já Estáfila é a serva do avarento, e, além estes, estão presentes outros três servos, Congrião, Antraz e Pitódico, que aparecem no terceiro ato auxiliando nos preparativos para o casamento da filha do avarento, Fedra. Ainda constam dois servos na lista de personagens que ao longo da peça não tem fala e não estão em cena, nem mesmo são mencionados.

Em *Aululária (comédia da Panela)* a história se dá a partir do prólogo do deus Lar explicando a origem da riqueza do avarento. Esta foi herdada do avô que escondeu uma fortuna na lareira para que ficasse sob a proteção do deus. Ainda no prólogo, Lar explica que não permitiu ao pai de Euclião descobrir o dinheiro justo por este ser demasiado avaro, e que admitiu que o pai de Fedra descobrisse o dinheiro, justo porque sua filha era muito boa e sempre fazia preces e ofertas a ele. Portanto, ela merecia este dinheiro que lhe ajudaria a conseguir um bom casamento. Porém Euclião não deixa ninguém saber que tem essa fortuna e aceita dar a mão de sua filha em casamento a Megadoro, um velho rico que abriu mão de receber dote e se comprometeu com as despesas do casamento. O que Euclião não imaginava era

¹¹ Grifo meu.

que sua filha havia sido seduzida pelo sobrinho do pretendente, Licônidas, e estava grávida dele.

Ao longo de cinco atos vemos treze personagens ilustrando os preparativos para o casamento de Fedra e Megadoro que aconteceria na mesma noite. Vemos também a preocupação de Euclião em manter escondido seu tesouro e, como sua casa fica cheia de gente para os preparativos da festa, ele decide que é mais seguro mudar o esconderijo de seu tesouro, tirando de dentro de casa e o levando para esconder no bosque de Silvano. Entretanto Euclião não esperava ser observado por Estrobilo, que descobre seu segredo e rouba seu ouro para si. Feliz com a riqueza que encontrou, o escravo conta ao seu amo, Licônidas, e pede que ele o liberte. Este repreende a atitude de seu escravo e ordena que ele devolva o dinheiro a quem lhe pertence. Estrobilo oferece um acordo, devolve o dinheiro em troca de sua liberdade, ao que Licônidas aceita. Ao receber de volta sua fortuna, Euclião fica tão feliz que não só concede a mão de sua filha em casamento como dá a panela cheia de ouro para seu futuro genro e sua filha.

Molière, no século XVII, bebeu dessa mesma fonte, criando o seu avarento a partir da peça de Plauto e em 1668 teve sua peça *O avarento* montada em Paris, “Com exceção dos já mencionados exemplos de inspiração italiana e de duas comédias (*O avarento* e *O anfitrião*, ambas de 1668) retomadas de peças de Plauto [...]” (BRUCHARD, 2017, p. 11). O dramaturgo francês altera alguns elementos desta narrativa. O avarento aqui se chama Harpagão — nome que provavelmente saiu da peça de Plauto, da fala de Estrobilo, no último ato, onde ele diz “Costumamos chamar-lhes Harpagões, Harpias e Tântalos, pobres no meio das maiores riquezas e sedentos no seio do vasto oceano.” (PLAUTO, p.174) —, tem dois filhos, Elisa e Cleanto. Na trama de Molière, Harpagão escolhe uma rica viúva para casar com o filho, um velho rico para casar com a filha e uma pobre e bela moça para casar consigo. Entretanto a jovem, Mariana, é a amada de seu filho, e sua filha Elisa já havia se comprometido com Valério, moço aparentemente de boa situação financeira, mas que se submete a ser empregado de Harpagão para estar perto de sua amada. O avarento é agiota, e consegue juntar dinheiro ao longo da vida a emprestar dinheiro com juros abusivos. Aqui também o avarento tem um cofre com uma grande quantidade de dinheiro escondida em casa, enterrado no jardim para ser mais exato. Este dinheiro veio do pagamento de um empréstimo. Ao saber do interesse do filho pela moça, mantém-se convicto em seu desejo de se casar com a

jovem e de casar o filho com uma viúva rica. Da mesma forma que em Plauto, também um empregado, Flexa, servo de Cleanto, descobre o dinheiro escondido, o rouba e o entrega a seu patrão. Com este dinheiro em mãos Cleanto negocia com o pai a mão de sua amada: ou o pai casa com Mariana ou recebe o dinheiro de volta. Entretanto, quando se vê tendo que escolher entre se casar com Mariana, e seu dinheiro, o avarento escolhe sem pestanejar seu dinheiro. Assim permite que o filho se case com a moça. Já Elisa se livra do casamento forçado, pois é revelado no quinto ato, cena V, que Anselmo — a quem fora prometida — é pai de Valério e de Mariana, assim Elisa fica livre para se casar com Valério. Ao final todos terminam felizes: Cleanto com Mariana, Valério com Elisa, Anselmo com seus filhos e Harpagão com seu dinheiro.

Por fim, nessa rede de emulações, o autor de *Auto da Compadecida*, na década de 50, conta a história de seu avarento em três atos. O processo criativo do dramaturgo brasileiro está, só aparentemente, na contemplação ativa dessas duas peças e da fábula. Suassuna enxuga o número de personagens deixando apenas os essenciais: o avarento, sua filha, o namorado da filha, uma empregada do avarento, um empregado do namorado da filha, o velho rico que quer se casar com sua filha, e uma irmã para o avarento. Todos esses personagens são fundamentais no desenrolar da trama. Aqui o avarento se chama Eurico Árabe, a empregada dele, Caroba, a filha, Margarida, o namorado da filha, Dodó, o empregado do namorado, Pinhão, o velho rico, Eudoro, e a irmã do avarento, Benona. Eurico Árabe tem uma porca que herdou de seu avô — igual ao avarento de Plauto — onde guarda sua fortuna, e onde acumulou mais algum dinheiro ao longo da vida trabalhando em sua venda. Sua filha Margarida namora escondido com Dodó, que é filho de Eudoro e se passa por empregado para ficar perto de sua amada — da mesma forma quem em Molière. O desenrolar da trama se dá a partir do momento que Eudoro resolve pedir a mão de Margarida em casamento. Ao longo do primeiro ato vemos o desespero de Margarida e Dodó, e uma Caroba que se oferece para ajudar a resolver o problema. É também neste ato que ficamos sabendo que no passado Benona e Eudoro já foram noivos, e que no presente ainda tem algum sentimento um pelo outro. É Caroba quem vai articulando um plano, ao longo do segundo ato, onde tenta unir Margarida e Dodó, Benona e Eudoro, e de quebra, conseguir receber o pagamento por seu trabalho com o avarento e uma promessa de uma terra para si e seu noivo Pinhão. É também neste ato que Pinhão descobre a fortuna de Eurico escondida

dentro da porca. No terceiro ato vemos o plano de Caroba posto em prática e algumas situações que fogem ao seu controle. É também no terceiro ato que Pinhão rouba a porca de Eurico, e todos descobrem que o dinheiro que está dentro da porca já foi recolhido e não tem mais valor.

Ao observarmos atentamente a narrativa de Esopo, podemos dizer que existem quatro momentos: o primeiro seria a origem e concentração da fortuna do avarento em uma coisa só, o segundo, o ato de esconder a fortuna, o terceiro, o roubo, e o quarto, o desespero e moral da história. Os três dramaturgos aqui analisados se apropriam da história e recriam esses quatro momentos e outros, cada qual a sua maneira, tornando-a mais complexa, num exemplo claro de uma poética da emulação através dos séculos.

Para começar, antes de observarmos como se deu a emulação desses quatro momentos, analisemos a (re)construção dos personagens.

3.1 Os personagens

Ao compararmos os textos, como já foi dito, Plauto nomeia dois dos três personagens de Esopo e deixa de fora o terceiro. Molière e Suassuna dão novos nomes aos mesmos personagens. Entretanto Plauto cria novos personagens que são igualmente apropriados por Molière e Suassuna e novamente cada um destes dá novos nomes a eles. Vale dizer, o circuito da emulação parece não ter fim, obrigando a um entendimento nuançado de noções tais como originalidade e cópia. Foram personagens criados por Plauto: a filha do avarento, os dois pretendentes a mão da filha, a irmã de um dos pretendentes (que também é mãe do outro), um escravo para Licônidas e outro para Euclião, e outros cinco para Megadoro (dos quais dois — Dromão e Macrião — não tem falas).

Em sua emulação, como não poderia deixar de ser, o autor de *O misantropo* modifica alguns personagens e cria outros, pois se trata sempre de emulação e não de mera cópia. A filha do avarento é transformada em um casal de filhos. O mesmo acontece com os pretendentes à mão da filha que são igualmente duplicados, entretanto são transformados em dois homens e duas mulheres — a saber: o que o pai escolhe para se casar com a filha e o que a própria filha escolhe, e o mesmo

acontece ao filho. Ele mantém a escrava, que nesta trama é uma empregada do avaro, chamada de Dona Claudia, e cria Comissário, Mestre Simão e Frosina, personagens sem nenhum equivalente na peça de Plauto. Frosina é uma personagem que ajuda Harpagão a ter o consentimento da mãe de Mariana em casamento, é também ela quem planeja uma maneira de persuadir o avaro a desistir do casamento, porém seu plano não dá certo, já que este desconfia do interesse do filho pela moça e acaba por ser mais esperto manipulando o filho para que confesse seu amor. O Comissário aparece ao final da peça para resolver o desaparecimento do dinheiro de Harpagão, junto ao seu auxiliar (personagem que não tem fala, e com quem ninguém fala, mas que está em cena). Mestre Simão é uma personagem que aparece na peça fazendo contra ponto com Valério. É igualmente empregado de Harpagão, porém é o único mais severamente punido pelo patrão. Esta distinção de tratamento, provavelmente, é a causa da animosidade que sente aquele por este e o motiva a tentar prejudicar Valério ao criar intrigas contra ele. Já Flexa é o empregado do filho do avaro — é o equivalente ao Estrobilo de Plauto —; é também aquele que descobre o dinheiro enterrado e o rouba. A diferença aqui é que Flexa, ao descobrir o dinheiro o entrega prontamente a Cleanto, sem fazer em troca qualquer exigência, como fez seu semelhante. Pedavéia e Bacalhão são dois personagens pequenos na trama, possuindo pouquíssimas falas cada um e aparecendo somente no ato III.

Suassuna não cria nenhuma personagem nova, entretanto, ele revê os personagens criados pelos seus antecessores e, de certa forma, reorganiza suas ações. Eis a própria poética da emulação em cena! Ele mantém apenas uma filha para o avaro, dois pretendentes a sua mão, mantém a irmã e dois empregados, totalizando sete personagens em sua trama. Os personagens são renomeados; o avaro se chama Eurico, a irmã, Benona, a filha, Margarida, a empregada, Caroba, o pretendente mais jovem, Dodó, o mais velho, Eudoro e o empregado do pretendente mais novo, Pinhão. As relações entre estes personagens são igualmente reorganizadas. A irmã aqui é do avaro, já foi noiva do pretendente mais velho, e ainda nutre algum sentimento por este. O pretendente mais velho continua sendo rico, porém o outro agora é seu filho. O pretendente mais novo — assim como em Molière — se passa por empregado do avaro para ficar mais perto de sua amada e tem um empregado que é namorado da empregada do avaro. Caroba é, possivelmente, a junção de Estáfila (Plauto), de Dona Claudia e

Frosina (Molière). É a personagem que articula um plano e manipula os personagens para que tenha êxito. Vale frisar que em Molière, Frosina tenta articular um plano para resolver o problema dos casais apaixonados, mas não tem êxito. O fato de a irmã ser agora de Eurico evidência o planejamento no processo criativo de Suassuna, este se mostra como uma preparação para a solução do problema principal da trama: o casamento arranjado entre Margarida e Eudoro. Outra evidência da engenhosidade de Suassuna está no fato de, no passado de Benona e Eudoro, eles já terem sido noivos e, num diálogo, ficar evidente o resquício de sentimento entre eles.

EUDORO — Como havia de não me lembrar? Foi desde aquele dia que você me deixou. Por que foi aquilo, Benona? Eu nunca pude me conformar com aquele silêncio, de repente, sem uma explicação!

BENONA — Eu era muito moça, Eudoro. Eurico não me deixava sair para lugar nenhum, eu não conhecia o mundo, não conhecia você direito, nada! Bem, naquela noite em sua casa... Você sabe o que foi, fiquei com medo de você.

EUDORO — Mas Benona, foi só por causa daquilo? E você, por tão pouco, estragar nosso casamento! Se eu soubesse, teria vindo e falado de tal maneira, que você me perdoaria e teria talvez casado comigo.

(SUASSUNA, 2013, p. 115-116)

Pinhão é a versão nordestina de Estrobilo e Flexa. É ele quem desconfia de todo amor e dedicação que Eurico destina a sua porca. Portanto, resolve investigar e esconde-se dentro da casa do avarento para observá-lo. Assim descobre que na porca está salvo todo o dinheiro que o avarento economizou a vida toda e onde este resolve escondê-la. É também Pinhão quem rouba a porca.

O avarento está, obviamente, nas três peças, porém com nuances diferentes, num modelo acabado da arte combinatória que no fundo permite reler a história literária em sua visão tradicional. Em Plauto, o avarento é a personagem mesquinho e como o próprio nome já diz, avarento. É Estáfila a personagem que logo na primeira cena do primeiro ato explica que Euclião tornou-se avarento e irritadiço de um determinado momento em diante, para o leitor/ espectador, devido ao monólogo inicial onde o deus Lar explica a origem do dinheiro, fica claro que a mudança no caráter da personagem está ligada à descoberta da sua fortuna. É também ele a personagem risível do início ao fim, entretanto, ao final, ele passa pela regeneração ao receber de volta seu dinheiro roubado. Como gesto de redenção, o avarento dá seu dinheiro para o genro e a filha.

O avarento de Molière é linear, começa mesquinho e termina de igual modo, importando-se apenas com seu dinheiro e chega ao final da peça da mesma forma. Quanto é chantageado pelo filho tendo que escolher entre seu dinheiro e a moça que deseja casar, prefere a moça sem questionar.

Já o avarento de Suassuna começa a peça assim também: mesquinho. Contudo, ao longo da peça é citado por alguns personagens, como Benona e Caroba, que ele se tornou avaro depois de ser abandonado pela esposa. O final deste avarento é diferente dos outros, pois ele não fica com seu dinheiro nem tem a oportunidade de dá-lo a ninguém, já que ao recebê-lo de volta descobre que todo o dinheiro guardado perdeu o seu valor, uma vez que, devido a sua avareza, não o trocou na época devida. Não deixa de ser revelador que no caso da emulação brasileira a instabilidade da moeda apareça como metonímia da instabilidade mais geral das próprias condições de produção.

O avarento de Plauto e de Suassuna tem em comum a fé, já o de Molière não faz nenhuma menção a qualquer religião. Em Plauto muitas das falas de Euclião apresentam expressões ligadas aos Deuses greco-romanos “Por Hércules!” (PLAUTO, 195 a.C., p.127). Já Eurico é devoto de santo Antônio e em suas falas aparecem, em vários momentos, diálogos dele com o santo, “Ladrões, ladrões! Será que me roubaram? É preciso ver, é preciso vigiar! Vivem de olho no meu dinheiro, Santo Antônio!” (SUASSUNA, 2013, p.40). Chama atenção a escolha deste santo em Suassuna já que este é da ordem dos franciscanos, conhecida pelo voto de pobreza e doação, uma evidente crítica não à religião, mas aos devotos que não praticam aquilo que defendem.

Dentre os personagens criados por Plauto, uns tem maior importância no desenrolar da trama, outros — como se pode perceber no desenrolar da ação — poderiam ser facilmente suprimidos por não alterarem de maneira substancial o desenrolar dos fatos — inclusive pode-se notar personagens com uma única fala, ou ainda, personagens que são elencados no início do texto e que não tem fala alguma. Ao analisar a contribuição de cada personagem em *Aululária*, percebemos, por exemplo, uma personagem essencial como Fedra que só aparece no último ato e com uma única fala.

Em Molière fato semelhante acontece. No início do texto vêm elencado os personagens e um em especial, o auxiliar do comissário, chama atenção, pois no único ato em que aparece, ato V, não tem fala atribuída a ele e nenhuma outra

personagem se dirige a ele. Outros personagens só surgem no último ato, como o próprio Comissário, que fora chamado para elucidar o roubo do dinheiro de Harpagão, e Anselmo, que aparece com o objetivo de elucidar o conflito secundário da família desaparecida de Valério, fato mencionado por este logo no primeiro ato. Outra possível função desta personagem é desfazer a confusão criada pela avareza de Harpagão possibilitando o casamento de Cleanto e Mariana, e de Valério e Elisa. Porém o casamento imposto pelo avarento ao filho só se desfaz mediante a chantagem feita por Cleanto ao pai.

A inovação de Molière está justo neste fato: seu avarento deseja se casar com uma jovem moça, por quem seu filho está apaixonado, ou seja, pai e filho são concorrentes à mão da moça – rivais, portanto. Também inova ao transformar a filha do avarento, de Plauto, em dois, ao colocar o namorado da filha disfarçado de empregado do avarento para ficar próximo de sua amada. Aqui está outra inovação de Molière, nos conflitos secundários. A trama da filha fica em segundo plano mediante o conflito entre pai e filho disputando a mesma moça. Outro conflito secundário criado por Molière é o da família desaparecida de Valério, que ao final da peça é esclarecido. Mariana e sua mãe são irmã e mãe de Valério e que Anselmo, o noivo prometido a Elisa, é pai de Valério e Mariana.

Esta análise, ainda que não exaustiva, ajuda a esclarecer os objetivos do presente trabalho: o estudo da literatura de Ariano Suassuna como uma complexa mescla de fontes as mais diversas, desde a literatura clássica aos temas populares.

3.2 Os quatro momentos de Esopo

Passemos agora à análise dos quatro momentos essenciais da narrativa de Esopo e que constam nos três dramaturgos. Desse modo, comporemos um mosaico de apropriações de um circuito literário multissecular.

O primeiro momento de Esopo é o início da narrativa que explica a origem do dinheiro do avarento “Um avarento vendeu todos os seus bens e transformou-os numa barra de ouro.” (ESOPO, 2016, p.60). Plauto desenvolve este trecho inicialmente no monólogo que consta no prólogo da peça e atribuída ao deus Lar. Nele o deus explica a origem da fortuna revelando que esta foi acumulada pelo avô

do avarento que a escondeu sob a lareira, pois assim seria protegida por Lar. O deus, por sua vez, guardou esta fortuna não a revelando ao pai de Euclião por este ser demasiado avarento, e só revelou a Euclião por ele ter uma filha boa que fazia orações e oferendas a Lar.

Em *O avarento*, o dinheiro que Harpagão reclama o sumiço, não é toda a sua fortuna, apenas uma parte que ele recebeu como pagamento de um empréstimo que fez como agiotagem. Já a fortuna de Eurico, de Suassuna, em parte veio como herança de um avô (como em Plauto) e a outra parte seria resultado de uma vida inteira de trabalho e economia “EURICÃO — [...] Logo minha porquinha que herdei de meu avô!” (SUASSUNA, 2013, p. 50) e “EURICÃO — Ai, a porca! Juntei dinheiro a vida inteira, para a velhice, e agora perco, num só dia, a porca e a filha!” (SUASSUNA, 2013, p. 141).

O segundo momento se dá quando o avarento enterra (esconde) seu ouro “Em seguida, enterrou-a diante do muro” (*Id, Ibidem*, p.60). Euclião somente tira seu tesouro de casa portando dentro de uma panela e o enterra no bosque de Silvano¹² por sentir-se ameaçado devido a movimentação de pessoas em sua casa motivada pela organização do casamento de sua filha. Harpagão, de Molière, enterra no jardim de sua casa um grande volume de dinheiro, que estava guardado dentro de um cofre, apenas para tê-lo perto de si. E Eurico enterra sua porca recheada de dinheiro em um cemitério também por medo de ser descoberta em sua casa, que igualmente a Euclião, está mais movimentada devido a um jantar oferecido ao pretendente de sua filha.

E o terceiro momento da narrativa de Esopo é o roubo da fortuna do avarento pelo empregado. Tanto em Plauto, como Molière e Suassuna o empregado do pretendente mais novo observa o avarento, descobre sua fortuna e a rouba. A diferença está na postura que o empregado adota em cada peça. Em Plauto, Estrobilo rouba e tenciona ficar com o produto do roubo para si, e com ele comprar sua liberdade. Já Flexa imediatamente após o roubo entrega o cofre cheio de dinheiro ao seu padrão, Cleanto. Pinhão rouba e guarda para si; assim como Estrobilo, este queria usar o dinheiro da porca pra libertar a si e Caroba da exploração em que trabalhavam para a família de Eudoro e de Eurico, comprando

¹² Silvano é o mito grego do deus das matas, florestas. *Silva* do latim significa selva.

uma terra para casar com Caroba e assim garantir o próprio sustento independente de patrão.

O quarto momento é o desespero do avaro ao descobrir que foi roubado e o desfecho da fábula com a moral. Plauto desenvolve a cena do desespero de Euclião ao perceber que foi roubado com um monólogo,

EUCLIÃO

Estou perdido, estou liquidado! Deram cabo de mim! Para onde é que hei de correr? Para onde é que não hei de correr? Agarra! Agarra! Mas a quem? quem? Não vejo nada! Vou cego! e nem sequer posso saber ao certo para onde é que vou ou onde estou ou ao menos quem sou! Rogo-vos que me socorrais. Peço-vos! Suplico-vos que estejais comigo e que me digais quem foi aquele que roubou. Escondem-se com seu branco vestuário e ficam sentados como se fossem honestos... Que dizes tu? Posso acreditar em ti porque vejo que és bom pela cara. Então que há? Por que vos rides? Bem vos conheço a vós todos. Sei que há por aqui muito ladrão. O quê? Ninguém a tem? Ai que me mataste! Dize lá? Quem é que a tem? Tu não sabes? Ai pobre de mim! Pobre de mim, que estou perdido! Estou desgraçado de todo. Em que estado fiquei. Oh quanto lamento, oh quanta tristeza este dia me trouxe! E fome, e pobreza. Sou eu o mais desgraçado de todos quantos vivem na terra! Para que preciso eu agora de vida, em que perdi um tesouro que guardei com tanto cuidado. Roubei-me a mim próprio, roubei a minha alma, roubei o meu espírito! Agora outros gozam com ele, para meu mal e prejuízo! Não posso suportá-lo!
(PLAUTO, 195 a.C., p. 164)

Também Molière representou o desespero de seu avaro dando a ele uma cena solo e um monólogo que em algumas partes da fala se remetem ao texto de Plauto.

HARPAGÃO

Pega o ladrão! Pega o ladrão! Pega o assassino! O bandido! Justiça, justo Deus! Estou perdido, estou morto, cortaram minha garganta, roubaram meu dinheiro. Quem terá sido? Para onde foi? Onde está? Onde se esconde? O que faço para encontrá-lo? Correr para onde? Para onde não correr? Ele não está aí? Não está aqui? Quem é este? Pare. Devolva o meu dinheiro, safado... [*segura o próprio braço.*] Ah! Sou eu mesmo. Minha mente está confusa, já não sei onde estou, quem sou, o que estou fazendo, ai de mim! Meu pobre dinheiro, meu pobre dinheirinho, meu querido amigo! Privaram-me de você. E como você tirado de mim, fiquei sem meu sustento, meu consolo, minha alegria. Está tudo acabado, já não tenho lugar neste mundo: sem você, não é possível viver. É o fim, não posso mais. Estou morrendo, estou morto, enterrado. Alguém quer me ressuscitar, devolvendo meu querido dinheiro ou me dizendo quem o pegou? Hã? Como disse? Não foi ninguém. Quem fez isso, quem quer que seja, prestou muita atenção na hora, e escolheu justo o momento em que eu falava com o traidor do meu filho. Vou sair. Quero chamar a justiça e mandar submeter a casa inteira à tortura: criadas, lacaios, filho, filha, até eu. Quanta gente aqui reunida! Não olho para ninguém sem me encher de suspeitas, todos parecem ser meu ladrão. Ei, você aí, estão falando no quê? Nesse que me roubou? Que barulho é este aí em cima? É aí que está meu ladrão? Por favor, se alguém tiver notícias do meu ladrão, suplico que me conte. Não está escondido no

meio de vocês? Estão todos aí me olhando, rindo. Vai ver, estão envolvidos no roubo de que fui vítima. Que venham, depressa, os comissários, arqueiros, magistrados, juizes, instrumentos de tortura, carrascos e cadafalsos! Quero mandar prender todo mundo! E, se não encontrar meu dinheiro, eu mesmo depois me enforco. (MOLIÈRE, 2016, p. 157-158)

Da mesma forma Suassuna também representou o desespero de seu avarento ao descobrir que havia sido roubado, com uma cena solo e um curto monólogo — se comparado aos de seus antecessores — onde mais uma vez vê-se trechos de Plauto e de Molière,

EURICÃO — Ai, ai! Estou perdido, estou morto, fui assassinado! Para onde correr? Para onde não correr? Pega, pega! Mas pegar quem? Não vejo nada, estou cego. Não sei mais para onde vou, não sei mais onde estou, não sei mais quem sou! Ah, dia infeliz, dia funesto, dia desgraçado! Que fazer agora da vida, tendo perdido aquilo que eu guardava com tanto cuidado? Roubei-me a mim próprio, furtei a minha alma! Agora outros gozam com ela, para meu desgosto e prejuízo! Não, é demais para mim! (*cai desfalecido, chorando. [...] (SUASSUNA, 2013, p. 136)*)

A moral da fábula vem na fala da personagem pessoa que aparece ao final da narrativa de Esopo e é suprimida nas versões de Plauto, Molière e Suassuna, entretanto a moral,

[...] Trate de pegar uma pedra, depositá-la no mesmo lugar do ouro e fazer de conta que é seu tesouro! Ela terá para você a mesma serventia. Pois quando havia o ouro. Você não tirava dele nenhum proveito! (ESOPO, 2016, p.60)

está presente nas peças de Plauto e Suassuna na fala do próprio avarento. Em Plauto Euclião diz “[...] Agora outros gozam com ele, para meu mal e prejuízo!” (PLAUTO, 195 a.C., p.165) no momento em que descobre ter sido roubado. Em Suassuna a moral igualmente aparece, e no mesmo momento, e também como fala de seu avarento “Que fazer agora da vida, tendo perdido aquilo que eu guardava com tanto cuidado? Roubei-me a mim próprio, furtei a minha alma! Agora outros gozam com ela, para meu desgosto e prejuízo!” (SUASSUNA, 2013, p.136). Já Molière não utilizou a moral em seu texto.

Há, entretanto, um quinto momento que foi criado por Plauto e emulado por Molière e Suassuna: o momento em que o dinheiro é encontrado e devolvido ao avarento. Em Plauto este é também o momento de redenção de seu avarento. O dinheiro é descoberto com Estrobilo pelo pretendente mais novo de sua filha,

Licônidas. É ele quem tenta obrigar o escravo a entregar o dinheiro, porém ele só tem sucesso após negociar com o ladrão a devolução do dinheiro mediante sua liberdade “Estrobilo: Tomo-vos por testemunhas. Se eu trouxer e entregar a Licônidas uma panela de quatro libras, cheia de ouro, Licônidas liberta-me; dá ordem para que me pertença a mim próprio. Prometes? Licônidas: Prometo.” (PLAUTO, 195 a.C., p. 175). Em Molière também o dinheiro volta ao seu avarento, porém vem através das mãos do filho e mediante uma negociação: o avarento deve escolher entre a moça que deseja se casar e o dinheiro, ao que escolhe prontamente o dinheiro “Cleanto: Não se apoquente, meu pai, e não acuse ninguém. Tenho novidades para o senhor. Vim lhe dizer que, caso me permita casar com Mariana, terá seu dinheiro de volta.” (MOLIÈRE, 2016, p. 188). Já em Suassuna, o dinheiro volta a mão de Eurico após a filha Margarida denunciar o ladrão, Pinhão, e este fazer suas exigências pela devolução

PINHÃO — Nós não temos nada! A coisa que a gente mais deseja na vida, eu e ela, é casar! Até agora, não pudemos, proponho um acordo a todos. Seu Eudoro não emprestou vinte contos a Seu Euricão? Eu entrego a porca por esses vinte contos.” (SUASSUNA, 2013, p. 148).

Mais uma vez, percebemos a tradição literária como uma autêntica arte combinatória, na qual a emulação de fontes e a transformação do material emulado são a regra e nunca a exceção. Essa perspectiva permite tornar mais complexa a leitura que propomos dos procedimentos literários de Ariano Suassuna.

4 A FARSA DA BOA PREGUIÇA

A Farsa da Boa Preguiça foi encenada pela primeira vez em 1961, em Recife. A peça conta a história do poeta Joaquim Simão que pretende viver de seus versos, entretanto, como se pode ver ao longo da peça, não é muito empenhado nesta tarefa. O argumento principal aqui é a defesa de uma preguiça boa, a que privilegia a criação.

Cada ato da peça conta uma história completa em si, e a junção dos três atos completa uma história maior. Todos os atos começam e terminam com um diálogo entre os personagens divinos; Manuel Carpinteiro, o santo Simão Pedro e o anjo Miguel Arcanjo. O diálogo inicial introduz ou resgata os acontecimentos,

MANUEL CARPINTEIRO
O cavaleiro vai, agora, ver
as andanças da Fortuna.
Já se viu como um Rico empobreceu:
veja-se agora, sob a luz do Santo,
— mas talvez contra o fogo deste Pássaro —
o que, por fim, ao Pobre sucedeu. [...]
(SUASSUNA, 2014, p.131)

ao passo que o diálogo final apresenta uma moral, como nas fábulas de Esopo,

OS TRÊS
Dinheiro tem sua treva,
pobreza tem sua luz.
A miséria é quem desgraça
pois à morte e ao mal conduz.
Vive-se à solta no mundo,
mas o Sol do mundo é Deus,
sangue e sol em sua Cruz!
(SUASSUNA, 2014, p. 220)

Esses diálogos entre esses três personagens são a costura feita por Suassuna entre as três histórias para a construção de uma história maior. Vejamos cada história.

4.1 O peru do cão coxo

O primeiro ato é baseado numa história tradicional de mamulengo¹³, como foi dito pelo próprio autor. Neste ato vemos como o rico Aderaldo Catação perde sua fortuna através de um artifício dos personagens Quebrapedra e Fedegoso. O rico faz uma transação comercial e aplica a maior parte de sua fortuna em gado,

ADERALDO
[...] Estou preocupado:
apliquei tudo o que tinha nesse gado.
(SUASSUNA, 2014, p. 105)

O dinheiro alusivo a essa transação está todo em um cheque, que o rico deixa com sua esposa para ir ao banco ver se a remessa de dinheiro, referente a este, já estava liberada. Ao que ele se afasta, entra Fedegoso disfarçado de frade.

FEDEGOSO
Agora, aqui, convém
que o Mal assumo a roupa e o tom do Bem!
(SUASSUNA, 2014, p.107)

Este diz a Clarabela que veio a pedido de seu marido, que já teria confirmado a chegada do dinheiro e pede que ela lhe entregue o cheque. Também entrega a Clarabela um peru que teria sido enviado por Aderaldo para que comemorassem em um jantar a chegada do dinheiro. Tratando-se de um frade, a esposa não desconfia, entrega o cheque e recebe o peru. Em seguida volta Aderaldo para buscar o cheque e eles descobrem o primeiro golpe: o frade era falso e roubara o cheque. O negociante vai à delegacia para denunciar o fato. Assim que ele se ausenta, surge Quebrapedra, disfarçado de cadenga de caminhão¹⁴, e diz à Clarabela que, a pedido do delegado, que já teria conseguido pegar o falso frade, veio buscar o peru para levar a delegacia e fazer parte do inquérito. Novamente Clarabela não desconfia e entrega o peru. Em seguida, após a saída do cadenga, volta Aderaldo e fala que na

¹³ Teatro de mamulengos é uma variação do teatro de marionetes com bonecos típicos do nordeste brasileiro. Para maiores informações consulte *Dicionário de Teatro* de Ubiratan Teixeira.

¹⁴ Cadenga de caminhão é um termo popular no nordeste que designa pessoas que ficam aguardando o caminhão chegar carregado de mercadoria para ajudar na descarga e, assim, receber algum pagamento.

delegacia tinha sido informado de que não tinha nada a ser feito. Nesse momento, descobrem o segundo golpe: o cadenga de caminhão também era falso e roubara o peru. Assim, Aderaldo e Clarabela chegam ao final do ato quase pobres,

CLARABELA
Então, estamos arruinados?
ADERALDO
Estamos. Tenho mais do que quando comecei.
Mas, descer das alturas em que estava... [...]
(SUASSUNA, 2014, p. 122)

Além do empobrecimento do rico, este ato inicia com Aderaldo e Andreza conversando sobre o desejo dele por Nevinha. O rico cobiça a esposa do Poeta e pede a ajuda de Andreza, que, sendo uma das faces do diabo, atende prontamente. A mediadora logo começa as conversas com Nevinha na intenção de convencê-la a aceitar a corte do ricaço. A esposa recusa do início ao fim da peça, sempre alegando amor incondicional ao marido, não importando os argumentos utilizados pela alcoviteira.

Clarabela entra na história a propósito de conhecer a poesia de Joaquim Simão. A socialite vê no poeta um homem rústico, puro, e se encanta. Tenta convencê-lo a ter com ela um caso,

CLARABELA
Simão, vou lhe ser franca:
deixei sua mulher lá dentro de propósito,
porque queria ter uma entrevista, sozinha, com você.
Eu preferia à noite, é mais puro e mais poético!
Mas, se não tem outro jeito, faz-se, mesmo, à luz do dia.
Ô Simão! Se eu quisesse conseguir
um amorzinho com você, podia?
(SUASSUNA, 2014, p. 110)

porém, apesar de sentir-se tentado, Joaquim Simão não cede a tentação, pois, além de amar sua esposa, ele se confessa medroso do castigo divino e da reação de sua mulher. Resposta esta que irrita Clarabela,

CLARABELA
Ih, que coisa anacrônica e vulgar!
Medo de Deus! E, ainda por cima,
medo da mulher! Que vergonha!
(SUASSUNA, 2014, p.114)

Após esta sucessão de acontecimentos, voltam Simão Pedro, Miguel Arcanjo e Manuel Carpinteiro trazendo a moral da história, que será retomada ao final do terceiro ato,

MANUEL CARPINTEIRO
A lição não foi essa, Simão,
mas, sim, a de que é preciso
temperar sabiamente
o trabalho com a contemplação e o descanso.
Existe um ócio corruptor,
mas existe também o ócio criador.
(SUASSUNA, 2014, p. 126)

Além da moral, Manuel Carpinteiro, aparece vendendo seu produto. O que remete ao monólogo inicial desta personagem onde ele se apresenta como camelô.

MANUEL CARPINTEIRO, *em tom de camelô*
(...) Dirá o cavaleiro: "É impossível!
O Cristo, um camelô?"
Mas não será verdade
que o Cristo é o camelô de Deus, seu Pai?
(SUASSUNA, 2014, p. 45)

4.2 A cabra do cão caolho

O segundo ato começa com uma conversa entre Miguel Arcanjo, Simão Pedro e Manuel Carpinteiro sobre o que aconteceu com Aderaldo e Joaquim Simão; em tal conversa, fica subentendida uma passagem de tempo. O rico ficou pobre depois do golpe que levou no primeiro ato, entretanto trabalhou e se recuperou financeiramente. Ao poeta nada mudou; começa o ato pobre, passando dificuldades e tentando viver de sua pena, sem fazer esforço. Também não houve mudanças em relação às esposas.

Aqui vemos a história de autor anônimo, a qual se referiu Ariano Suassuna no capítulo *Advertência*, onde após várias trocas, o macaco — personagem principal da história original — perde o que ganhara. As trocas são feitas por Joaquim Simão, a partir de uma cabra que Nevinha ganhara de Simão Pedro, que apareceu para ela

disfarçado de tangetino¹⁵. Já o santo recebera a cabra de Fedegoso e Quebrapedra. Estes estavam disfarçados de pessoas normais e a ofereceram de graça sob o pretexto de que precisavam viajar e não tinham com quem deixá-la. A cabra era, na verdade, Andreza e, aparentemente, tudo era um plano dos diabos para separar Nevinha e o poeta.

Vendo a sucessão de trocas feitas pelo rival, Aderaldo propõe novo negócio; aposta com ele que sua esposa não ficaria feliz com as várias trocas feitas, chegando ao fim com um pão e um conto de réis, ao passo que o poeta confia que sua esposa concordaria com todas as trocas. Para fechar a aposta o marido de Nevinha pede que tenha testemunhas. Nesse momento aparecem Simão Pedro e Miguel Arcanjo, que prontamente aceitam ser testemunhas. Os termos são que caso Nevinha não goste das trocas feitas, Joaquim Simão deixaria o caminho livre para Aderaldo, caso ela concordasse, o ricoço daria todo seu dinheiro ao poeta. Contudo, eles não contavam com a astúcia de Nevinha que ouvira a todo o acordo e agiu conforme o esperado por Joaquim Simão. Desta forma ganharam a aposta e terminaram o ato ricos.

Fica mais evidente que Simão Pedro protege o poeta enquanto Miguel Arcanjo defende Aderaldo, pois após uma conversa, ambos se escondem para interferir nos acontecimentos. Manuel Carpinteiro, por ser onisciente, sabe de tudo e permite a interferência dos protetores para que os acontecimentos atendam ao seu plano.

MANUEL CARPINTEIRO
 São Miguel! São Miguel! É engraçado!
 Um é santo, o outro é um Anjo,
 O que quer dizer que todos dois fiam fino!
 Mas, comparados comigo, não passam de dois meninos!
 Querem ver eu dizer onde eles estão?
 Está São Pedro aqui e São Miguel ali, é ou não é?
 Modéstia à parte, é onisciência muita!
 Assim, eles, sem saber, servem melhor ao meu plano!
 Eles que fiquem. Cada qual que trabalhe para um partido:
 No fim, sai tudo como quero
 E hei de aclarar o sentido!
 (SUASSUNA, 2014, p. 139)

¹⁵ Nome popular daquele que tange animais.

4.3 O rico avarento

O terceiro ato começa com Manuel Carpinteiro, Simão Pedro e Miguel Arcanjo falando diretamente ao público. Eles retomam o anúncio do produto que apresentam ao público e foi citado no final do primeiro ato. Trata-se da religião (ou da peça que acabam de apresentar), que se subentende ser a religião católica. Na fala de Simão Pedro concentra-se a crítica ao capitalismo e à ganância:

Assim, do mesmo modo que os senhores
ganham as suas vidas, uns vendendo automóveis,
outros subindo os preços, roubando galinhas,
vendendo máquinas que logo se quebram,
vendendo seguros inseguros e terrenos imponderáveis,
emprestando a juros impagáveis,
nós ganhamos a nossa vendendo este produto!
(SUASSUNA, 2014, p. 224)

Após esta fala volta-se para a história. Manuel Carpinteiro conta que, contrariando a vontade de Simão Pedro, tornou a empobrecer Joaquim Simão. Justifica seu ato contando que o poeta se corrompeu, levado pelo espírito da riqueza. Caiu na luxúria, traiu a esposa com Clarabela e tornou-se tão cruel quanto Aderaldo Catação. Assim, o representante de Cristo tratou de dispersar os animais que eram criados na fazenda do poeta, levou a seca que dizimou os pastos o que levou o marido de Nevinha a hipotecar a fazenda. No dia de pagar a hipoteca, não tendo dinheiro, perdeu-a para Aderaldo.

Logo a história é retomada: Joaquim Simão volta a ser pobre, e Aderaldo — pela segunda vez — refaz sua fortuna, já que havia perdido tudo por artimanha de Fedegoso e Quebrapedra no primeiro ato e perdeu tudo outra vez ao fim do segundo ato graças à aposta feita com o poeta. Neste ato, porém, a emulação vem da clássica história do avarento — que já apresentamos no capítulo 2 — uma vez que o rico Aderaldo torna-se avarento e não mais quer trabalhar; vive como burguês. Já Nevinha perdoou o marido e juntos voltaram para sua antiga casa. O poeta precisou pedir emprego a Aderaldo, pois, junto a sua mulher, passavam fome. Aqui vemos uma emulação de outra fábula de Esopo: *A Cigarra e a Formiga*, que desenvolveremos a frente.

As esposas continuaram iguais ao início da história. Nevinha é boa, religiosa e apaixonada pelo marido; Clarabela é intelectual, esnobe e sempre em busca de amantes. As duas fazem referências, ao longo da obra, a escritores. Nevinha cita autores populares, enquanto Clarabela cita cânones em uma clara dicotomia que pode ser pensada em centro e periferia, ideia que será desenvolvida no capítulo 4

A disputa fica acirrada entre Simão Pedro e Miguel Arcanjo na defesa de seus protegidos. Para testá-los, as três divindades aparecem, cada um em sua vez, vestidos de mendigos, pedindo esmola na casa de Aderaldo. Este, através de Joaquim Simão, nega. Após a última negação, os três diabos vão à casa de Aderaldo para dar a ele e sua esposa a punição merecida. Entretanto, por intervenção divina, o casal ganha um prazo de sete horas, onde caso alguém faça uma oração por eles, seriam perdoados.

4.4 A estrutura da peça

A farsa da boa preguiça é, apesar do nome, um auto. O auto é um modelo de texto dramático que chegou ao Brasil no século XVI com os Jesuítas, para ser usado como ferramenta de catequização dos índios.

Auto. Gênero teatral ligeiro, geralmente versando sobre temas religiosos, originário da Idade Média, bastante popular durante o século XVI. Normalmente escrito em versos, o auto privilegiava, de preferência, os assuntos chamados nobres. Estruturado por Gil Vicente (...) No Brasil, foi introduzido e usado fartamente por José de Anchieta (1534-1597) como instrumento de catequese e educação do índio. Os autos de José de Anchieta eram espetáculos profundamente alegóricos, repletos de alusões a demônios e pecados, com atores personificando o inferno, o céu, o bem, o mal, etc., em que não faltavam manifestações de música e de dança. Mais tarde, mesclado à tradição indígena e africana, o gênero deu origem aos autos populares. Pela própria natureza festiva e popular dos autos, para eles convergiram várias manifestações folclóricas, principalmente as danças dramáticas, tornando bastante imprecisos os limites entre uns e outros. (TEIXEIRA, 2005, p. 40)

Ao observarmos as características da peça percebemos que ela se apresenta conforme a definição de Teixeira. É, portanto, escrita em versos, tem tema religioso e apresenta uma história curta repleta de alegorias que fazem alusão a demônios e pecados e personagens que representam o céu e o inferno. Diferente, portanto da

farsa que apresenta poucos personagens, é escrita em prosa e faz riso de situações cotidianas.

Na rubrica inicial do texto de Suassuna, diz-se como deve ser o cenário e faz uma alusão aos espaços onde eram encenados os autos na Idade Média “O cenário representa uma espécie de pátio¹⁶ ou praça” (SUASSUNA, p.43, 2014), ou que pode ser montada sem cenário como é comum nos espetáculos populares do Nordeste “em cujo espírito ela se baseia” (ibdem).

Segundo Maria do Amparo Maleval, na Idade Média, as manifestações teatrais aconteciam nos arredores das igrejas e mosteiros, sendo aos autos encenados nos pátios internos e as farsas nos adros. Os autos eram realizados dentro das celebrações e festas religiosas “subordinadas aos principais ciclos religiosos, o natalino e o pascoalino” (MALEVAL, 1992, p. 167), no interior dos edifícios religiosos e em outras circunstâncias em procissões religiosas — de onde, possivelmente, veio a estratégia de apresentar os personagens entrando em cena como um cortejo.

Diferente do que acontecia com os autos, as farsas na Idade Média, por serem dramatizações ligadas ao cômico popular e consideradas profanas, eram realizadas nos adros das igrejas e mosteiros, e gradualmente, foram se afastando dos espaços religiosos e ganhando as ruas e as praças públicas, lugares de socialização do homem medieval. Assim a indicação de cenário, em muito se aproxima da tradição iniciada na Idade Média.

Outra questão relevante levantada por Suassuna na rubrica inicial desta peça trata do figurino. As roupas dos personagens constituem parte essencial da trama, não sendo, portanto, gratuita.

Para as roupas da *farsa* (como em todas as minhas peças, aliás), duas coisas devem ser levadas em conta: primeiro, que o povo nordestino em geral e em particular os atores dos espetáculos populares conseguem, com imaginação maravilhosa, criar a beleza, a grandeza e o festivo partindo da maior pobreza; em segundo lugar, que, no meu teatro, a roupa nunca é somente um acessório apenas decorativo: tem sempre uma função teatral a desempenhar. (SUASSUNA, p. 44, 2014)

Portanto para Suassuna as vestimentas eram muito importantes, pois ele valorizava a questão dos rituais onde a roupa constitui parte fundamental, como nos ritos religiosos.

¹⁶ Grifo meu

4.5 Os personagens

Os personagens são baseados na tradição dos autos medievais e em tipos fixos da comédia *dell'arte* italiana. Temos três personagens que personificam a figura do diabo, outras três que simbolizam a figura divina conforme a tradição medieval e outras quatro que são os tipos fixos da comédia *dell'arte*.

São Pedro, Miguel Arcanjo e Manuel Carpinteiro formam a tríade divina.

Manuel Carpinteiro é uma personagem essencial à trama, pois é o mediador da disputa entre o santo e o anjo. É ele quem inicia todos os atos e quem apresenta todos os personagens, já no primeiro ato — que entram em procissão. Primeiro entram os três que representam as figuras do inferno: Andreza, Fedegoso e Quebrapedra; em seguida os personagens terrenos, Aderaldo, Clarabela, Simão e Nevinha; e por último entram os personagens que representam as divindades: o santo Simão Pedro e o anjo Miguel Arcanjo.

MANUEL CARPINTEIRO, em tom de camelô.
 [...] Embaixo três Demônios que aqui passam.
 ANDREZA, FEDEGOSO e QUEBRAPEDRA *cruzam a cena*, [...]
 Daqui quatro pessoas que aí vão.
 ADERALDO, CLARABELA, SIMÃO e NEVINHA *cruzam a cena*. [...]
 (SUASSUNA, p.44, 2014)

Manuel Carpinteiro também se apresenta como camelô de Deus.

MANUEL CARPINTEIRO, *em tom de camelô*
 [...] Dirá o cavaleiro: “É impossível!
 O Cristo, um camelô?”
 Mas não será verdade
 que o Cristo é o camelô de Deus, seu Pai?
 (SUASSUNA, 2014, p. 45)

Essa característica desses personagens é inspirada nos homens-da-cobra “camelôs da propaganda popular dos pátios e das feiras do Nordeste” (SUASSUNA, 2014, p. 44) em nova referência ao aspecto medieval da peça por se tratar de figuras que têm como traço distintivo transitar por espaços que se remetem às festividades da Idade Média.

Ao final do primeiro ato, e em outros momentos ao longo da peça, é possível ver Miguel anunciando que, ao mesmo tempo em que a história acontece, estão exibindo o produto espiritual que pretendem vender. Este produto, segundo os personagens, beneficia mais o consumidor e não, necessariamente, quem o vende.

Após três atos de propaganda, ao final do último eles dão o preço do produto:

SIMÃO PEDRO
Agora perguntarão:
“Quanto temos de pagar
por esse pedaço de alegria?”

MANUEL CARPINTEIRO
É o que vou dizer, lembrando que,
Enquanto nossos concorrentes
Cobram por um produto que, modéstia a parte,
É inferior ao nosso,
A importância de tanto...

Aqui, o ator, acrescenta algum dinheiro ao preço da entrada.

... nós estamos cobrando
Por este produto especial,
O melhor da praça,
A módica importância de tanto!
É de graça, cavalheiros, é de graça!
(SUASSUNA, 2014, p. 332-333)

Os três personagens que representam o diabo, também têm sua inspiração na Idade Média ao representarem, de forma caricata, o mal. O riso, segundo Henri Bergson, só existe no que é humano, ou seja, quando atribuímos características humanas a seres não humanos. Suassuna humaniza a representação do diabo e assim, nos embates com a figura do parvo — que nesta peça se vê na personagem Joaquim Simão, o poeta — e do santo, ajudam a acentuar essa ridicularização e, dessa forma, reafirma-se o caráter transformador do medo, através do riso, em “espantalhos cômicos”¹⁷ figuras que a princípio não teriam nenhum efeito de humor. Visto que, no seu sentido primário, a figura do diabo tenciona ao medo justo para que a igreja possa exercer controle sobre o homem sob o julgo da possibilidade futura de punição. Marca-se, assim, que o riso é compatível com o sagrado, por ser muitas vezes libertador.

¹⁷ Termo cunhado por Maria do Amparo Maleval para definir personagens cômicas.

A representação das alegorias do céu e do inferno é característica do realismo grotesco¹⁸ no que compete ao rebaixamento, no tangente o aspecto cósmico. Rebaixar significa aproximar da terra, já que na terra está o princípio de tudo.

Ai está a importância dos personagens terrenos, sem os quais a peça não existiria. A eles se devem os acontecimentos na peça. Cada personagem aqui se remete, em maior ou menos grau, aos tipos fixos da comédia *dell'arte* e à comédia de costumes de Martins Pena e Mollière. Joaquim Simão é a representação do parvo medieval, ou Arlequim. É a personagem que foge a moral, é esperto e traz o humor para as variadas situações que surgem na peça. Nevinha é a mocinha, recatada e repleta de bons sentimentos. Clarabela é a esposa infiel e culta, Aderaldo é o *Brighella* personagem agressivo, merecedor de pouca confiança e mesquinho.

Apesar de, a primeira vista, os paradoxos serem construídos comparativamente com base em dois casais: Nevinha e Joaquim Simão, personagens que pertencem a uma classe social de menor prestígio *versus* Aderaldo e Clarabela, personagens pertencentes a uma classe social de maior prestígio e acesso a bens culturais,

SIMÃO PEDRO
Muito bem! Dona Clarabela ama a Arte,
seus versos e coleções.
Nevinha, a mulher do Poeta,
ama o marido dela. Toma conta dos filhos,
não faz cursos nem conferências,
não se mete em discursões,
cuida dele, ajeita a casa
e reza suas orações.
(SUASSUNA, 2014, p. 54)

é entre o poeta e a *marchand* que está a oposição entre os tipos de preguiça, tema central da peça. O poeta é o preguiçoso que usa o ócio a seu favor, o chamado ócio criativo, para produzir seus textos, ao passo que a esposa de Aderaldo não usa seu ócio de forma produtiva, pois dedica seu tempo livre à luxúria. Em alguma medida, é possível rastrear o modelo antigo das “moralidades”, enquanto gênero preceptístico. Recordemos a definição:

¹⁸ Realismo grotesco, segundo Michail Bakhtin, é um conceito pensado e compreendido através das obras da Idade Média e Renascimento. Trata-se de uma concepção estética baseada no sistema de imagens da cultura cômica popular, que singulariza e diferencia esta cultura em relação às posteriores; a partir do Classicismo. Valoriza as imagens que se remetem aos extremos da vida por trazerem em si o aspecto regenerador da humanidade.

É fácil surpreender na obra vicentina a nostalgia do Cristianismo das origens. Dai a apologia da pobreza e da fé, das orações sentidas, da sincera contrição, das práticas verdadeiramente religiosas da caridade e da simplicidade. (MALEVAL, 1992, p.180)

4.6 A questão religiosa

Aqui a característica religiosa do auto é explorada ao trazer o debate sobre a relativização do valor da preguiça. A preguiça é um dos sete pecados capitais, portanto, a princípio, não poderia ser vista com algum valor moral. Ao desvirtuar o conceito religioso da preguiça trazendo seu lado produtivo, a temática religiosa-profana sobressai.

Essa característica é um importante ponto que nos remete à herança europeia. Gil Vicente (1465-1537) — dramaturgo do realismo grotesco — construiu um imaginário em sua obra onde, utilizando o estratagema da mistura carnalizada de figuras bíblicas e mitológicas, elaborou um sincretismo do pagão com o Cristianismo, indicando, inclusive, a assimilação pelo segundo das datas festivas pagãs.

Suassuna, a sua maneira, trabalha a temática religiosa trazendo, além do debate acerca da preguiça, fragmentos de passagens bíblicas, como a da negação de São Pedro a Jesus,

Que brincadeira mais besta!
Essa história do galo já está enchendo!
Neguei o Cristo mesmo, e daí?
A situação estava apertada, e eu caí fora!
Mas depois, quando chegou minha vez,
eu não venci o medo e não estava lá, na hora?”
(SUASSUNA, 2014, p. 132).

a venda do produto espiritual. Esses três pontos — o debate sobre a preguiça, os fragmentos bíblicos e a venda do produto — constituem a costura entre os atos.

A questão da preguiça é inicialmente debatida logo no primeiro ato, no diálogo entre as divindades. Miguel Arcanjo julga a preguiça de Joaquim Simão e já demonstra não ter muita simpatia por ele.

MIGUEL ARCANJO
 (...) Por isso, vivo de olho
 no tal do Joaquim Simão.
 Vejo esse moço, espichado,
 tocando sua viola,
 na toada do baião,
 enquanto o rico trabalha
 de sol a sol, de inverno a verão!
 (SUASSUNA, 2014, p.52-53)

Ainda neste diálogo, Simão Pedro defende o poeta e a preguiça alegando que para quem trabalha pesado, a preguiça tem seu valor e cita São José como exemplo por ser santo, já ter sido homem, carpinteiro e pobre, e, portanto, saberia o valor da preguiça. Vemos aí estabelecido um embate entre São Pedro e Miguel Arcanjo. Como a preguiça é um dos sete pecados capitais, o anjo a condena, já o santo defende que na preguiça pode haver nobreza e no trabalho, torpidade.

SIMÃO PEDRO
 Pode haver safadeza no trabalho,
 e na preguiça pode haver criação!
 Agora, existe um costume
 dos ricos endemoninhados:
 como trabalham, se sentem no resto justificados.
 Pagam mal aos operários,
 oprimem os camponeses,
 acusam quem defende os pobres
 de ser do Mal instrumento,
 sopram dureza e maldade
 nos atos e pensamentos,
 dão-se à Avareza, à Luxúria,
 comem Fogo, bebem Ventos!
 (SUASSUNA, 2014, p.51)

Manuel Carpinteiro se posiciona como mediador deste conflito e se coloca, junto a São Pedro e Miguel Arcanjo, como espectador dos acontecimentos para que assim, pela observação, possam chegar a uma conclusão entre quem está certo: o santo ou o anjo.

MANUEL CARPINTEIRO
 Vamos ver e apurar:
 Depois se tem um roteiro
 Para este caso julgar!
 (SUASSUNA, 2014, p. 54)

4.7 A emulação

A emulação é um traço importante no processo criativo de Ariano Suassuna. Tanto que escreveu um capítulo intitulado *Advertência*, explicando as apropriações feitas por ele na composição do enredo. Assim, deixou claro que cada ato é baseado em narrativas populares e citou suas fontes:

O primeiro ato fundamenta-se, ao mesmo tempo, numa notícia de jornal e numa história tradicional, anônima, de mamulengo.

O segundo, na história, também tradicional, de um macaco que perde o que ganhara após várias trocas — história que é a origem do 'romance', também de autor anônimo, sobre o homem que perde a cabra, e que também me serviu de fonte.

O terceiro ato baseia-se num conto popular, o de 'São Pedro e o queijo', e também noutra peça tradicional de mamulengo, chamada 'O rico avarento'. (SUASSUNA, 2014, p.35)

Dessa forma, o autor apropriou-se de histórias já existentes e as recriou, agregando mais elementos e enriquecendo-as. Isto é, destaca-se, na composição mesma, a mescla como elemento constitutivo.

Telma Cristina de Jesus Castro¹⁹ desenvolveu uma pesquisa onde conseguiu resgatar as possíveis fontes citadas no trecho acima. Desta forma, foi possível comparar esses textos ao de Suassuna. No primeiro ato, denominado *O peru do cão coxo*, Castro comparou uma das versões da tradicional história de mamulengo, a da dona Perolina de Aquidabã (1977), coletada em Aracaju. A esta comparação acrescento a do trecho de mesmo teor que encontra-se no folheto de Francisco Sales Arêda (1958). Fica evidente o processo criativo de Suassuna ao inventar em cima de algo já existente:

¹⁹ Telma Cristina de Jesus Castro é mestre em letras pela UFSJ.

— Porém meu velho se anime
 vamos botar um roçado
 se planta milho e feijão
 e depois dele tratado
 será o lucro na certa
 para se viver descansado:
 — Mulher deixe de loucura
 que eu já sei como é
 a gente limpando o mato
 vem a cobra e morde o pé
 o sol acaba a lavoura
 nem preá e nem mondé
 (ARÊDA, 1958. P.3)

O Preguiçoso²⁰
 _Levanta meu bom marido,
 vamos fazer uma rocinha...
 _É verdade, minha velha,
 uma roça é coisa boa,
 precisa o homem se dispor,
 roçar, plantar, limpar...
 _É verdade, minha velha,
 já 'tou com as costas raladas,
 Eu não posso me levantar. (bis)
 (Lima, 1977, p. 422)

Farsa da Boa Preguiça
Nevinha:
 Mas, também tome coragem:
 Vamos botar um roçado!
 Planta-se milho, algodão,
 Arroz, batata, feijão,
 Em casa eu ajeito um cortiço,
 E, quando chegar agosto
 Que é o melhor mês para isso,
 Estando tudo tratado,
 Tira-se o algodão branquinho,
 O feijão castanho, o mel dourado!
Simão:
 Mulher, deixa de loucura,
 Que eu sei isso como é:
 A gente limpando mato,
 Vem a cobra e morde o pé!
 O sol acaba a lavoura:
 Nem preá, nem mundé!
 Trabalho sustenta a gente
 Mas é só pra serventia,
 É a obrigação no mundo
 No suor de cada dia!
 E eu trabalho: penso, escrevo
 Invento, na poesia
 Crio história para os outros
 Espalho alguma alegria

Que em meu sangue se alumia
 Dou beleza ao crime e ao choro...
 É pouco, mas tem valia!
 (Suassuna, 2003, pp. 165-166)

²⁰ Trecho retirado da dissertação de Telma Cristina de Jesus Castro.

O mesmo processo se dá no segundo e terceiro atos. Ao compararmos um trecho destes atos a um trecho do folheto de Arêda, que da mesma forma desenvolve sua história com base no conto popular do macaco e suas trocas, vemos novamente a emulação, neste caso, do tema,

— Trabalhar pra que mulher
 Pois trabalho não convém
 Se trabalho fosse futuro
 Jumento vivia bem
 O que tiver de ser meu
 Às minhas mãos inda vem
 — Vejo tantos que trabalham
 Ajuntando o que é seu
 Quando morrem deixam tudo
 Ô trabalho não valeu
 Os outros pelo que vejo
 Estão pior do que eu.
 — É mesmo, dizia ela:
 — Meu velho é que tem razão
 Porém vamos se mudar
 Para outra região
 Que pode até a fortuna
 Nos dar sua proteção.
 Joaquim Simão respondeu:
 — O meu juízo está todo
 Eu não me mudo daqui
 Nem arrastado de rodo
 Que pedra que muito muda-se
 Nunca pode criar lodo.
 (ARÊDA, 1958, p. 2)

Se eu estou mais ou menos aqui
 pra que ir pra outro lugar?
 Pedra que muito rebola
 nunca pode criar lodo!
 (SUASSUNA, 2014, p. 164-165)

SIMÃO
 Trabalhar pra que, mulher?
 Trabalho não me convém!
 O que tiver de ser meu
 às minhas mãos inda vem!
 Se trabalho desse lucro,
 jumento vivia bem!
 Eu vejo esse povo que se mata,
 pensando que ser burro de carga
 é tudo no mundo:
 quando estouram, deixam tudo
 e, ainda por cima, perderam a alma
 e caem no Fogo profundo!
 NEVINHA
 Sabe que é capaz de você ter razão?
 Mas então vamos, pelo menos,
 nos mudar para outro lugar.
 Talvez, aí, nossa situação
 inda venha melhorar!
 SIMÃO
 Mulher, se há uma coisa
 que eu tenho no mundo é juízo
 e, graças a meu bom Deus,
 o juízo que ele me deu
 eu ainda guardo aqui quase todo!

Contudo, vale o questionamento, até aonde vai os limites da emulação? Como se pôde verificar, Suassuna se apropria de uma história de origem popular que, entretanto, com pouco espaço de tempo, também foi utilizada por outro artista. Este questionamento é deveras oportuno, e merece atenção em estudo oportuno.

No terceiro ato, como já dito, Aderaldo Catação se recuperar financeiramente e se transformar em avarento. Neste ato está, em parte, emulação da personagem avarento apenas ao que compete ao primeiro momento da história de Esopo onde diz que o avarento vendeu todos seus bens e os transformou em uma barra de ouro. Aqui aparece justo na fala de Clarabela ao explicar a Joaquim Simão que Aderaldo havia mudado,

CLARABELA

Ah, não Joaquim Simão,
Aderaldo está muito mudado!
Depois que viu você prosperar
mais ou menos e sem fazer força,
ficou todo ressentido e transtornado,
que resolveu tomar seu exemplo,
isso a modo dele, é claro!
Vendeu tudo, juntou dinheiro,
passou a viver de juros
e tentou viver descansado!
Não conseguiu: já estava habituado
e começou a se sentir aposentado!
Pior: tornou-se tão avarento [...]
(SUASSUNA, 2014, p. 236)

A emulação feita aqui por Suassuna agrega, inclusive, o nome da personagem. Em Arêda a personagem preguiçoso possui o mesmo nome “Joaquim Simão” que o preguiçoso de Suassuna. A escolha pelo nome é justificada nesta peça por ser o mesmo de Simão Pedro, o santo e protetor do seu poeta ocioso.

MANUEL CARPINTEIRO

Sim, Simão Pedro, mas quer um conselho de amigo?
Cuide, você também, do seu protegido!
Joaquim Simão é preguiçoso que faz dó!
Por esse fato, só,
De ele se chamar Joaquim — o nome do meu Avô —
E Simão — o seu — não vou fechar meus olhos
Para os defeitos dele, nem que você queira!
(SUASSUNA, 2014, p. 134-135)

De fato, o modelo da emulação permite evitar discussões sobre supostas “essências”, pois a apropriação transformadora é sempre uma questão de estratégia cultural.

4.8 A presença de Esopo

Há também em *A farsa da boa preguiça* a presença de Esopo. A fábula que se percebe é *A cigarra e a formiga*, que conta a história da cigarra que cantou e tocou durante o verão enquanto as formigas trabalhavam:

A CIGARRA E AS FORMIGAS

Era inverno e as formigas estavam secando o trigo encharcado, quando uma cigarra faminta lhes pediu alimento. As formigas lhe disseram: “Por que, no verão, você também não recolheu alimento?”. E ela: “Mas eu não fiquei à toa! Ao contrário, eu cantava canções melodiosas!”. Elas tornaram, a rir: “Mas se você flauteava no verão, dance no inverno!”.

Moral: A fábula mostra que não devemos descuidar de nenhuma tarefa, para não padecer aflições nem correr riscos.
(ESOPO, 2013, p. 154)

Na fábula ao ser questionada pelas formigas do porquê não ter trabalhado durante o verão, a cigarra se defende dizendo que não ficou à toa, pois cantou canções melodiosas e a moral não aponta a postura da cigarra como errada, apenas diz que não se deve descuidar de nenhuma obrigação. Temos na fala da cigarra uma defesa semelhante a que faz Suassuna sobre a preguiça virtuosa da criação, a cigarra defende que estava trabalhando, desempenhando sua função.

Da mesma forma que a cigarra cantava canções melodiosas e as formigas trabalham, Joaquim Simão escreve seus poemas e Aderaldo trabalha. Em um dos diálogos travados entre o anjo e o santo, Miguel Arcanjo diz,

MIGUEL ARCANJO

(...) Por isso, vivo de olho
no tal do Joaquim Simão.
Vejo esse moço, espichado,
tocando sua viola,
na toada do baião,
enquanto o rico trabalha
de sol a sol, de inverno a verão!
(SUASSUNA, 2014, p.52-53)

AO FINAL...

Apesar de no título a peça *A farsa da boa preguiça* chamar-se *farsa*, na verdade trata-se de um auto, pois o conteúdo discutido é religioso, os personagens são mais numerosos, dez, em comparação ao *Santo e a Porca*, que, ao tratar-se de uma farsa, apresenta sete personagens. As falas dos personagens são estruturadas em versos assimétricos com rimas livres onde se nota a intenção de reproduzir a sonoridade da fala do nordestino. A hipótese aqui sobre o uso do termo *farsa* no título está justo na dupla interpretação do significado da palavra. O provável significado de *farsa* no título não está no tipo de texto dramático, como já definido em capítulo anterior, mas sim no conteúdo da peça, pois se trata de defender uma preguiça boa, o ócio criativo. Seria possivelmente a ideia de uma *falsa boa preguiça*, pois o argumento é que a aparente preguiça dos artistas é na verdade trabalho criativo.

SIMÃO PEDRO
 Há um ócio criador,
 há outro ócio danado,
 há uma preguiça com asas,
 outra com chifres e rabo!
 MIGUEL
 Há uma preguiça de Deus,
 e outra do Diabo!
 MANUEL CARPINTEIRO
 E então, a moral é essa,
 que mostramos à porfia!
 SIMÃO PEDRO
 Viva a preguiça de Deus
 que criou a harmonia,
 que criou o mundo e a vida,
 que criou tudo o que cria!
 MANUEL CARPINTEIRO
 Viva o ócio dos Poetas
 que tece a beleza e fia!
 (SUASSUNA, 2014, p. 333-334)

Já *O santo e a porca* traz no nome o questionamento principal da personagem Euricão: a fé ou o dinheiro? Vale ressaltar que aqui se trata de uma farsa, pois o tema principal é um dos pecados capitais, a avareza, além das outras características como história curta, poucos personagens (como mencionamos em capítulo anterior, Suassuna enxugou a quantidade em relação aos antecessores),

pela questão do riso como forma de distanciamento e racionalismo da questão, que só aparece ao final na última fala de Euricão,

EURICÃO — Bem, e agora começa a pergunta. Que sentido tem toda essa conjuração que se abate sobre nós? Será que tudo isso tem sentido? Será que tudo tem sentido? Que quer dizer isso, Santo Antônio? Será que tudo tem sentido? Que quer dizer isso, Santo Antônio? Será que só você tem a resposta? Que diabo quer dizer tudo isso, Santo Antônio? (SUASSUNA, 2013, p. 153)

A liberdade de criação, segundo Silviano Santiago, é definida tradicionalmente em nossa cultura como “o elemento que estabelece a identidade e a diferença, o plágio e a originalidade” (SANTIAGO, 1978). Dessa forma, podemos observar que o método criativo de Suassuna — apesar de polêmico em alguns momentos no que compete a cópia — traz elementos do cânone e da cultura popular, mesclando assim o alheio e o próprio e, de certa maneira, desconstruindo as noções de originalidade e cópia. Consoante a isto, constitui uma obra literária única em si.

O nacionalismo literário, assim entendido, está presente nas obras selecionadas, como não poderia deixar de ser, uma vez que, ao localizarmos historicamente as obras elas se aproximam de características comuns ao Modernismo. Além disto, nas obras há a identificação do nacional, do que nos é próprio exatamente nesta mescla, em ser algo novo que não é (foi) criado do nada, assim como a própria formação histórica de nossa cultura. O processo de formação do nosso país muito se assemelha ao processo criativo de Suassuna ao incorporar elementos estrangeiros ao que aqui já existia, ao longo dos séculos, evidenciando assim uma emulação cultural.

Portanto, se assim é, como podemos dizer que não é original aquilo que se apropria do modelo e dá a ele novas nuances? Ariano Suassuna apropria-se do modelo europeu trazendo a ele novos elementos. A mescla é elemento básico da sua produção literária.

Assim, desse processo de ruptura e emulação resulta uma produção literária inédita, original e (por que não?) nacional.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, J. *O guarani*. Rio de Janeiro: Martin Claret, c1999.
- AMARAL, T. *1 Pintura São Paulo*. 1924..
- ANDRADE, O. *Manifesto Antropofágico*. 1928. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 27 jul. 2018.
- ARÊDA, F. S. *O homem da vaca e o poder da fortuna*. Disponível em: <<http://cordel.edel.univ-poitiers.fr/items/show/247>>. Acesso em: 5 jun. 2018.
- BAKHTIN, M. Apresentação do Problema. In: _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: UnB, 1987.
- BARRETO, L. *O triste fim de Policarpo Quaresma*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000159.pdf>>. Acesso em: 27 ago. 2018.
- BENJAMIM, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, c2013.
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução de: N. C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, c1940.
- BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva. 2005. v.1 e 2.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 48. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- CANDIDO, A. Literatura e Subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.
- CASTRO, T. C. J. A preservação da memória cultural em Farsa da boa preguiça de Ariano Suassuna. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DO PPG LETRAS UFJF. *Anais...* Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/Telma-Cristina-Jesus-de-Castro.pdf>>. Acesso em: 15 maio 2018.
- CUNHA, E. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Martin Claret, c2015.
- CAFEZEIRO, E.; GADELHA, C. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: EdUERJ e UFRJ, 1996.
- DIAS, G. *Primeiros cantos*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000115.pdf>> Acesso em: 18 ago. 2018.
- ESOPO. *Fábulas completas*. Tradução de: M. C. C. Dezotti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FAUSTO, B. *História concisa do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

MOLIÈRE. *O avarento*. Tradução de: D. Bruchard. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2016.

MALEVAL, M. A. Humanismo: 1418-1527. In: MALEVAL, M. A.; VIERIA, Y. F.; MONGELLI, L. M. M. *A literatura portuguesa em perspectiva*. Rio de Janeiro: Atlas, 1992.

PRADO, D.A. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. 1. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

PAES, J. T. Por uma literatura de entretenimento: ou O mordomo não é o único culpado. In: _____. *A aventura Literária*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990.

PLAUTO. *Aululária*: comédia da panela. Disponível em: <<https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2014/11/plauto-aulularia.pdf>> Acesso em: 11 jun. 2016.

ROCHA, J.C.C. Poética da Emulação. In: _____. *Culturas Shakespearianas: teoria mimética e desafios da mimesis em circunstâncias não hegemônicas*. Rio de Janeiro: É Realizações, 2017.

SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, c1978.

SANTIAGO, S. Apesar de dependente, universal. In: _____. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões políticas-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SCHWARZ, Roberto. Leituras em competição. In: _____. *Martinha versus Lucrecia*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são?* Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1989.

SUASSUNA, A. *A farsa da boa preguiça*. 11. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2014.

SUASSUNA, A. *O santo e a porca*. 27. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2013.

SUASSUNA, A. *Discurso de posse*. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/discurso-de-posse>>. Acesso em: 5 abr. 2018.

TAVARES, F. E. *Otelo: O mouro de Veneza, de Shakespeare*: crítica e tradução literária. Disponível em: <<http://www.dbd.puc-rio.br/shakespeare/pdfs/dissertacaoEneiasTavares.pdf>>. Acesso em: 16 ago. 2017.

TEIXEIRA, U. *Dicionário de teatro*. São Luis: Géia, 2005.

ANEXO A — Comparação entre personagens – O avarento

Esopo	Plauto	Molière	Suassuna
Avarento	Euclião, um velho e pai de Fedra	Harpagão – pai de Cleanto e Elisa, pretendente de Mariana.	Euricão Árabe – pai de Margarida
-----	Fedra, filha de Euclião e “namorada” de Licônidas e pretendida por Megadoro	Cleanto – filho de Harpagão, apaixonado por Mariana.	Margarida – filha de Euricão e namorada de Dodó
-----		Elisa – filha de Harpagão, apaixonada por Valério.	
-----	Licônidas, filho de Eunômia e “namorado” de Fedra	Valério – filho de Anselmo e apaixonado por Elisa.	Dodó – filho de Eudoro Vicente e namorado de Margarida
-----		Mariana – apaixonada por Cleanto e pretendida por Harpagão.	
-----	Eunômia, irmã de Megadoro e mãe de	-----	Benona – irmã de Eurico, e apaixonada por

	Licônidas		Eudoro.
-----	Megadoro, um velho rico e irmão de Eunômia	Anselmo – pai de Valério e Mariana.	Eudoro Vicente – rico e pretendente a Margarida. No passado foi noivo de Benona
-----	Estáfila, escrava de Euclião	Dona Claudia – criada de Harpagão.	Caroba – empregada de Euricão e namorada de Pinhão
-----	-----	Frosina – mulher de intrigas.	
Servo	Estrobilo escravo de Megadoro/ Licônidas	Flecha – lacaio de Cleanto.	-----
-----	Antraz, escravo cozinheiro	O Comissário	-----
-----	Congrião, escravo cozinheiro	Mestre Tiago – cozinheiro e cocheiro de Harpagão.	-----
-----	Pitódico, escravo	Bacalhau – lacaio de Harpagão.	-----
-----	Dromão, escravo	Pédaveia – lacaio de Harpagão.	-----

-----	Macrião	O auxiliar do comissário	_____
-----	_____	Mestre Simão – corretor.	_____
Pessoa q surge ao final	_____	_____	_____

Molière						
	Ato I	Ato II	Ato III	Ato IV	Ato V	Total
Harpagão	107	45	69	53	86	360
Valério	30		24		46	100
Elisa	44		2	3	2	51
Cleanto	39	27	26	65	4	161
Flecha	32	27		6		65
Frosina		41	12	6	1	60
Mariana			21	6	4	31
Anselmo					20	20
Mestre Tiago			39	16	28	83
Mestre Simão		5				5
Dona Claudia						
Pédaveia			3			3
Bacalhau			5			5
Comissário					17	17
auxiliar						
	252	145	201	155	208	961

Suassuna				
	Ato I	Ato II	Ato II	Total
Eurico	143	72	74	289
Margarida	44	17	22	83
Caroba	119	59	84	262
Pinhão	22	78	49	149
Dodo	27	33	61	121
Eudoro Vicente	61	35	48	144
Benona	17	24	29	70
	433	318	367	1118