

## Plautinismos e Suassunismos em *O santo e a porca*

### *Plautinisms and Suassunisms in O santo e a porca*

Isabella Tardin Cardoso  
Universidade Estadual de Campinas  
Campinas, São Paulo / Brasil  
icardoso@unicamp.br

Sônia Aparecida dos Santos  
Universidade Estadual de Campinas  
Campinas, São Paulo / Brasil  
soninhacps@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo ler a comédia de Suassuna por meio de um olhar de plautinistas. A intenção aqui não será apontar todos os pontos em comum entre *O santo e a porca* e seu modelo plautino, a *Aululária*, mas sim discutir alguns dos mais importantes deles, na medida em que nos auxiliem em duas questões. De um lado, pretende-se evidenciar alguns efeitos dramáticos específicos, resultantes da mescla de motivos brasileiros com os da comédia romana. De outro lado, levando em conta o fato de que também Plauto imitava comédias gregas (adaptando-as, dentro do gênero da *fabula palliata*, ao público romano coevo), o objetivo central do artigo é observar até que ponto algumas características do texto e da *performance* atribuídas pela crítica moderna ao dramaturgo romano também se apresentam na peça brasileira, e, em caso positivo, com que efeito. Ao demonstrar que Suassuna emula também o *modus imitandi* de Plauto, nossa expectativa é de que esta investigação da intertextualidade entre as obras, considerando o modo como Suassuna sublinha ou mascara sua inspiração plautina, possa contribuir para lançar luzes sobre sua própria poética “nordestina”, que envolve a questão do engano cômico e sua relação com a ilusão dramática.

**Palavras-chave:** Plauto; *Aululária*; Ariano Suassuna; *O santo e a porca*; ilusão dramática.

**Abstract:** This paper seeks to read Suassuna's comedy through a Plautine lens. Our intention is not to point out all the commonalities between *O santo e a porca* and its Plautine model, the *Aulularia*, but to discuss some of the most important ones, which shall help us address two particular questions. On the one hand, the authors would like to call attention to particular dramatic effects resulting from the blending of Brazilian and Roman motifs. On the other hand, our goal is to explore whether certain textual and performative features that contemporary scholarship on the Roman playwright has pointed out are also present in the Brazilian play and if so, to what effect. Through demonstrating that Suassuna emulates the Plautine *modus imitandi* itself, our hope is that this intertextual investigation, which takes into account how Suassuna underlines or masks his Plautine inspiration, can cast light on his own "Northeastern" poetics, which involves aspects such as comedic deceive and playing with the dramatic illusion.

**Keywords:** Plautus; *Aulularia*; Ariano Suassuna; *The saint and the sow*; dramatic illusion.

Recebido em 10 de outubro de 2016.

Aprovado em 1 de dezembro de 2016.

Escrita em 1957 por Ariano Vilar Suassuna, a comédia *O santo e a porca* proclama a influência da obra plautina já no seu subtítulo: "uma Imitação Nordestina de Plauto". Com isso, porém, o texto de Suassuna não se define como uma tradução para o português de peça do comediante romano Tito Mácio Plauto (séc. III-II a.C.): trata-se de uma adaptação criativa da obra antiga, agora direcionada para o cenário e palco brasileiros. Mais de meio século depois, essa reescrita – seja em sua forma teatral, literária, ou mais recentemente, televisiva –<sup>1</sup> vem sendo amplamente divulgada por todo o país, e seu reconhecimento transcende os aproximadamente 18% do território brasileiro que a região Nordeste engloba.

---

<sup>1</sup> Dirigida por Maurício Faria em 2000, a série de TV *O santo e a porca* foi uma adaptação feita por Adriana Falcão (a partir da peça teatral de Ariano Suassuna) e transmitida pela Rede Globo.

O presente artigo tem como objetivo ler a comédia de Suassuna com um olhar de plautinistas.<sup>2</sup> A intenção aqui não será apontar todos os pontos em comum entre *O santo e a porca* e seu modelo plautino, a *Aululária*,<sup>3</sup> mas sim discutir alguns dos mais importantes deles, na medida em que nos auxiliem em duas questões. De um lado, pretende-se evidenciar alguns efeitos dramáticos específicos, resultantes da mescla de motivos brasileiros com os da comédia romana. De outro lado, levando em conta o fato de que também Plauto imitava comédias gregas, mesclando-as a elementos do teatro popular itálico e adaptando-as, dentro do gênero da *fabula palliata*, ao público romano coevo, o objetivo é observar até que ponto algumas características do texto e da *performance* atribuídas pela crítica moderna ao dramaturgo romano também se apresentam na peça brasileira, e, em caso positivo, com que efeito. Nossa expectativa é de que esta investigação da intertextualidade entre as obras, ao considerar o modo como Suassuna sublinha ou mascara sua inspiração plautina, possa contribuir para lançar luzes sobre a própria poética “nordestina” do autor paraibano.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Mais especificamente, as autoras deste artigo reconhecem que aqui adotam o ponto de vista de um público que (mais do que a média dos espectadores de Suassuna) teria familiaridade com alguns textos específicos: não apenas com aqueles transmitidos como tendo sido escritos por Plauto (cf. GRATWICK, 1983, p. 1-6 e discussão adiante no presente estudo), mas também com a literatura especializada sobre essa obra. Leituras dramáticas de traduções de Plauto para o português brasileiro [PLAUTO, 2006 (trad. I. T. Cardoso); PLAUTO, 2013a (trad. L. N. Costa); PLAUTO, 2013b (trad. C. M. Rocha)] feitas por atores no Instituto Capobianco na cidade de São Paulo no ano de 2013, bem como da peça de Suassuna, lida por alunos em escolas brasileiras em 2014, também têm contribuído para a percepção das autoras no tocante às qualidades dramáticas dos textos respectivos por audiências contemporâneas.

<sup>3</sup> Pontos em comum entre a peça de Suassuna e seu modelo romano, e também com a peça *O avaro* (*L'avare*) de Molière (não considerada aqui) têm sido abordados em estudos prévios, embora de maneira não exaustiva (entre os estudiosos de Letras Clássicas, cf. BOLDRINI, 1985; POCIÑA LOPÉZ, 1996; TREVIZAM, 2013).

<sup>4</sup> Em “Brazilian Illusions in Ariano Suassuna’s imitation of Plautus” [texto apresentado em eventos sobre recepção dos clássicos greco-romanos na América Latina (no College University London, em Londres, em junho de 2014) e na Unicamp (em “*Eugepae: Roman Comedy and its reception*”, Congresso realizado em junho de 2015)], também tomando *O santo e a porca* como estudo de caso, tratamos um pouco mais da relação entre a poética de Suassuna e a política cultural brasileira à época da peça. O texto, que certa medida dá continuidade a este, está sendo preparado para publicação.

Ariano Suassuna (1927-2014), que nasceu e passou sua vida na região Nordeste, é hoje em dia considerado um dos maiores dramaturgos brasileiros. Ele foi cofundador de diversos movimentos culturais importantes, nomeadamente: o “Teatro do Estudante de Pernambuco” (TEP, fundado em 1946), o “Teatro Popular do Nordeste” (TPN, 1959) e o atualmente mais famoso “Movimento Armorial” (1970). Todas essas iniciativas tinham em vista, programaticamente, educar o público e construir uma ponte entre formas de arte então consideradas populares/baixas e as consideradas elitistas/elevadas, a fim de, em última análise, legitimar as últimas.<sup>5</sup> Quando a comédia *O santo e a porca* foi escrita, Suassuna já era um dramaturgo prestigiado. Pelo menos dez de suas peças já haviam sido encenadas naquela época, e ele havia sido premiado por algumas delas (SANTOS, 2009, p. 328). Particularmente após ser contemplado com um prêmio nacional pela peça *Auto da Compadecida* (1955), sua obra começou a ser encenada também por grupos teatrais famosos da região Sudeste brasileira, bem como traduzida e montada em outros países.<sup>6</sup>

Portanto, não é de surpreender que, quando, em 1958, *O santo e a porca* estreou no Rio de Janeiro, a capital do país à época, a comédia tenha sido representada por um grupo teatral muito famoso, o “Teatro

---

<sup>5</sup> Os grupos teatrais amadores ou semiprofissionais que compunham os referidos movimentos culturais nordestinos nos anos 40 e 50 (assim como seus antecessores no Rio de Janeiro e São Paulo) são hoje reconhecidos como herdeiros da “Semana de Arte Moderna de 1922”, cujo experimentalismo (baseado na sua crítica ao teatro convencional e “colonialista”; cf. LEVIN, 2012) não foi adotado imediatamente pelo teatro profissional da época (cf. FERNANDES, 2012). Sobre a situação do teatro brasileiro em geral nesse período, remetemos também a outras importantes contribuições no segundo volume da *História do teatro brasileiro* recentemente editado por Faria (2012).

<sup>6</sup> De acordo com Santos (2009, p. 27), a peça *O Auto da Compadecida* foi traduzida e encenada na França, Alemanha, Espanha e Polônia. Traduções dessa obra foram publicadas em diversas línguas: em polonês (SUASSUNA, 1959), alemão (SUASSUNA, 1962), espanhol (SUASSUNA, 1965), holandês (SUASSUNA, 1966), francês (SUASSUNA, 1970), italiano (SUASSUNA, 1992) e até mesmo no idioma bretão (SUASSUNA, 1996). Sobre a tradução de outras obras de Suassuna, cf. a lista (não exaustiva) em sua página no domínio da Academia Brasileira de Letras: <http://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/bibliografia> (acesso em 20 de dezembro de 2016).

Cacilda Becker” (SUASSUNA, 2013, p. 19). O grupo incluía alguns dos nomes que haveriam de marcar a história das artes dramáticas do Brasil, tais como o diretor polonês Zbigniew Marian Ziembinsky (1908-1978). Também entre os espectadores e críticos estavam importantes jornalistas e poetas brasileiros, tais como Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), a quem a edição impressa da comédia foi dedicada (SUASSUNA, 2013, p. 19), e Manuel Bandeira (1886-1968). A peça em si alcançou grande sucesso de audiência e recebeu a “Medalha de Ouro da Associação Paulista de Críticos Teatrais” (SANTOS, 2009, p. 328).<sup>7</sup>

As atividades teatrais de Suassuna tendem a ser consideradas uma fase seminal na direção do altamente influente “Movimento Armorial” (SANTOS, 2009, p. 221-268), um projeto que, a partir dos anos 70, apoiou fortemente a produção artística inspirada no folclore nordestino, sobretudo em música, artes visuais e literatura. Mas ter em conta as premissas explicitadas no movimento cultural posterior ajuda a entender a escolha do cenário da “imitação” suassuniana de Plauto: *O santo e a porca* se situa, não em Atenas ou Roma antigas, e sim, como o subtítulo já nos deixa entrever, na região Nordeste, uma localidade que o autor reiteradamente retrata em sua obra. Mais especificamente, o cenário é a visão, assumidamente mítica, do seco e poeirento semiárido sertão brasileiro (SUASSUNA, 2013, p. 27; SANTOS, 2009, p. 63-71). Mesmo se sabendo que a geografia do sertão não se resume a tal imagem literária (cf. IBGE, 2009), é notório que, por um longo tempo, condições climáticas e econômicas mantiveram a maior parte da região em certo isolamento administrativo e cultural, o que, afinal, acabou por contribuir para a preservação de tradições artísticas herdadas do período colonial brasileiro. Tais tradições, por vezes descritas como tendo, por assim dizer, um “sabor medieval” (VASSALO, 1993; ver *contra* SANTOS, 2009, p. 74-75), foram defendidas por Suassuna como sendo a mais genuína forma de cultura brasileira.

Tendo isso em vista, a referência ao Nordeste no subtítulo da peça pode evocar tanto a singular riqueza cultural da região (incluindo o peculiar senso de humor de seus habitantes) quanto, simultaneamente, seu humilde contexto, resultante dos problemas socioeconômicos que continuam a atingir uma grande parte de sua população mesmo no

---

<sup>7</sup> Também a comédia *O santo e a porca* pode ser lida em espanhol como *El santo y la chancha* (in LINS; SUASSUNA, 1966).

século XXI. Sendo assim, e *mutatis mutandis*, o adjetivo “nordestino” pode ser percebido como o equivalente ao rótulo auto-irônico com que o dramaturgo romano chega a qualificar sua própria adaptação de peças gregas, que ele vertia para uma língua e cultura alegadamente “bárbaras”, por ex.: “Demófilo escreveu, Macco verteu para uma língua bárbara” (*Demophilus scripsit, Maccus uortit barbare, Asinária*, v. 11), ou “Filemão escreveu, Plauto verteu para uma língua bárbara” (*Philemo scripsit Plautus uortit barbare, Trinumo*, v. 19; cf. PETRONE, 1993, p. 33-37; MOORE, 1998, p. 54-55; CARDOSO, 2010, p. 102-108).<sup>8</sup> Para um público moderno que tenha contato com as peças de Plauto, a expressão “imitação nordestina” tem, portanto, uma nuance sem dúvida metapoética e serve como uma *antecipatio*, como um prelúdio para o espetáculo talentoso e divertido que estaria por vir.

## 1 Vestígios plautinos

*O santo e a porca* é baseado em *Aululária* (em latim *Aulularia*, literalmente “a comédia da panela”). Ambas as comédias giram em torno de um velho avarento que guarda escondido seu tesouro. Porém, na peça brasileira, o cofre não é uma panela (a *aula* de *Aulularia*), mas uma grande porca feita de madeira. No lugar do deus romano Lar, é a Santo Antônio que o velho confia a proteção da porca cheia de dinheiro. Além do velho, há quatro pessoas vivendo em sua casa: sua filha casadoira, a empregada que ele maltrata, bem como sua irmã e um empregado feioso (que é, de fato, um jovem disfarçado, apaixonado pela filha do velho). Em vez de ter um prólogo divino (*Aululária*, v. 1-39), a peça brasileira tem início *in medias res*, quando uma carta anuncia a vinda de um rico fazendeiro. Uma confusão está por vir: na verdade, o próspero visitante é não somente o ex-noivo da irmã do velho avarento, como também o pai do jovem apaixonado pela filha do avarento. Não ciente da atual situação amorosa, o fazendeiro quer pedir a mão da amada de seu filho.

*O santo e a porca* faz sentido – e faz rir – mesmo se seu público não reconhecer o *auarus Euclio* sob o figurino do pão-duro “Euricão

---

<sup>8</sup> Os textos latinos de Plauto são citados a partir da edição de Lindsay (PLAUTI, 1955 e 1956).

Engole Cobra”.<sup>9</sup> Contudo, embora Suassuna não escreva exclusivamente para uma audiência que conhecesse Plauto, as circunstâncias de produção e de apresentação do *O santo e a porca* permitiram ao autor brasileiro contar com algumas informações sobre Plauto e sobre *Aululária*, ao menos de uma parte de seu público. E, de fato, essa expectativa foi confirmada à época nas críticas jornalísticas que mencionavam o modelo plautino.<sup>10</sup>

De fato, embora uma investigação precisa da frequência com que a peça *Aululária* tenha sido encenada no Brasil (bem como dos motivos para tanto) ainda se mostre desejável, essa é uma das poucas peças de Plauto que receberam recorrente atenção no Brasil – em termos de tradução, montagem e adaptação. Parece que a primeira tradução brasileira foi a feita pelo Barão de Paranapiacaba, publicada em 1888. A versão em prosa de Agostinho da Silva, publicada em 1952, é provavelmente a base para a imitação de Suassuna.<sup>11</sup> Depois disso,

---

<sup>9</sup> Como ocorre com muitos dos acréscimos de Suassuna, o jocoso apelido tem um sabor nordestino: conforme se explica ao longo da peça, ele se refere às atividades prévias de Euricão como um “homem da cobra”, *i.e.* um vendedor ambulante de remédios caseiros, que tipicamente usava cobras como uma estratégia de propaganda para suas exposições em feiras livres.

<sup>10</sup> Entre as resenhas parcialmente reproduzidas em algumas edições da peça (por exemplo, SUASSUNA, 1964b, p. 15-25), a que Manuel Bandeira publica no *Jornal do Brasil* apresenta de modo breve a mais refinada apreciação do modo como Suassuna lida com a comédia plautina. Além de reconhecer o Euclião de Plauto como o modelo “clássico” para o velho avarento, Bandeira aponta a amplificação em termos de enredo e de moralidade como elementos significativos adicionados na peça brasileira. Essa, em sua opinião, torna-se também um clássico. Aldo Calveti (do periódico *Última Hora*) também comenta quanto aos aspectos morais e religiosos, contrastando o final das duas comédias (sobre o que trataremos mais adiante neste estudo). Outros críticos daquela época, nomeadamente Valdemar Cavalcanti (*O Jornal*), Eneida de Moraes (*Diário de Notícias*) e Homero Zirolo (*La Tribuna Popular*, Montevideú), bem como um “crítico uruguaio” (*El Bien Publico*, Montevideú), também mencionam, embora de modo mais superficial, a *Aululária* e/ou Plauto como uma fonte para a comédia de Suassuna. Uma pesquisa mais extensiva da recepção do espetáculo, que leve em conta de modo mais amplo os periódicos da época, ainda se faz necessária.

<sup>11</sup> A comparação entre o texto de *O santo e a porca* e a tradução que Agostinho da Silva fez de *Aululária* leva Vassalo (1993, p. 100) a essa conclusão. Nas edições consultadas de *O santo e a porca* não consta a informação sobre o texto latino ou a tradução de Plauto que Suassuna teria empregado.

ao menos duas outras versões da comédia foram publicadas no Brasil: a tradução de Aída Costa (PLAUTO, 1967) e uma versão “baseada em Plauto” de autoria de José Dejalma Dezotti (PLAUTO, 1996). Em 2005 *Ai, Caçarola*, uma “recriação livre” de *Aululária*, escrita e dirigida por Atilio Bari, foi encenada no Teatro Ruth Escobar, na cidade de São Paulo.

## 2 Para além do título: técnicas cômicas

Da mesma forma como faz no título, no decorrer da comédia Suassuna não disfarça a imitação, e sim sublinha a equivalência de seus personagens com aqueles do modelo, mantendo correspondências em alguns dos nomes próprios empregados em sua peça (cf. BOLDRINI, 1985, p. 253; POCIÑA LÓPEZ, 1996, p. 295; TREVIZAM, 2014, p. 146-149). Algumas semelhanças sonoras já apontadas são ilustradas na tabela abaixo, que segue a ordem de aparecimento dos personagens na comédia brasileira:

<i>O santo e a porca</i>	<i>Aululária (A comédia da panela)</i>
Caroba	<i>Staphyla</i> (Estáfila)
<b>Euricão</b> Árabe	<b>Euclio</b> (Euclião)
Pinhão	<i>Strobilus</i> (Estróbilo)
Margarida	<i>Phaedra</i> (Fedra)
Dodó	<i>Lyconides</i> (Licônides)
<b>Benona</b>	<b>Eunomia</b> (Eunômia)
<b>Eudoro</b> Vicente	<b>Megadorus</b> (Megadoro)
[Santo Antônio]	<i>Lar</i>

Há, sem dúvida, algo plautino nesse procedimento adotado para a atribuição de nomes, que nos lembra, por exemplo, o modo como na comédia *Báquides* (*Bacchides*) alguns nomes próprios empregados no modelo grego (a comédia de Menandro *Dís Exapatôn*, “O duplo enganador”) são mantidos (por exemplo, *Lydos/Lyodus*) ou modificados (*Syrus*, que passa a *Chrysalus*), enquanto o texto alude ao modelo de Menandro [como, por exemplo, nas brincadeiras em *Báquides* v. 170-177, v. 240; cf. PLAUTUS, 1986, p. 111 e p. 119 (ed. Barsby)]. Uma breve atenção à tabela acima nos deixa com a impressão de que, também na peça



*O santo e a porca*, a escolha e elaboração dos nomes dos personagens se refere ao modelo respectivo. Dessa forma, é de modo bem-humorado que ambas as peças chamam a atenção para o *modus imitandi* que constitui o novo texto, seja ele “bárbaro” ou “nordestino”.

Além disso, técnicas cômicas verbais e não verbais encontradas em Plauto estão presentes nos três atos da comédia brasileira. Por exemplo, é interessante perceber, no meio de novas confusões, que alguns versos de *Aululária* foram não apenas traduzidos literalmente na prosa de Suassuna (ver por ex. BOLDRINI, 1985, p. 254-263), como também amplificados.

A passagem seguinte exemplifica um tipo de riso que Suassuna incrementa em sua peça: em desespero, o suspeito Euricão examina o empregado Pinhão, pedindo-lhe que mostrasse uma mão, e em seguida a outra, e em seguida, a *terceira*... (SUASSUNA, 2013, p. 104-105). Aqui, o autor brasileiro imita *ipsis litteris* uma cena de *Aululária* (v. 640-647) (BOLDRINI, 1985, p. 256-257; POCIÑA LÓPEZ, 1996, p. 297-298): um infalível recurso humorístico! Algumas cenas antes, Euricão tinha inspecionado as mãos e os bolsos da empregada Caroba, e, numa variação levemente picante, pergunta a ela se tinha algo escondido... debaixo da saia! Ela reage energicamente... (SUASSUNA, 2013, p. 48; sem paralelos precisos em *Aululária*).

Algumas brincadeiras significativas para o enredo de *Aululária* foram também retidas, especialmente as baseadas em ambiguidades envolvendo palavras-chave das respectivas peças. Como ocorre com o termo *aula* (“panela”) no texto latino (*Aululária*, v. 390-397; cf. KONSTAN, 1983, p. 36-37), na peça brasileira o termo “porca” é mencionado no contexto de um jantar, também alarmando o velho avarento (SUASSUNA, 2013, p. 85-88). Em *O santo e a porca*, o termo “tesouro” várias vezes é empregado para designar a doce filha de Euricão, mas, é claro, o pai o entende como perigosa referência a seu dinheiro (por exemplo, em SUASSUNA, 2013, p. 40). Este duplo sentido, que é crucial para o desenvolvimento de *Aululária* (KONSTAN, 1983, p. 38-39), é também explorado em outra passagem que Suassuna reproduz bem de perto: o momento em que Dodó, o jovem apaixonado, confessa sua responsabilidade na violação do “patrimônio” de Euricão (SUASSUNA, 2013, p. 138; cf. *Aululária*, v. 731-763; BOLDRINI, 1985; TREVIZAM, 2014, p. 145).

Os exemplos acima são apenas uma amostra do *uortere* de Suassuna, com a qual procuramos evidenciar procedimentos de repetição, amplificação e deslocamento de algumas das técnicas e temas presentes em *O santo e a porca*. Nessa amostra, destaca-se que, ao aumentar as ambiguidades e desentendimentos já exagerados no modelo antigo, Suassuna imita elementos do estilo cômico relevantes para o enredo original. Ao proceder assim, o dramaturgo brasileiro emprega técnicas de adaptação que, como a recente comparação (desde HANDLEY, 1968) entre *Báquides* e *O duplo enganador* nos permite perceber, podem ser vistas como preferências plautinas, como “plautinismos” (cf. FRAENKEL, 1960, p. 423-424).

### 3 Das diferenças no enredo

Resumamos algumas diferenças significantes na reelaboração do enredo plautino que Suassuna nos apresenta. Em primeiro lugar, há o apagamento tanto do estupro (e da gravidez fora do casamento) do qual a filha de Euclião era vítima,<sup>12</sup> quanto do discurso mais explicitamente misógino por parte de alguns dos personagens (e.g. v. 120-141; v. 162-170; v. 475-535). Paralelamente, a participação feminina aumenta (cf., por exemplo, BOLDRINI, 1985, p. 253), ao ponto de que a empregada passa a ser um personagem enganador (correspondente ao *seruus callidus* em Plauto, que excepcionalmente não há em *Aululária*). Finalmente – e de modo diferente do que vem sendo considerado mais uma tendência na atitude de Plauto em relação a seus modelos – há em *O santo e a porca* uma gradual humanização do personagem do velho avaro.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Vale observar, entretanto, que o *tópos* da violência sexual contra a mulher, típico da Comédia Nova grega (cf. ROSINVACH, 1998) não é totalmente eliminado por Suassuna e sim substituído por outro recurso dramático: a simples entrada de um homem no quarto de uma mulher solteira já traz a ele a responsabilidade de repará-la pela honra ultrajada, quer se casando com ela, quer, em última análise, morrendo. Esse *tópos* se apresenta na dramaturgia de Suassuna (por exemplo, na tragédia *Uma mulher vestida de sol*, de 1947), reforçando uma atmosfera religiosa e moralmente conservadora que faz sentido na lógica de seu “sertão”.

<sup>13</sup> Mais uma vez, nos estudos plautinos, essa inferência se baseia na comparação feita mais diretamente a partir de excertos de *Báquides* confrontados com os de *Dís Exapatôn*, decifrados por Handley (1968; cf., por exemplo, ANDERSON, 1993, p. 11-13).

Contribui para essa caracterização humanizada do personagem o fato de que Suassuna estrategicamente alterna o comportamento mais caricatural de Euricão com uma apresentação dos motivos prévios que teriam levado à sua avareza, algo que não é psicologicamente elaborado na *Aululária* de Plauto, na qual o prólogo dá a entender que a pão-durice do velho seria como que uma herança genética (*Aululária*, v. 21-22). Em *O santo e a porca*, por exemplo, somos informados acerca da árdua origem de sua riqueza e do episódio, prévio à peça, em que a mulher traía Euricão (SUASSUNA, 2013, p.109), transformando o esposo abandonado em um miserável que não se preocupava com mais nada além de sua própria segurança.

Tal obsessão paranoica pelo dinheiro (conforme diagnostica KONSTAN, 1983, p. 35), frequentemente leva o *senex* de *Aululária* a prescrever “marcações cênicas” [*Regieanweisung*, segundo Stockert (PLAUTUS, 1983, p. 47), em seu comentário a *Aululária*, v. 55] aos demais personagens, ordenando-lhes abruptamente a vir ao palco, a movimentar-se ou ficar parados, ou a ir embora: sempre de acordo com seus súbitos temores no que concerne à segurança de seu tesouro. O mesmo ocorre com Euricão na peça brasileira (por exemplo, SUASSUNA, 2013, p. 40, p. 70, p. 87, p. 150).

Ademais, também em *O santo e a porca*, o avarento, motivado por tal ansiedade, sucessivamente muda o esconderijo de seu tesouro. Já se apontou que, em *Aululária*, o tesouro vai sendo afastado da residência de Euclião (altar do deus Lar), passando para o templo da deusa *Fides* (“Confiança”), para finalmente ser depositado na gruta de Silvano, um deus da floresta. Podemos constatar as semelhanças no deslocamento em *O santo e a porca*: a porca cheia de dinheiro, confiada inicialmente a Santo Antônio, é levada para o sótão, volta para Santo Antônio e, finalmente, é depositada num cemitério.

Já se comentou que, por meio de tal movimentação, Euclião não apenas se aliena progressivamente dos laços da comunidade (KONSTAN, 1983, p. 37), mas também, com o decorrer da peça, vai afrouxando o contato inicial com a audiência (MOORE, 1998, p. 43-47). No entanto, em nosso entender, na peça *O santo e a porca* Euricão perde a interação antes de perder sua porca: a “voz metateatral” é roubada por Caroba, a empregada que, não por acaso, já tem as primeiras falas da comédia de Suassuna.

#### 4 Caroba, entre *serua callida* e “amarelinho”

Tal qual a escrava doméstica Estáfila de Euclião, a empregada doméstica Caroba – embora explorada e ofendida por seu patrão –, mantém sua cumplicidade com a filha deste (cf. *Aululária*, v. 67-78 – e.g. SUASSUNA, 2013, p. 79). Mas o papel de Caroba cresce à medida que o público passa a conhecer suas habilidades linguísticas – que são usadas para rápidas conclusões *impromptu* e respostas oportunas, culminando com planos improvisados que envolvem simulação, disfarce, enganar personagens e surpresas aos espectadores. Com suas peças dentro da peça, Caroba faz lembrar o tipo cômico do escravo enganador ausente de *Aululária*, mas presente em tantas peças de Plauto: o *seruus callidus* (literalmente “escravo calejado”), do qual temos uma notável versão feminina na comédia plautina *Cásina* (cf. PETRONE, 1983, p. 11-12; WILLIAMS, 1993; PLAUTO, 2013b, p. 76). Um estudioso de Plauto não consegue deixar de supor que essa versão brasileira de *Aululária* teria sido, tecnicamente falando, “contaminada”, ou seja, mesclada com alguma outra peça do dramaturgo romano.<sup>14</sup>

Surpreendentemente, em lugar de fontes plautinas, em seus depoimentos Suassuna aponta outra tradição como a origem de sua composição de Caroba. Trata-se do tipo enganador que na literatura popular do Nordeste é chamado de “amarelinho” ou “quengo” (um regionalismo para “esperto”). Conforme o próprio autor recorda,<sup>15</sup> João Grilo (em *Auto da Compadecida*, 1955), Cancão (em *O casamento suspeito*, 1957), Benedito (em *A pena e a lei*, 1960) e nossa Caroba são personagens desse tipo, que Suassuna adapta de panfletos da “Literatura de Cordel”, tradicionalmente expostos em cordas por vendedores ambulantes em feiras livres (SANTOS, 2009, p. 236-241). Além disso, por meio da dupla que Caroba forma com o escravo Pinhão, seu namorado (aparentemente) ingênuo, Suassuna também emprega um recurso convencional da arte popular. Ainda de acordo com o autor, o par é baseado numa tradicional técnica de espetáculos populares, encontrada, por exemplo, no par de personagens “Mateus e Bastião” que se apresenta no espetáculo folclórico do Bumba-Meu-Boi (SANTOS, 2009, p. 246-250).

<sup>14</sup> Sobre o conceito de *contaminatio* em textos antigos e modernos, cf. Maurice (2013); agradecemos a Anastasia Bakogianni por nos indicar o artigo.

<sup>15</sup> Cf. o prefácio de Suassuna (1964, p. 86-87) à peça *O casamento suspeito*.

Entretanto, apesar das alusões já mencionadas – a maioria delas declaradas pelo autor em paratextos –, referências precisas à arte popular nordestina são mais evidentes em outras peças do repertório de Suassuna. Por exemplo, o protagonista de *A farsa da boa preguiça* não é nada menos do que um poeta popular, que sobre o palco declama canções e poemas tradicionais e improvisados. Nas marcações cênicas de *A pena e a lei*, o autor explicitamente prescreve que o primeiro ato seja “encenado como se tratasse de uma representação de mamulengos” (*A pena e a lei*, in SUASSUNA, 1971, p. 29), ou seja: no primeiro ato, os atores deveriam ser caracterizados como se fossem parte desse tipo de teatro de bonecos, tradicional em várias regiões do Nordeste (cf. SANTOS, 2009, p. 246). A certa altura, na mesma peça, um personagem-“boneco” equipara a vida ao teatro, quando pergunta “não é Deus o dono do ‘mamulengo?’” (*A pena e a lei*, in SUASSUNA, 1971, p. 143), *i.e.* do teatro de bonecos?

Em *O santo e a porca* não há uma identificação tão precisa com uma forma específica de arte folclórica nordestina, nem esse tipo de quebra da ilusão. Aqui temos mais uma semelhança curiosa entre a peça de Suassuna e seu modelo: embora o uso da teatralização da vida (o *tópos* do *theatrum mundi*) seja notável em várias peças plautinas (cf. DUCKWORTH, 1952, p. 133-134; CARDOSO, 2010, p. 108-115 e 2011, p. 66-70), isso não é tão evidente em *Aululária*. Ali, mesmo a fala *ad spectatores* com que Euclião indaga pelo sumiço de sua panela (*Aululária*, v. 712-720), uma exceção que contrasta com a discrição do restante da comédia, é amenizada na comédia de Suassuna: pelo que pudemos perceber, a peça dentro da peça e a presença dos espetáculos nordestinos são mais difusos em *O santo e a porca* como um todo, preservando, quase até o fim, os limites do mundo de Euricão.

## 5 Engano e ilusão em Suassuna

*A comédia da panela* oferece, como pudemos ver, uma estrutura dramática – em termos de enredo básico e de recursos cômicos verbais e não verbais – a partir da qual Suassuna desenvolve de modo estratégico sua própria peça. Por isso, é possível dizer que a presença de Plauto contribui positivamente para a qualidade do texto e da potencial encenação de *O santo e a porca*. Desse modo, a peça plautina afeta inevitavelmente mesmo aqueles que, dentre os espectadores de Suassuna, jamais tenham ouvido falar de *Aululária* ou da Comédia Nova grego-

romana. É, no entanto, precisamente a autonomia da comédia nordestina assim gerada que torna possível que a presença plautina (que agora tem o papel de um texto clássico, erudito) contribua para a legitimização da cultura popular que a obra de Suassuna visava representar sobre o palco.

Quase até o final do último ato de *O santo e a porca*, qualquer espectador ou leitor da comédia romana é capaz de seguir em maior ou menor medida os traços plautinos que o autor brasileiro dissemina de modo bem-humorado em sua comédia, mesmo que estejam escondidos por detrás do figurino e dos modos nordestinos, e apesar das diferenças no enredo acima apontadas. Impressiona, ainda, o modo como Suassuna (brincando não apenas com seu modelo, mas também com a maneira como o poeta romano joga com os dele) emula Plauto como imitador (cf. VOGT-SPIRA, 1998; GONÇALVES, 2009). No final da peça brasileira, no entanto, perdemos de vista o mundo plautino.

A peça plautina foi transmitida sem sua última parte (a edição de Lindsay vai até o verso 831, após o que acrescenta alguns fragmentos). No entanto, o prólogo de *Aululária* (v. 25-27), um fragmento do gramático Nônio (98, 20) e o argumento acróstico que precede as edições modernas da peça, levam-nos a acreditar que o ouro de Euclião será, afinal de contas, recuperado e empregado como dote de sua filha [cf. KONSTAN, 1983, p. 40-41 e comentário de Stockert *ad loc.* (PLAUTUS, 1983, p. 6-8)]. Versos suplementares, escritos no Renascimento, e incluídos em algumas edições e traduções modernas da comédia, vão no sentido de tal interpretação. Se comparados com essa reconstrução das cenas finais perdidas de *Aululária*, há uma surpreendente divergência nos momentos finais de *O santo e a porca*. Quando Euricão descobre que seu adorado dinheiro não sobrevivera às reformas monetárias do país (SUASSUNA, 2013, p. 151), essa perda funciona como uma rachadura nas rígidas barreiras do seu próprio universo mítico, deixando que o tempo adentre e corroa suas esperanças de um futuro seguro.

Mesmo assim, a perda de bens materiais não é compensada pela riqueza das relações humanas: Euricão não aceita o convite de participar na esfera mundana das relações sociais. Em lugar disso, o personagem qualifica todos os casais felizes no palco como sendo “escravos” (SUASSUNA, 2013, p. 152) e prefere devotar o resto de seus dias não mais à porca, e sim a Santo Antônio.

Diferente do deus Lar retratado no texto plautino, e de divindades falantes em outras peças de Suassuna (como o personagem da Virgem

Maria em *Auto da Compadecida* e de Jesus Cristo em *A pena e a lei*), Santo Antônio – embora figura emblemática sobre o palco (BOLDRINI, 1985, p. 263-279) – não expressa uma palavra sequer em toda a comédia, e muito menos dá uma pista da interpretação da peça. Portanto, fica em aberto se o velho (talvez sofrendo uma punição divina?) ficou louco de vez – e aqui não seria de brincadeira –, ou se ele alcança uma revelação iluminada quanto à ilusão das efêmeras vidas humanas.

Contudo, tendemos à segunda alternativa, se nos fiarmos no prefácio à versão publicada da peça. Ali, é o próprio Suassuna quem aponta o que é, em sua opinião, o tema principal de *O santo e a porca*: o engano. Dessa vez, não se trata daquele elaborado pelos personagens (os escravos plautinos, por exemplo, ou os quengos nordestinos), ou por uma esposa infiel: trata-se, simplesmente, da traição da vida (SUASSUNA, 2013, p. 23). Mesmo se não acreditamos no final feliz proposto por editores modernos de *Aululária*, esse modo de tematizar a ilusão é bastante diferente, diríamos, daquele encontrado em todas as peças transmitidas de Plauto. Diante deste contraste, em lugar de uma conclusão acrescentada abruptamente, *ex machina*, o público pode reconhecer no final de *O santo e a porca* a implicação de uma visão dicotômica (e altamente cristianizada) de mundo (*Weltanschauung* – POCIÑA LÓPEZ, 1996, p. 295; TREVIZAM, 2014, p. 151), a qual retrospectivamente se revela, afinal, um importante “suassunismo” em direção ao qual a peça inteira se direcionava.<sup>16</sup>

\* \* \*

---

<sup>16</sup> O presente texto teve versões prévias apresentadas oralmente em inglês (em painel da *Society of Classical Studies* – então *American Philological Association* – em Seattle, EUA, em janeiro de 2013), e em português (na FFLCH-USP em agosto de 2013; e na FALE-UFMG em dezembro de 2013). Algumas das questões aqui tratadas vêm sendo abordadas com mais detalhes em pesquisa de Mestrado de Sonia Aparecida dos Santos, desenvolvida no IEL-Unicamp, sob a orientação da coautora e com apoio do CNPQ. Pelas úteis discussões, as autoras agradecem desde já às audiências dos eventos citados e, em especial, a Konstantinos Nikoloutsos (Saint Joseph’s University, EUA) e Rodrigo Gonçalves (UFPR), que organizaram o primeiro painel para o qual o texto foi gerado, bem como a Anastasia Bakogianni (Massey University, Nova Zelândia), por seus comentários e sugestões à versão para publicação em inglês (ainda inédita). Pela atenciosa ajuda com a presente publicação, agradecemos ainda a Carlos Magno Gonzaga Cardoso, bem como aos editores da *Revista Nuntius*.

Na época em que este estudo foi escrito e apresentado pela primeira vez, Ariano Suassuna era um dos mais reconhecidos dramaturgos de nosso país. Foi com grande tristeza que, em julho de 2014, soubemos de sua morte. As autoras esperam que este texto possa servir de modesto tributo a esse extraordinário autor, político e homem brasileiro.

## Referências

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Ariano Suassuna: Bibliografia*. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/bibliografia>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

ANDERSON, W. S. *Barbarian play: Plautus' Roman comedy*. Toronto: University of Toronto Press, 1993.

BOLDRINI, S. Il santo e la scrofa: un'imitazione di Plauto nel Nordest brasiliano. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, Pisa, v. 14, p. 251-270, 1985.

CARDOSO, I. T. Ilusão e engano em Plauto. In: CARDOSO, Z. A.; DUARTE, A. S. (Org.). *Estudos sobre o Teatro Antigo*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 95-126.

CARDOSO, I. T. *Trompe l'oeil: Philologie und Illusion*. Göttingen: Vienna University Press bei V&R Unipress, 2011.

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

FARIA J. R. (Org.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012 (v. 2).

FERNANDES, N. Os grupos amadores. In: FARIA J. R. *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012. v. 2, p. 57-80.

FRAENKEL, E. [rev. 1922]. *Elementi plautini in Plauto*. Firenze: La Nuova Italia, 1960.

GONÇALVES, R. T. Comédia latina: a tradução como reescrita do gênero. *Phaos*, Campinas, v. 9, p. 117-142, 2009.

HANDLEY, E. W. *Menander and Plautus: a study in comparison*. An inaugural lecture delivered at University College. London, 5 February 1968.



IBGE. *Atlas das representações literárias do Brasil: os sertões brasileiros*. Rio de Janeiro: IBGE, 2009. v. 2.

KONSTAN, D. *Roman comedy*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1983.

LINS, O.; SUASSUNA, A. *Lisbela y el prisionero; El santo y la chancha*. Trad. Ana María Merlino de Piacentino e Montserrat Mira. Buenos Aires: Losangue, 1966.

LEVIN, O. M. O teatro dos escritores modernistas. In: FARIA, J. R. (Org.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012. v. 2, p. 43-56.

MAURICE, L. *Contaminatio* and adaptation: the modern reception of ancient drama as an aid to understanding Roman comedy. In: BAKOGIANNI, A. (Org.). *Dialogues with the past: Classical Reception theory & practice*. London: Institute of Classical Studies, 2013. v. 2, p. 445-465.

MOORE, T. J. *The theater of Plautus: playing to the audience*. Austin: Univ. of Texas Press, 1998.

PETRONE, G. *Teatro antico e inganno: finzioni plautine*. Palermo: Palumbo, 1983.

PLAUTI, *Titi Macci. Comoediae*. Edited by W. M. Lindsay. Oxford: Clarendon Press, 1955-1956. v. 1-2.

PLAUTO. *A comédia da panela ("Aulularia")*: comédia em cinco atos. Trad., adaptação e introdução [com base em Plauto] de J. D. Dezotti. Araraquara: UNESP, 1996.

PLAUTO; TERÊNCIO. *A comédia latina (Anfitrião, Aulularia, Os cativos, O gorgulho); (Os adelfos, O eunuco)*. Trad. Agostinho da Silva. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo: Editora Globo, 1952.

PLAUTO. *Anfitrião*. Trad. e introdução de L. N. Costa. Campinas: Mercado de Letras, 2013a.

PLAUTO. *Aulularia ("A marmita")*. Trad. Barão de Paranapiacaba. Rio de Janeiro: Typographia Chrysalida, 1888.

PLAUTO. *Aulularia (A comédia da panelinha)*. Trad. A. Costa. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

PLAUTO. *Cásina*. Introdução e trad. C. M. Rocha. Campinas: Mercado de Letras, 2013b.

PLAUTO. *Estico de Plauto*. Trad., introdução e notas de I. T. Cardoso. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

PLAUTUS. *Aulularia*. Edited by W. Stockert. Stuttgart: Teubner, 1983.

PLAUTUS. *Bacchides*. Edited with trans. and commentary by J. Barsby. Warminster: Aris & Phillips, 1986.

PLAUTUS, T. M. *Menaechmi*. Edited by A. S. Gratwick. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

POCIÑA LÓPEZ, A. J. Pervivência de Plauto en la literatura brasileña: la comédia O santo e a porca de Ariano Suassuna. *Florentia Iliberritana: Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, Granada, v. 7, p. 291-298, 1996.

ROSIVACH, V. J. *When a young man falls in love: the sexual exploitation of women in new comedy*. London: Routledge, 1998.

dos SANTOS, I. M. F. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. 2ª. ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SUASSUNA, A. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1957.

SUASSUNA, A. Historia o milosiernej czyli testament psa (“Auto da Compadecida”). Trad. Witold Wojciechowski e Danuta Zmij. *Dialog: miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej teatralnej, filmowej, radiowej, telewizyjnej*. Varsóvia, ano IV, n. 10 (42), p. 24-64, outubro de 1959.

SUASSUNA, A. *Das Testament de Hundes oder das Spiel von Unserer Lieben Frau der Mitleidvollen* (“Auto da Compadecida”). Trans. Willy Keller. Berlin: Kiepenheuer, 1962.

SUASSUNA, A. *The rogue’s trial* (“O auto da compadecida”). Trans. Dillwyn F. Ratcliff. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1963.

SUASSUNA, A. *Uma mulher vestida de sol*. Recife: Imprensa Universitária, 1964a.

- SUASSUNA, A. *O santo e a porca*: imitação nordestina de Plauto. Recife: Imprensa Universitária, 1964b.
- SUASSUNA, A. *Auto de la Compadecida*. Adapted and trans. by José María Pemán. Madrid: Ediciones Alfíl, 1965.
- SUASSUNA, A. *Het testament van den hond* (“*Auto da Compadecida*”). Trans. Joseph Jacobus van den Besselaar. Nederlandse, Ons Leekenspel: Bussum, 1966.
- SUASSUNA, A. *Le jeu de la Miséricordieuse ou Le testament du chien* (“*Auto da Compadecida*”). Trad. Michel Simon. Paris: Gallimard, 1970.
- SUASSUNA, A. *A pena e a lei*. Rio de Janeiro: Agir, 1971.
- SUASSUNA, A. *Auto da Compadecida*. Trans. L. Lotti. Forli: Nuova Compagnia, 1992.
- SUASSUNA, A. *Testamant ar hi lakaet* (“*Auto da Compadecida*”). Trans. Remi Derrien. Brest: Emgleo Breiz, 1999.
- SUASSUNA, A. *A Farsa da boa preguiça*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- SUASSUNA, A. *O santo e a porca; O casamento suspeito*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- TREVIZAM, M. Elementos plautinos em “O santo e a porca”, de Ariano Suassuna. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, p. 137-154, jan.-abril de 2014.
- VASSALO, L. *O sertão medieval*: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- VOGT-SPIRA, G. Plauto fra teatro grego e superamento della farsa italiana – proposta di un modello triadico. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Pisa, v. 58, n. 1, p. 111-135, 1998.
- WILLIAMS, B. Games people play: metatheatrical performance criticism in Plautus’ “Casina”. *Ramus: Critical Studies in Greek and Roman Literature*, Victoria (Australia), v. 22, n. 1, p. 33-59, 1993.