

MARIANA DONNER

**A INTERTEXTUALIDADE NA COMÉDIA:
A PRESENÇA DE PLAUTO EM MOLIÈRE E SUASSUNA**

PORTO ALEGRE

2011

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DE LITERATURA
LITERATURA COMPARADA**

**A INTERTEXTUALIDADE NA COMÉDIA:
A PRESENÇA DE PLAUTO EM MOLIÈRE E SUASSUNA**

Mariana Donner

Orientadora: Prof^a Dr^a Lúcia Sá Rebello

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Letras, da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Letras – Literatura Comparada.

PORTO ALEGRE

2011

RESUMO

Este trabalho tem como tema a relação intertextual entre peças teatrais de Plauto, Molière e Suassuna estabelecida a partir da recorrência de temas e de caracteres desenvolvidos pelo comediógrafo romano na composição da comédia clássica. Para a contextualização das comédias na história e na literatura, foi abordada a questão do riso e do cômico ao longo dos séculos, bem como a relevância e a originalidade de cada um dos autores no panorama teatral. Como objeto de análise comparativa, foram tomadas as peças *A Aululária*, de Plauto; *O Avarento*, de Molière; e *O Santo e a Porca*, de Ariano Suassuna. A proposta deste estudo é mostrar como temas e personagens elaborados por Plauto foram relidos, transformados e integrados à obra de Molière e, posteriormente, à de Suassuna. No confronto entre as obras foi considerada a inovação e a reutilização de efeitos cômicos empregados pelos autores, de acordo com as teorias sobre a comicidade de Bergson e de Propp. A intertextualidade foi o conceito-chave para a análise de aspectos pontuais recorrentes entre as peças, em especial o personagem do avarento.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade – Efeitos cômicos – Plauto – Molière – Suassuna

ABSTRACT

The present work discusses intertextual relations between theater plays by Plauto, Molière and Ariano Suassuna starting from recurrent themes and characters developed by the classical Roman comedigrapher. In order to place comedies in a proper historical and literary context, the development of laughter and the comic throughout the centuries as well as relevant and original traits contributed by each of the three playwrights have been analysed. The plays *Aulularia (The Pot of Gold)* by Plauto, *O Avarento (The Miser)* by Molière, and *O Santo e a Porca (The Saint and the Sow)* by Ariano Suassuna were compared in order to show how themes and characters created by Plauto were re-read, transformed and assimilated by Molière and later on by Suassuna. Concepts such as innovation and reworking of comic effects employed by the authors were analysed according to Bergson's and Propp's theory of the comic. Intertextuality was as a key concept in the analysis of these recurrent theatrical aspects – in particular the character of the Miser.

KEY-WORDS: Intertextuality – Comic effects – Plauto – Molière – Suassuna

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 A INTERTEXTUALIDADE NA COMÉDIA	10
1.1 Práticas intertextuais.....	10
1.2 Das origens de Plauto à comédia de Suassuna.....	11
2 CONTEXTUALIZAÇÃO DO RISO	19
2.1 O riso na comédia.....	20
2.2 A comédia como representação artística e social.....	23
3 A COMÉDIA DE PLAUTO	26
3.1 <i>Aululária</i> ou <i>Comédia da Panela</i>	28
4 MOLIÈRE LÊ PLAUTO	41
5 RELEITURAS DE SUASSUNA	52
6 DA PANELA À PORCA – O PERSONAGEM AVARENTO	64
6.1 O tipo fundamental.....	64
6.2 A permanência de caracteres e efeitos cômicos.....	69
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	79

INTRODUÇÃO

Personagens que surgem em determinada obra e ressurgem em outra são uma ocorrência constante na literatura. Os exemplos aparecem nas mais diversas formas, sendo a comédia um dos estilos em que a recorrência de caracteres é marcante desde a sua configuração como gênero literário. As obras de Tito Maccio Plauto, um dos fundadores da comédia como a conhecemos hoje, foi uma das fontes mais profícuas no que concerne à caracterização de personagens e de recursos cômicos.

As peças cômicas têm sido exploradas há séculos no teatro e encenadas para o público com grande êxito; contudo, são poucos os estudos teóricos e analíticos que se dedicam à questão do riso cômico e de como este evoluiu e transformou-se na história da comédia enquanto texto literário.

Plauto é um comediógrafo raramente encenado hoje, salvo se considerarmos as representações de algumas releituras que seus textos sofreram ao longo dos tempos. Os recursos cômicos, os personagens e a estrutura da comédia de Plauto estão presentes, implícita ou explicitamente, nas obras de Molière e de Ariano Suassuna. Este último, apesar de ser reconhecido pelo grande público, ainda é objeto de poucas investigações que analisem suas peças cômicas à luz da

transformação dos caracteres e da reutilização de efeitos de comicidade vindos das comédias clássicas.

Este trabalho tem como tema a relação intertextual entre as obras de Plauto, Molière e Suassuna, estabelecida a partir da recorrência de caracteres desenvolvidos pelo comediógrafo romano na composição da comédia dos autores que o sucederam. Como objeto de análise comparativa, foram tomadas as comédias *Aululária* de Plauto, encenada aproximadamente no ano 195 a.C.; *O Avarento* de Molière, peça publicada em 1668; e *O Santo e a Porca*, de Suassuna, encenada pela primeira vez em 1958. A motivação para este trabalho veio ao fim da minha monografia de conclusão do curso de Letras – na qual foi feita uma comparação entre as peças de Plauto e Molière –, quando surgiu a ideia de ampliar este estudo inserindo uma análise aprofundada de uma obra de Ariano Suassuna, a fim de trazer o estudo comparativo das comédias até o Brasil contemporâneo.

E, depois de constatada a presença dos mesmos elementos nas três obras, perguntamos: seriam de fato os mesmos? O avarento presente nessas peças permanece o mesmo personagem ao longo dos séculos? O público de Plauto ria pelos mesmos efeitos que rimos hoje? A proposta deste estudo é mostrar, com foco no personagem do avarento, como temas e caracteres elaborados por Plauto foram relidos, transformados e integrados à obra de Molière e, posteriormente, à de Suassuna.

No confronto entre as obras foi considerada a inovação e a reutilização de efeitos cômicos empregados pelos autores, de acordo com as teorias da comicidade de Bergson e de Propp. A intertextualidade foi o conceito-chave para a análise

pontual tanto de aspectos recorrentes quanto de elementos heterogêneos entre as peças.

No primeiro capítulo, veremos como a noção de intertextualidade figura na história da comédia desde o seu surgimento na Grécia Antiga, passando pelas adaptações feitas pelos romanos e pela revitalização do cômico por Molière no século XVII, até chegarmos à releitura destes modelos, praticada por Suassuna, no Brasil contemporâneo.

A contextualização do riso na sociedade e na comédia será o tema do segundo capítulo. Inicialmente, tentaremos compreender os motivos que levam o homem a rir em sociedade, bem como os tipos de riso e as situações em que o cômico é provocado. A seguir, aplicaremos esse conhecimento em relação ao riso específico da comédia, com base em diversas teorias do cômico, principalmente dos filósofos antigos, como Aristóteles e outros que o retomaram. Veremos como os artifícios causadores do riso foram explorados por escritores cômicos e como os tipos que provocam o riso são compostos.

No terceiro capítulo, será analisada a comédia *Aululária*, de Plauto. A partir do estudo dos personagens e de suas ações, veremos como o autor extraiu os tipos cômicos do imaginário popular e de que maneira transformou-os em comédia, bem como alguns recursos cômicos que foram utilizados. Com base nos conceitos de Bergson e Propp, entre outros teóricos que trataram a questão da comicidade, o contexto da obra também será considerado, tendo em vista explicar o porquê da ocorrência de certos eventos na comédia, como a relação entre jovens e velhos, patrões e criados.

A peça *O Avaro*, de Molière, e sua relação intertextual com *Aululária* será examinada no quarto capítulo. Veremos como o comediógrafo francês foi influenciado pelos tipos criados por Plauto e como foram mantidos os recursos cômicos e o tom de crítica aos costumes da época, além das tramas inéditas criadas pelo autor.

A presença destas duas obras na peça *O Santo e a Porca*, de Ariano Suassuna, será o foco do quinto capítulo, no qual será analisada a permanência dos caracteres cômicos e a inovação do autor ao adaptar os tipos da comédia clássica ao contexto do sertão nordestino brasileiro.

No sexto capítulo, será traçado um paralelo entre as três peças, estabelecendo uma correspondência entre os personagens – em especial o do avarento – para que possamos observar objetivamente o que foi modificado por Molière e por Suassuna e o que permaneceu como objeto da comédia com o passar dos séculos.

Por fim, analisados e confrontados os contextos e elementos particulares de cada texto, consideraremos até que ponto o escrito original se manteve e em que aspectos ele foi modificado, estabelecendo assim as diferenças entre as obras – as características que as tornam textos únicos.

1 A INTERTEXTUALIDADE NA COMÉDIA

1.1 PRÁTICAS INTERTEXTUAIS

O conceito de intertextualidade foi apresentado por Julia Kristeva, em meados do século XX. Para fundamentar seus estudos nessa área, Kristeva partiu da tese de Bakhtin sobre o caráter dialógico da língua. De acordo com essa teoria, o autor russo estabelece que a “palavra literária” é “um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior”. (KRISTEVA: 1974, p. 62). Portanto, na formação de um texto temos a leitura do próprio escritor sobre o mundo que o cerca, bem como a leitura que ele faz do passado.

Assim, o texto é absorção e réplica a um outro texto. Ou seja, o diálogo pode acontecer por meio de apropriações, releituras e empréstimos de textos preexistentes introduzidos e transformados no conjunto do novo texto. O texto original, inserido em outro, é transplantado para um contexto diferente e modificado nessa integração com a nova obra.

Partindo desta ideia, Gérard Genette (2006, p. 7), por sua vez, emprega essa noção de “transcendência textual do texto” e a denomina como *transtextualidade*, isto é, “tudo que coloca o texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. Para o autor, a transtextualidade abarca, portanto, o conjunto das categorias de que cada texto procede, sendo as mais relevantes para este estudo a *intertextualidade*, que é definida como a presença efetiva de um texto em outro, ou seja, a relação de co-presença entre dois ou vários textos; a *hipertextualidade*, que define que um texto deriva de outro por transformação, sendo o *hipotexto* a sua fonte; e a *arquitextualidade*, que determina o estatuto de gênero do texto. Estes conceitos, nas palavras do autor, definem

a “arte de fazer o novo com o velho” (...) e essa duplicidade do objeto, na ordem das relações textuais, pode ser figurada pela velha imagem do *palimpsesto*, na qual vemos, sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepor a outro que ele não dissimula completamente, mas deixa ver por transparência. (GENETTE: 2006, p. 45)

Assim, o texto nunca é estanque, mas uma possibilidade permanente de novas leituras. O estudo da relação entre os textos torna-os mais ricos, já que esta análise permite a observação de novos aspectos em cada obra. A partir destas concepções, temos as ferramentas para a comparação entre elementos recorrentes entre obras literárias – questão que será desenvolvida ao longo deste trabalho.

1.2 DAS ORIGENS DE PLAUTO À COMÉDIA DE SUASSUNA

O processo de transposição de temas em manifestações dramáticas remonta à Grécia do século V. Nas origens do teatro, essa técnica pode ser observada com

a utilização dos mitos que, inicialmente tomados das narrativas orais e do imaginário popular, tornaram-se enredo para as tragédias gregas.

A partir de Homero – e seguido por Sófocles e Eurípides –, Aristóteles, na sua *Poética*, estabeleceu os padrões para a composição da tragédia. Com isso, estes autores passaram a ser referência e modelo para todos os que se seguiram. Na comédia não foi diferente. Apesar de não termos hoje o que Aristóteles teria prescrito como o modelo para a comédia, sabemos, pela *Poética*, que a comédia deve ser o que a tragédia *não é*:

A comédia, como dissemos, é imitação de gentes inferiores; mas não em relação a todo tipo de vício e sim quanto à parte em que o cômico é grotesco. O grotesco é um defeito, embora ingênuo e sem dor; isso o prova a máscara cômica, horrenda e desconforme, mas sem expressão de dor. (ARISTÓTELES: 1999, p. 42)

As imperfeições dos personagens que, na tragédia, causam dor, comoção e piedade, na comédia devem ser amenizadas e conduzidas de maneira a causar o riso. Ou seja: “a diferença que se encontra entre a tragédia e a comédia é que esta procura imitar os homens inferiores ao que realmente são, e aquela, superiores” (ARISTÓTELES: 1999, p. 38). Em termos de estrutura, a comédia assume os mesmos moldes do drama em geral: cinco atos, ações, mudanças nas ações por peripécia ou reconhecimento, coerência, além de bons caracteres.

A comédia original não passava de um jogo popular feito por ambulantes fantasiados na travessia das aldeias durante os rituais festivos de Baco. Em um segundo momento, esses jogos começaram a ter um espaço fixo, um palco. As comédias passaram a ser representadas após a encenação de tragédias, muitas vezes fazendo uma paródia destas com a intenção de mostrar ao público que o

teatro não era algo tão grave e sério. Segundo Grimal, as apresentações dramáticas na Grécia se davam em forma de “tetralogia”:

Uma tetralogia compunha-se de três tragédias e de um drama satírico, cabendo a cada poeta a representação de uma. A tetralogia terminava então, depois das peças sérias, com a representação de uma peça divertida, que desfazia a impressão de tristeza ou de angústia deixada pelas tragédias. (...) o drama satírico, introduzido deste modo nos festivais, foi, senão inteiramente criado, pelo menos desenvolvido a *partir das tragédias e segundo o seu modelo*. (GRIMAL: 1986, p. 34)

Partindo disso, podemos ver que a própria origem da comédia está calcada na intertextualidade. No princípio, os comediantes tomavam as histórias da mitologia como modelo para brincadeiras; e, na sua consolidação, eram feitas releituras paródicas das tragédias em cena.

A comédia tomou forma como estilo literário com o grego Aristófanes. O autor utilizava como material para suas peças o contexto que o cercava: viravam personagens os intelectuais, os políticos, os estrategistas de guerra – todos devidamente caricaturados para fazer o público rir. Além disso, as comédias de Aristófanes usavam de muita ironia para atacar implicitamente os chefes de Estado da época e fazer uma ferrenha crítica social.

Menandro, que sucedeu Aristófanes como ilustre comediógrafo na Grécia, estabeleceu um novo estilo de comédia – denominado Comédia Nova, em oposição à Comédia Antiga de Aristófanes –, mais refinado, com uma intriga mais elaborada, intimista, que retratava o cotidiano das pessoas comuns, o amor, a família e as peripécias do dia a dia. O papel da crítica social nas comédias de Menandro era bem mais ameno, mas suas peças acabaram se firmando como a principal fonte de temas para a comédia romana, fortemente influenciada pelo modelo de enredo utilizado pelo autor grego.

Na Roma do século III a.C., a liberdade artística era um tanto limitada. Antes de ser representada, cada peça passava por um processo de aprovação e por uma eventual censura. Por isso, os autores latinos serviam-se amplamente dos seus predecessores gregos, evitando referências explícitas ao sistema social vigente.

Plauto, juntamente com Terêncio, foi um dos comediógrafos latinos que mais se utilizou das peças de Menandro para a composição das próprias comédias. Mas, a fim de mostrar alguma originalidade e não ser rechaçado pelo público e pelos críticos como uma mera cópia traduzida grego, Plauto por vezes misturava o enredo de duas peças de Menandro e formava uma única obra, processo este chamado de *contaminatio*. Esta prática originou a *fabula palliata* que, por sua popularidade, tornou-se um dos principais gêneros dramáticos romanos. Para Grimal,

esta mistura de duas comédias gregas para fazer uma só em latim tinha várias vantagens, além de evitar a censura de plágio. Permitia a criação de novos caracteres. Era, de fato, o único meio de que dispunha o poeta romano para dar provas de originalidade, respeitando contudo a regra do gênero. (GRIMAL: 1986, p. 111)

Além disso, quanto ao estilo, podemos dizer que Plauto não se serviu apenas de Menandro, mas também, sem muita precaução, inspirou-se em diversas tiradas irônicas e vulgares de Aristófanes. Suas comédias são uma miscelânea dos temas nobres de Menandro com o sarcasmo de Aristófanes, transpostos para o contexto cultural de Roma. Mais uma vez, pode-se salientar o caráter intertextual das comédias, formadas a partir de diversas leituras: os textos dos comediógrafos do passado, a mistura desses textos e a adaptação para um novo contexto.

Depois de Plauto e Terêncio, a comédia em Roma sofreu uma grande decadência, a ponto de se afirmar que não houve nenhum representante significativo do gênero nos séculos seguintes. Com o surgimento do cristianismo e o

declínio do Império Romano, as manifestações artísticas passaram por um longo período com orientações filosóficas e religiosas, e a comédia não floresceu durante esses séculos. A representação teatral se resumia a autos sobre histórias sacras e temas de elevação espiritual.

Somente no fim da Idade Média tornamos a ver novas representações com a intenção de divertir. Na verdade, de acordo com Magaldi (1976), é provável que existissem espetáculos profanos, mas, como estes eram condenados pela religião, certamente tiveram suas apresentações reduzidas ao interior dos feudos e dos castelos senhoriais. Os artistas que se arriscavam a representar peças que não fossem aprovadas pela Igreja estavam fadados à vida de eternos andarilhos, obrigados a procurar seu público pelas estradas e feiras, impedidos de estabelecer um ponto fixo de apresentação, sem poder se identificar ou legar qualquer escrito das suas peças. Afirma Vassalo:

No final da Idade Média muitos cegos se fazem cantores ambulantes, saltimbancos e jograis, recitam orações mostrando devoção exagerada, tornam-se bufões ligados ao espetáculo através de entremezes cômicos, transformam-se em marginais da sociedade. (VASSALO: 1993, p. 54)

Porém, foi justamente graças a esses grupos errantes que o teatro cômico ressurgiu em meados do século XVI, mais precisamente na Itália, com a *commedia dell'arte* – um gênero teatral popular formado por companhias itinerantes. Embora apresentasse textos pouco profundos e não seguisse as regras aristotélicas da forma dramática, a *commedia dell'arte* italiana pode ser considerada o ponto de partida das diferentes e posteriores formas de teatro cômico.

Segundo Magaldi, são estes grupos que estabelecem um elo entre os artistas profissionais da Renascença e do Barroco:

Com a gradual decadência das velhas famílias e o progressivo fortalecimento do poder real, os comediantes tiveram a princípio que se sustentar por si mesmos. No entanto, a centralização da vida cultural e palaciana em cidades como Florença, Londres, Madrid e Paris serviu de poderoso incentivo para a formação de companhias regulares de teatro. (MAGALDI: 1976, p. 36)

Foi nesse contexto de crescente prosperidade cultural que o comediógrafo Molière, por volta de 1645, montou sua trupe. Na França, as primeiras companhias teatrais se formaram em Paris, sob o governo de Luís XIII. Esses grupos também eram itinerantes, e mesmo Molière teve que percorrer o país durante treze anos, representando em locais improvisados. Somente no início do reinado de Luís XIV, Molière conseguiu que seu grupo fosse reconhecido como a “companhia do rei”, fixando-se na capital francesa.

Apesar de não mais compor uma companhia itinerante, Molière foi influenciado por outra forte característica da *commedia dell'arte*: o uso de estereótipos para a construção dos personagens, recorrentes em muitas peças. Molière que, segundo Rónai (1981) – mesmo inserido no rígido contexto do Classicismo francês, no qual era exigido que as obras literárias seguissem as normas e os padrões gregos e romanos em sua temática e composição –, conhecia o conceito da comédia italiana desde a infância, soube moldar essas características ao seu teatro. De acordo com Minois,

o espírito molieresco é sério, moralizador. Com os italianos, ri-se de toda a comédia social, profundamente má e inevitável; com os franceses, ri-se apenas de certos tipos, considerados maus, que precisam ser excluídos, pela derrisão, de uma sociedade globalmente boa. Molière (...) é um Dom Quixote que ainda crê que é possível eliminar os vícios. (MINOIS: 2003, p. 412)

Dessa forma, Molière buscou na antiguidade romana – explicitamente em Plauto – os tipos para seus personagens, que, então adaptados à realidade do

século XVII, deram forma às peças que fariam rir não só a França da época, mas o público teatral de todos os séculos posteriores.

Simultaneamente, dá-se no Brasil a publicação das primeiras comédias editadas no país, escritas pelo baiano Manuel Botelho de Oliveira (1637-1711), que, apesar de ter composto suas obras em espanhol, pode ser considerado o primeiro comediógrafo brasileiro (MAGALDI, 2008). Porém, o domínio do teatro jesuítico de catequese e os posteriores conflitos entre nativos, portugueses, invasores franceses e holandeses, acabaram por não favorecer o desenvolvimento da cena artística, e a comédia levaria ainda dois séculos para se aprimorar no país.

Somente com a Independência, no início do século XIX, casas de teatro construídas especialmente para representações passaram a ter uma programação regular e de qualidade. Por essa época, despontou no país o dramaturgo que por muitos seria tido como “o Molière brasileiro”: Martins Pena, o verdadeiro fundador da comédia de costumes no Brasil (MAGALDI, 2008).

Martins Pena seguia os modelos tradicionais do gênero; seus personagens se enquadravam nos arquétipos da comédia clássica, ou seja, as peças eram estruturadas a partir de tipos cômicos que faziam uma forte crítica social. Outro dado comum às comédias antigas era a encenação das obras cômicas – muitas vezes sem sequer terem a identidade do seu autor revelada – após uma tragédia, apenas com a intenção de aliviar a tensão provocada pelo drama.

Na virada do século, seguindo os passos de Martins Pena, temos mais uma reencarnação dos heróis cômicos de Plauto, dessa vez nas peças de Coelho Neto. Pouco encenado nos dias de hoje, o autor teve importância fundamental na tradição

do teatro no Brasil, tendo uma peça sua apresentada na inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1909.

De acordo com Magaldi (2008), foi por essa época que a dramaturgia se voltou para os temas brasileiros, mesclando a comédia de costumes com a reivindicação dos valores nacionais, além de um desprendimento do texto para uma maior improvisação cômica dos atores. Assim, deu-se a formação do grupo teatral *Os Comediantes*, considerada o marco do início do teatro contemporâneo no país.

Na metade do século XX, surgem as primeiras obras daquele que hoje é um dos maiores expoentes do teatro popular brasileiro, Ariano Suassuna – que traz em suas peças toda a tradição da comédia clássica com a presença de caracteres folclóricos do Brasil. Nas palavras de Magaldi, Suassuna

funde, em seus trabalhos, duas tendências que se desenvolvem quase sempre isoladas em outros autores, e consegue assim um enriquecimento maior da sua matéria-prima. Alia o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, a linguagem comum ao estilo terso, o regional ao universal. (MAGALDI: 2008, p. 236)

Nos próximos capítulos, veremos então como Suassuna, nesse contexto, releu os modelos de comédia apresentados por seus consagrados predecessores, Plauto e Molière.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO DO RISO

Nas antigas mitologias do Oriente Médio, séculos antes dos gregos, os homens já se interessavam por explicar as origens e as razões do riso. Na filosofia, também são vários os pensadores que se ocuparam desse tema. Por ser de um caráter tão amplo – o riso pode ser tanto sarcástico quanto amigável, irônico, grotesco, divino ou diabólico –, as definições ao longo da história também são as mais diversas: cada pensador que tentou explicar o riso localizou-o dentro de um grupo social ou de um tempo específico. Isto quer dizer que, mesmo sendo um fenômeno universal, seu conceito pode variar muito de uma sociedade para outra, de acordo com a mentalidade dominante de cada época.

Apesar disso, é possível observar certa linearidade no que diz respeito ao conceito do risível. Como diz Georges Minois, em *História do riso e do escárnio*, “lendo as análises de Aristóteles sobre o assunto, tem-se a impressão de que os gregos de 23 séculos atrás riam como nós, com as mesmas nuances e pelas mesmas razões” (MINOIS: 2003, p. 18). Ou seja, o que muda ao longo da história é a forma de observar esses conceitos, que se adaptam ao pensamento e aos preceitos morais ou religiosos de determinado período de uma sociedade.

O poder do riso é quase absoluto. À medida que destrói o que não satisfaz, também tem a função de recriar o mundo de maneira mais aceitável. “Cada vez mais, o homem utiliza o riso de maneira consciente, com uma finalidade precisa que é, frequentemente, agressiva e destruidora. Dominando essa faculdade, faz dele um instrumento, uma arma” (MINOIS: 2003 p. 366). O riso será, portanto, uma forma de enfrentar uma realidade que oprime, uma forma de se libertar.

Bergson (2004, p. 6) explica que “para compreender o riso, é preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social. (...) O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social”. A seguir, vamos analisar como o riso desempenhou sua força social, política e cultural na forma de comédia.

2.1 O RISO NA COMÉDIA

Como dito anteriormente, a comédia tem origem nos festivais em homenagem ao deus Baco. Durante o período de festividades, multidões saíam às ruas de Atenas; homens e mulheres mascarados riam e dançavam numa tentativa de representar o comportamento do deus. Em uma evolução dessas representações, a comédia surge como arte dramática. No princípio, essas peças tinham como objetivo principal um riso zombeteiro, agressivo e triunfante, já que toda a crítica social era feita pelos escritores por meio da ironia nas comédias. Conforme atesta Minois

(2003, p. 43), “o riso é, em primeiro lugar, uma maneira de afirmar o triunfo sobre o inimigo do qual se escarnece. (...) Se ele afeta a honra, é porque é particularmente temido”. Tanto isto é fato que, ainda no século V a.C., os governantes da decadente democracia ateniense trataram de conduzir o riso da comédia para outros alvos. As críticas deveriam ser alusivas e impessoais, e o autor deveria resumir-se aos vícios e faltas das pessoas comuns, no âmbito privado.

O risível da comédia entra assim em acordo com a moral de Aristóteles: o riso é domesticado e deve ser usado com moderação e bom gosto, e só se pode rir de um defeito se ele não for causa de dor. Mais de vinte séculos depois, temos a concepção de riso de Thomas Hobbes, exatamente nos moldes aristotélicos:

O riso sem ofensa tem de ser de absurdos e fraquezas abstraídos das pessoas, e quando todo o grupo pode rir junto, porque rir sozinho deixa todo o resto com ciúmes e examinando-se a si próprio. Além disso, é honra vã e argumento de pouco valor considerar a fraqueza do outro matéria suficiente para seu triunfo. (HOBBS apud ALBERTI: 2002, p. 130)

Dessa passagem podemos entender que o riso sem ofensa e abstraído das pessoas pode se referir ao riso da comédia, já que ele é provocado pela representação de papéis imaginários; e o riso em conjunto pode ser compreendido como a plateia de teatro que ri dos personagens em cena, por imaginar-se, de certa forma, superior àqueles representados na peça. Mas, mesmo sendo apenas personagens, eles expressam traços que de alguma maneira nos remetem a falhas ou defeitos alheios, e são precisamente estes que nos provocam o riso. De acordo com Bergson, ainda que “domado”, o riso continua tendo a função da crítica e da correção daqueles costumes que não se enquadram no padrão de uma sociedade:

Por isso, ela faz pairar sobre cada um, senão a ameaça de correção, pelo menos a perspectiva de uma humilhação que, mesmo sendo leve, não deixa de ser temida. Essa deve ser a função do riso. Sempre um pouco humilhante para quem é seu objeto, o riso é de fato uma espécie de trote social. (BERGSON: 2004, p. 101)

Ou, como disse Molière, em outras palavras: “É um grande golpe para os vícios expô-los à zombaria de todo mundo. Aguentam-se facilmente as repreensões; mas não se aguenta de modo algum o escárnio” (MOLIÈRE apud ALBERTI: 2002, p. 123). O próprio comediógrafo ainda afirmava, em defesa de suas peças, que a função da comédia é justamente corrigir os vícios e os defeitos dos homens; o que não deixa de confirmar a máxima latina *ridendo castigat mores*.

Por outro lado, a comédia também pode trazer um riso leve e prazeroso. Segundo Aristóteles, o riso está entre as coisas agradáveis e o risível é necessariamente agradável, já que ele é relacionado ao jogo e ao repouso, situações em que haveria a ausência de sofrimento. É importante ressaltar que os filósofos antigos diferenciavam o objeto do riso e o da alegria. O objeto da alegria seria mais sério e grave, algo que traz algum proveito ou um verdadeiro contentamento. Já o objeto do riso deve ser leve, divertido. Ou seja, alguém imerso em uma reflexão profunda ou em uma grande paixão não será dado ao riso. Complementando a concepção de Aristóteles, Cícero diz que “o risível é sempre alguma leve torpeza moral ou alguma deformidade física, e o meio mais poderoso de provocar o riso é destacar e apontar uma dessas torpezas de uma forma que não seja torpe”. (CÍCERO, apud ALBERTI: 2002, p. 58).

Por isso, para alcançar tanto o efeito agradável quanto o corretivo do riso, o comediante precisa ser um conhecedor da sociedade para fazer a adequação do risível ao seu tempo, pois a comicidade está relacionada com costumes e preconceitos de cada sociedade e como ela julga certos defeitos: aqueles que podem tornar-se cômicos e aqueles que seriam demasiadamente graves para provocar o riso. Dessa forma, cria-se um movimento duplo: o autor retira os modelos

da sociedade, abstrai-os em sua obra e os devolve à sociedade em forma de personagens, que podem passar uma moral ou simples divertimento ao público.

2.2 A COMÉDIA COMO REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA E SOCIAL

Se é fato que a comédia trata do homem inferior, de ações absurdas e sem a grandeza da tragédia, não por isso ela é inferior como forma de arte. Bergson salienta que a comédia tem um papel social muito mais forte por estar, por sua própria definição, muito mais próxima à realidade da vida. Segundo o autor, para uma tragédia ser grande, o dramaturgo precisa submeter a realidade a uma grande elaboração para conseguir depreender algo de trágico; já a comédia, “quanto mais se eleva, mais tende a confundir-se com a vida, e há cenas da vida real tão próximas da alta comédia que o teatro poderia apropriar-se delas sem mudar uma palavra”. (BERGSON: 2004, p. 102)

Assim, tratando de situações do cotidiano, de homens que podemos encontrar a qualquer momento, de ações e figuras risíveis, a comédia tem o poder de cativar o espectador imediatamente. As falhas de caráter que a comédia retrata são de fácil identificação pelo público, e, mesmo que estas devam ser corrigidas, dificilmente o personagem que possui tais defeitos tem um fim desastroso, sendo mais comum o enredo tender para o contentamento do herói.

Contudo, o herói cômico também pode ter propósitos grandiosos, como o da tragédia. O personagem da comédia tem defeitos que o tornam objeto de riso, mas ele pode ter da mesma forma boas intenções e qualidades morais. As falhas de caráter seriam aquelas sem gravidade, mas que não se enquadram no padrão social vigente, e são, por isso, risíveis. Bergson (2004, p. 104) explica que “são os defeitos alheios que nos fazem rir – desde que acrescentemos, é verdade, que esses defeitos nos fazem rir em razão de sua *insociabilidade*, e não da sua *imoralidade*”.

Essa insociabilidade do personagem cômico é tudo aquilo que se contrapõe então às ideias de normas, à decência, à ordem social ou até à moda. De acordo com o verbete da *Enciclopédia* de Diderot e D’Alembert:

A deformidade que constitui o ridículo é portanto uma contradição dos pensamentos de algum homem, de seus sentimentos, de seus costumes, de seu ar, de sua maneira de agir, com a natureza, com as leis recebidas, com os usos, com o que nos parece exigir a situação presente daquela no qual está a deformidade. (DIDEROT apud ALBERTI: 2002, p. 122)

Bergson lista essas “deformidades” do personagem cômico como: automatismo de ações, distração, insociabilidade e rigidez. A ridicularização dessas falhas exerce, portanto, a função de corrigir esses pequenos deslizes: hilarizar o erro é útil para mostrar à sociedade que ele é ridículo.

Para tanto, a comédia pinta ações e caracteres de forma marcada e significativa, exatamente para chamar a atenção do público para aquilo que deve ser corrigido. As ações da comédia devem ser pequenos eventos risíveis encadeados de forma a compor o enredo, que não descarta ações absurdas ou sem lógica como fonte causadora do cômico.

Já o *herói cômico* será aquele de tal forma caracterizado com um defeito a ponto de se tornar um *tipo*, podendo ser enquadrado em um gênero. Ou seja, o

personagem central terá uma marca tão intrínseca que um substantivo comum bastaria para descrevê-lo: é o que frequentemente temos como títulos de comédias, como, por exemplo, *O Misanthropo*, *O Avaro*, *O Jogador* e *As Sabichonas*. Assim, o emprego de metáforas e palavras não habituais para designar o caráter do personagem – principalmente quando este é exagerado e desmedido, tornando-o uma caricatura – também traz o efeito cômico.

O comediógrafo, ao dominar esse senso do ridículo – o que pode e o que não pode ser objeto da zombaria – e conhecendo os tipos que podem ser apreendidos da sua sociedade, tem então material para elaborar a comédia. Além desses dados, as obras produzidas em outras épocas também são fontes de tipos cômicos já estabelecidos. Os caracteres descritos anteriormente acabam por se tornar personagens com forte representação em diversas épocas e sociedades e são temas recorrentes nas comédias.

Ao enquadrá-las em um gênero determinado, o dramaturgo pode explorar essas caricaturas da forma que melhor se adequar à espécie de crítica e de sociedade que ele pretende atingir. Aqui, usaremos o exemplo do caráter do *avarento* para analisar as ocorrências desse arquétipo nas peças de Plauto, de Molière e de Suassuna, e como cada um dos comediantes adaptou o personagem ao contexto de suas peças.

3 A COMÉDIA DE PLAUTO

Na época de Plauto (230 a.C.-180 a.C.), Roma era uma república próspera, que passava por diversas transformações culturais e econômicas em decorrência de suas conquistas territoriais. Com o domínio de parte da região que pertencia à Grécia, o povo romano estabeleceu estreito contato com a cultura helênica, que passou a ser muito apreciada e então reproduzida em Roma. A influência grega ocorreu em diferentes áreas, como na filosofia, no direito, na religião, mas, principalmente, nas artes – em especial na literatura, já que muitos latinos dominavam o idioma grego (GIORDANI, 1997).

A partir dessa helenização da cultura romana, a literatura latina começa a tomar forma, e as comédias de Plauto são um dos seus primeiros registros reconhecidos. Conforme dito anteriormente, as peças do comediógrafo romano eram muitas vezes inspiradas e adaptadas a partir de peças de Menandro. Esse fato já era praticamente uma garantia de sucesso, visto que o autor grego era bastante admirado pelo público romano, e Plauto soube dar a expressão latina aos seus personagens. Quanto à construção das peças, Cardoso explica:

As histórias desenroladas nas comédias latinas se passam, via de regra, em cidades da Grécia; as personagens têm nomes gregos e as próprias roupas utilizadas pelos atores imitavam as vestes helênicas. Daí o qualitativo de *palliata* conferido a tal espécie de comédia: o *pallium*, usado pelos atores principais, era uma espécie de manto, muito comum na Grécia. Além disso, os tipos frequentes na comédia romana representam também herança

grega (...): o parasita que se apega a um protetor e passa a viver às expensas deste; os escravos estrangeiros, as flautistas, os músicos. (CARDOSO: 1989, p. 33)

Entre outros personagens recorrentes, esses caracteres citados pela autora podem ser observados em diversas comédias de Plauto. Os tipos das comédias são basicamente os mesmos, e a variação se dá em torno de suas ações ou traços de caráter. De acordo com Prado (1968), no teatro os personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através deles. E, por isso, as peças são chamadas de dramas, pois fazem aparecer e agir os próprios personagens. No drama, os personagens são caracterizados pelo conjunto de três elementos: o que o próprio personagem revela sobre si, o que ele faz e o que os outros dizem a seu respeito.

Para trazer à tona o eu interior do personagem teatral, três técnicas textuais são usadas: o confidente, o aparte e o monólogo. Na comédia, sem dúvida o mais frequente desses recursos é o aparte. Conforme Prado (1968), o aparte é utilizado pelo autor dramático para dar acesso direto à consciência moral ou psicológica do personagem, que dirige o fluxo de pensamentos ao público, seu confidente, pois os demais personagens em cena não ouvem esses comentários. Os comediógrafos em particular se servem desse artifício muito mais para tiradas irônicas ou para alertar o público sobre o rumo das ações do que propriamente para revelar a profundidade do personagem. Para este fim, tem maior efeito dramático o monólogo, que pressupõe uma conversa do personagem consigo mesmo.

Outra forma de o comediógrafo evidenciar traços do comportamento de seus personagens é através dos nomes próprios. Como afirma Cardoso (1989), os nomes dos personagens das comédias plautinas eram gregos e cada um deles tinha um significado que deixa transparecer algum aspecto do seu caráter ou uma ironia em

relação a ele. Um bom exemplo disso é o próprio avaro da peça *Aululária*, que, chamado Euclião – “aquele que tem boa fama” –, revela o contraste evidente entre seu nome e sua relação com os demais personagens da peça.

Quanto à preferência de Plauto por nomes gregos, Paratore (1987) descarta a possibilidade de o autor tê-los utilizado com a intenção de ridicularizar a população helênica. Na época de Plauto, Grécia e Roma viviam em paz, e a cultura grega era respeitada pelos romanos; portanto, não havia razão para que esta fosse satirizada. Plauto teria optado por nomes gregos justamente por seu contato com a literatura grega, que serviu de fonte para suas peças. Além disso, o autor fez uso de estereótipos existentes na cultura helênica que já faziam parte do imaginário popular. Outra razão possível apontada por Grimal (1986) para o uso de nomes gregos seria a de evitar a identificação imediata com algum romano ilustre, visto que, na época, qualquer manifestação política evidente nas peças poderia ser censurada, e seu autor, condenado.

Assim, podemos dizer que a originalidade de Plauto se concentra mais nas situações e intrigas entre os personagens do que nos caracteres propriamente ditos.

3.1 AULULÁRIA OU COMÉDIA DA PANELA

A trama se passa na cidade de Atenas e inicia com o prólogo declarado pelo deus Lar, que apresenta o argumento da peça e ressalta o dever dos antigos às entidades superiores. O culto aos deuses lares foi um hábito religioso que existiu

não só em Roma, mas também com algumas variações na Grécia e no Oriente, por centenas de anos. Cada família tinha o próprio deus Lar, que passava de geração a geração, sendo cultuado como um antepassado. Em *Aululária*, o deus Lar da família de Euclião, por não receber as devidas honras, manteve um tesouro escondido na casa por anos. Mas Fedra, filha de Euclião, fazia diariamente preces com vinho e incenso, e, para mostrar seu agradecimento, o deus fez com que o tesouro fosse encontrado para que a moça pudesse mais facilmente se casar.

Logo nas primeiras linhas do prólogo, o deus revela o caráter avaro dos seus súditos, avareza esta que, como o tesouro, é mantida por gerações. A única exceção da família é Fedra, uma respeitável e devota jovem que, no desenrolar das peripécias da peça, colherá os bons frutos por sua dedicação ao deus Lar.

A peça inicia com Euclião praguejando contra sua escrava Estáfila, que não faz ideia da razão pela qual está sendo chutada porta afora. Ele desconfia de que a escrava saiba de seu segredo mais querido: um tesouro guardado em casa. Nessas primeiras falas, Euclião já demonstra a inquietação exacerbada com relação ao tesouro, preocupação que o faz desconfiar de todos que se aproximam dele e da sua casa. Segundo Bergson (2004, p. 11), essa obsessão de Euclião, mostrada logo no início, moldará o caráter do personagem ao longo da peça: “Aquilo que a rigidez da ideia fixa é para o espírito, não serão certos vícios para o caráter? (...) O vício que nos tornará cômicos é aquele que nos é trazido de fora como uma moldura pronta na qual nos inserimos”. E veremos que Euclião se enquadrará sempre neste modelo – desconfiado, cismado, temeroso e inseguro –, e sua ideia fixa, por ser desmedida, trará o efeito cômico.

No primeiro ato, Euclião precisa sair de casa para ver o chefe de cúria que havia prometido distribuir dinheiro aos homens. Essa cena mostra que Euclião só se afasta do tesouro se for para conseguir ainda mais dinheiro. Antes de sair, ele pede que a escrava fique de guarda na frente de casa e que não deixe ninguém entrar, mas antes vai pessoalmente conferir se o ouro continua no lugar guardado.

Euclião teme os ladrões, mas, de acordo com as falas de Estáfila, esse temor beira o ridículo, pois ele é conhecido pela pobreza e simplicidade, tanto que, quando o amo pede que a escrava fique de guarda, ela responde:

Estáfila: De guarda a quê? É para que ninguém leve a casa? Porque realmente nós já não temos mais nada que sirva para ladrões: o que há lá por dentro é só coisa nenhuma e teias de aranha. (p. 128)¹

A resposta de Euclião não abre exceções e confirma o zelo absurdo em relação ao tesouro:

Euclião: Mas principalmente o que eu não quero é que entre alguém em minha casa enquanto eu estou ausente. E até te digo mais: mesmo que a Sorte venha não a deixes entrar. (p. 129)

Na segunda cena, Euclião volta do seu encontro frustrado com o chefe da cúria, pois não encontrou ninguém que lhe desse o dinheiro prometido pelo magistrado. Ele corre para casa, mas é interrompido por Megadoro. Este se dirige muito educadamente a Euclião, que, numa série de apartes, demonstra toda a sua desconfiança em relação ao vizinho rico.

Euclião: Deve haver um motivo qualquer para um homem rico se dirigir assim a um pobre tão delicadamente. Com certeza que este homem já sabe que eu tenho dinheiro; é por isso que me saúda com tanta delicadeza. (p. 134)

¹ A partir de agora, nas citações de *Aululária*, as páginas dizem respeito à seguinte edição: PLAUTO; TERÊNCIO. *A comédia latina*. Prefácio, seleção, tradução e notas de Agostinho da Silva. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

Nessa cena, o cômico se dá, de acordo com Bender (1996, p. 45), em função do aparte, que “implica a quebra da ilusão cênica: tal sucede porque o personagem rompe o universo ficcional e transita para a realidade do espectador”. Por isso, ao tentar fazer o espectador cúmplice de sua desconfiança, Euclião torna-se ridículo, pois o público tem o conhecimento de que o personagem é vítima de seu próprio engano.

A desconfiança de Euclião chega a ponto de levá-lo a imaginar que a velha escrava contou ao vizinho sobre a existência de um tesouro escondido na casa do patrão. Ao ser questionado quanto à razão por que fala sozinho, Euclião diz a Megadoro que apenas lamenta a miséria de ter uma filha crescida e sem dote e a falta de propostas de casamento para a moça. Megadoro então se oferece para ajudar Euclião, mas suas suspeitas são tantas que ele monta defesas contra o vizinho como se este fosse uma ameaça. Euclião tenta a todo custo livrar-se do interlocutor para ir até a casa conferir se o tesouro continua intocado. E então Megadoro, em outro aparte, profere a síntese do caráter de Euclião:

Megadoro: Eu creio que quando lhe falar da filha, a ver se casa comigo, vai achar que estou a fazer troça dele. Não há ninguém que a pobreza tenha feito mais avarento do que ele. (p. 136)

Euclião volta à cena, depois de ter checado o seu tesouro, para um novo diálogo com Megadoro. Este lhe faz a proposta de casamento à filha, e, conforme imaginado, Euclião crê que Megadoro está a zombar dele. Ao fim de uma longa fala, Euclião compara a sua situação com Megadoro a uma relação entre animais:

Euclião: É muito perigoso para eu passar da classe dos burros para a dos bois. (p. 137)

Esta comparação e o rebaixamento dos homens a animais é um recurso frequentemente utilizado na comédia. Propp afirma:

Na literatura humorística e satírica, assim como nas artes figurativas, o homem, na maioria das vezes, é comparado a animais ou a objetos, e essa comparação provoca o riso. É fácil notar que a aproximação do homem com animais, ou a comparação entre eles, nem sempre suscita o riso, mas apenas em determinadas condições. Há animais cuja aparência, ou aspecto exterior, fazem-nos lembrar de certas qualidades negativas dos homens. (PROPP: 1992, p. 66)

Podemos ainda complementar essa afirmação com o fato de que algumas ações dos homens também podem ser comparadas aos animais para a obtenção do efeito cômico, como no caso da passagem em que Euclião se compara a um burro:

Euclião: Eu fico como burro (...) e como eu não poderia suportar a mesma carga, lá ficaria eu deitado como um burro no meio da lama. Tu, como boi, tratar-me-ias com desprezo, como se eu não fosse gente. (p. 137)

O ato termina com Euclião finalmente cedendo ao pedido de casamento que Megadoro fez à sua filha Fedra, mas o avaro enfatiza que a moça não levará “nenhum dote”. Ainda assim, Euclião não se convence e continua pensando que é alvo da zombaria e da ganância do vizinho.

Euclião: A força que o dinheiro tem! Com certeza já ouviu dizer alguma coisa a respeito do tesouro que eu tenho lá em casa. Está morto por apanhá-lo. E claro que é por isso que ele me veio com essa proposta. (p. 139)

Euclião retorna a casa e acusa novamente a escrava Estáfila de ter revelado o segredo do tesouro, e, em seguida, comunica que vai casar a filha com Megadoro. Nesse momento, acontece uma peripécia, pois Estáfila, falando sozinha, diz que a filha de Euclião está prestes a ter um filho de um rapaz desconhecido até então na peça, que, depois saberemos, não seria ninguém menos que o sobrinho de Megadoro.

O terceiro ato inicia com escravos e cozinheiros reclamando dos patrões. Aqui temos jogos de palavras que marcam o tom cômico dos escravos. Estes zombam de

Euclião e ridicularizam a avareza do amo por meio de comparações pejorativas e pela descrição de cenas absurdas:

Estrobilo: Só te digo que a pedra-pomes não é tão seca como aquele velho.
E sabes mais? Palavra que, quando se lava, até lamenta a água que está a estragar.
Outro dia o barbeiro cortou-lhe as unhas; pois andou a juntar e levou consigo todos os bocadinhos. (p. 143)

Os escravos, por representarem uma camada inferior da sociedade, assumem a liberdade na peça de fazerem certos discursos que outros personagens, por polidez, não fariam.

Após a reunião, os cozinheiros e escravos dirigem-se à casa de Euclião para os preparativos do casamento. Euclião está só e, depois de reclamar dos altos preços das carnes no mercado, divaga sobre os gastos do banquete. Nesse trecho, é interessante notar que o personagem não consulta apenas o seu coração, mas também a barriga, para decidir se deveria ou não arcar com os custos da festa.

Euclião: Depois vinha pelo caminho e pus-me a pensar: se tu fazes de mãos-largas num dia de festa, se não poupas nada, então vais passar fome no dia seguinte. Depois de ter apresentado este raciocínio ao coração e à barriga, começou a firmar-se-me a opinião de que o melhor era casar a filha com o mínimo de despesa. (p. 146)

Segundo Bergson, “é cômico todo incidente que chame a nossa atenção para o físico de uma pessoa quando o que está em questão é o moral” (BERGSON: 2004, p. 38). Plauto, ao desviar a inteligência do personagem para a barriga, sobrepõe a materialidade do corpo ao raciocínio, que fica obscurecido pelo aspecto físico.

O devaneio de Euclião foi interrompido por barulhos vindos da casa, o que o alertou novamente para o possível roubo do tesouro. O criado Congrião aparece e pede uma panela maior para cozinhar, pedido que Euclião imediatamente remete à

panela com o dinheiro escondido. Desconfiado do cozinheiro, ele invoca a proteção de Hércules, uma das entidades mais fortes da mitologia greco-romana e protetor dos bens materiais:

Euclião: (agarrado à sua panela): Por Hércules! Há de estar comigo em toda a parte para onde for. Hei de a levar comigo. Não posso permitir que venha a correr tão grandes riscos. (p. 150)

Euclião agarra-se à panela e fica a discutir com o criado, e a conclusão que ele chega é que Megadoro enviou os cozinheiros à sua casa com a desculpa de preparar o banquete de casamento, mas a intenção não poderia ser outra senão furtar o tesouro.

Tanto Euclião como Megadoro são vistos pelos demais personagens como velhos que já não desfrutam de todos os sentidos da razão e são alvos constantes de deboches dos mais jovens. De acordo com Minois,

a grande quantidade de velhos nas comédias de Plauto revela a importância do problema social que constitui a velhice no início do século II a.C. Todo-poderoso, o homem velho é detestado. Em muitas famílias, espera-se sua morte com impaciência, uma vez que ela será uma libertação para os familiares. (...) Essa obstinação contra o *pater familias* idoso dá a medida do conflito de gerações produzido pelo costume romano. (MINOIS: 2003, p. 102)

O autor ainda afirma que o deboche dos mais velhos nas comédias evocaria um alívio coletivo pelo riso, mas na realidade também contribuiria para a consolidação do poder do chefe de família que muitas vezes era odiado porque as leis romanas não favoreciam os herdeiros e pelo fato de que os pais tinham poder sobre todos os recursos financeiros da família até a morte.

Mas o velho Megadoro mostra um caráter nobre e, ao contrário do que julga Euclião, ele pretende casar-se com a filha deste não só pelo deleite de ter uma

jovem esposa, mas também por um bem social, que recomenda a todos: casar com uma moça sem dote e dar melhores condições financeiras a uma família pobre.

Euclião ouve um discurso de Megadoro sobre os dotes femininos com prazer, mas, em seguida, quando Megadoro propõe que bebam à felicidade do casamento, Euclião põe-se mais uma vez a desconfiar do vizinho, já pensando que o brinde com vinho seria nada menos que uma tentativa de deixá-lo embriagado para mais facilmente roubarem sua panela de dinheiro. No fim do ato, Euclião resolve esconder a panelinha no templo da Fidelidade. Neste trecho, Plauto lança mão de uma série de recursos cômicos, quando Euclião conversa sozinho com a panela:

Euclião: Ai, panela! Por Pólux! Quantos inimigos tens! E também o ouro te está confiado! Agora, panela, vou fazer uma coisa excelente: vou levar-te para o templo da Fidelidade. Aí é que te vou esconder bem. Ó Fidelidade, tu me conheces a mim, eu te conheço a ti; toma cuidado, não mudes o teu nome no que me diz respeito, quando eu me dirijo a ti confiando, ó Fidelidade, na tua boa fé. (p. 155)

Esta é uma das cenas mais cômicas da peça, pois temos a humanização do objeto, quando Euclião fala com a panela; o exagero da preocupação do personagem; o aparte feito ao público e ainda a ilusão sobre si mesmo, ao imaginar que está tendo uma boa ideia em esconder o tesouro no templo. Outro aspecto importante de nota no trecho é o fato de Euclião não mais invocar Hércules para proteção de sua panela, mas sim a Fidelidade, o que deixa claro que Euclião alterna sua devoção somente pelo interesse em que a entidade proteja sua fortuna.

Na cena seguinte, Estrobilo passa pelo templo da Fidelidade, o exato lugar onde Euclião escondia sua panela de dinheiro.

Euclião (saindo do templo): Ó Fidelidade, toma cuidado, agora não vás indicar a alguém que está aqui o meu dinheiro. (...) Ó Fidelidade, faze que eu torne a levar para casa a são e salvo esta panela. (p. 158)

O inesperado para Euclião é que justamente naquele momento passava por ali Estrobilo, que acabara de ouvir seu discurso.

Estrobilo: Ó deuses imortais! De que coisa extraordinária está falando este homem? Diz que enterrou aqui no templo uma panela cheia de ouro. Ó Fidelidade! Vê lá não lhe sejas fiel a ele mais do que a mim! (p. 158)

Enquanto Euclião saía do templo, um corvo lhe grasna do lado esquerdo, o que só poderia ser sinal de mau agouro. Desconfiado, ele volta ao templo e descobre Estrobilo a rondar o tesouro escondido. Euclião imediatamente presume que o escravo já encontrou e furtou a panela, e num longo jogo de palavras eles se repreendem mutuamente: o escravo é acusado de ter roubado o tesouro e, Euclião, de ser um velho desconfiado. Estrobilo se desvencilha de Euclião e se esconde no templo para descobrir o que seria feito do tesouro. Aqui, novamente o avaro invoca a proteção de uma entidade superior com o fim único de ter seus bens materiais resguardados. Em momento algum da peça o personagem se dirige aos deuses para pedir proteção para a família ou em outra situação adversa que não a ameaça ao tesouro. Quando Euclião sente mais uma vez que a panela é rondada pelo escravo, imediatamente ele muda seu objeto de devoção:

Euclião: Julguei que se podia confiar na Fidelidade, mas ela pregou-me uma boa peça. Se não fosse o corvo, ai de mim, estava perdido. (...) Agora só penso é num lugar para esconder o dinheiro. Há, fora das muralhas, um bosque de Silvano desviado da estrada e cheio de salgueiros espessos. É lá que eu o vou pôr. Pois acredito mais em Silvano do que na Fidelidade. (p. 162)

O quinto e último ato retoma a revelação feita por Estáfila no fim do segundo ato: um rapaz havia engravidado a filha de Euclião. Este rapaz era Licônidas, filho de Eunômia e, portanto, sobrinho de Megadoro, o homem que estava com o casamento marcado com Fedra. Licônidas é um rapaz honesto e tem as melhores intenções em relação à filha de Euclião. Durante as vigílias de Ceres, o jovem

engravidara acidentalmente a moça. Ceres era uma divindade romana que zelava pela prosperidade agrária. Dessa forma, os latinos faziam rituais de épocas em épocas em homenagem à deusa, para que ela protegesse as plantações e para que as colheitas fossem fartas.

Na primeira cena do ato, Licônidas pede à Eunômia que revele ao tio que Fedra espera um filho seu. Ele tem a esperança que Megadoro renuncie ao casamento em favor do sobrinho. Eunômia quer ajudar o rapaz, mas não encontra argumentos para defendê-lo, já que ele desonrou Fedra em pleno estado de embriaguez e, nas vigílias de Ceres, não se costumava ingerir bebida alcoólica.

Na segunda cena, o foco volta ao escravo Estrobilo, que, já tendo encontrado e tomado posse do tesouro de Euclião, tenta esconder-se deste em meio às árvores. Euclião chega ao bosque para conferir se sua panela de ouro estava ainda no mesmo lugar em que deixara, mas, dessa vez, o tesouro havia de fato sido roubado. O personagem assume então um tom patético, se lamenta, chora, acusa a plateia e julga-se a maior vítima dos ladrões de Roma. Mesmo nunca tendo desfrutado das moedas de ouro, Euclião sente-se mais pobre e miserável por não as encontrar mais em sua panelinha:

Euclião: 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! (p. 165)

Alberti (2002, p. 142) analisa esta situação como *cômica pelo contraste*. Isto é, “quando paixões como medo, ira, tristeza ou compaixão, geralmente vistas como elevadas e solenes, são reveladas em ocasiões de menor importância”. Ora, é evidente para o leitor que Euclião não poderia ser o “mais desgraçado de todos” e passar fome, pois ele nunca havia feito uso do tesouro. A tragicidade que o

personagem assume poderia causar compaixão caso fosse condizente com os fatos representados na peça – mas acaba tornando-se cômica por contrastar com a verdadeira dimensão da perda da panela.

Licônidas volta à cena e encontra Euclião em meio às suas lamúrias. Sentindo-se culpado e imaginando que a razão pela qual o velho se queixa é a gravidez indesejada da filha, Licônidas aproxima-se e une-se a Euclião nos seus lamentos. Aqui começa um jogo de mal-entendidos, no qual Licônidas refere-se à Fedra, e Euclião refere-se à panela. Este quiproquó é mais um momento alto em comicidade da peça, pois o leitor fica na expectativa de que a qualquer momento um dos personagens dirá alguma palavra que desfaça a ambiguidade do diálogo e esclareça o equívoco. De acordo com Bergson (2004), o quiproquó provoca o riso exatamente por essa tensão da falsa ameaça de dissociação entre as duas falas que estão coincidindo, em que um significado toma o lugar do outro, mas inesperadamente a interferência de diálogos pode terminar e tudo volta ao lugar.

Na peça, Licônidas segue argumentando com Euclião para que lhe dê a mão de sua filha, julgando que seria o melhor a fazer pela honra da família. Euclião nega o pedido, pois entende que o rapaz pede a posse da panela de ouro, e não de sua filha. Até que, farto da discussão, Euclião deixa claro:

Euclião: O que eu te exijo, ouves bem, é a panela de ouro que tu confessaste ter-me roubado. (p. 167)

Licônidas julga que o velho delira e defende-se afirmando que jamais tocara em qualquer panela de ouro, ao mesmo tempo em que se compromete a revelar quem é o ladrão, caso este lhe apareça. Depois desse acordo, Licônidas explica a Euclião a que veio: diz-se sobrinho de Megadoro e declara o desejo do tio de que o casamento com Fedra seja desfeito e a mão da moça seja entregue a ele.

Na cena seguinte, quem aparece é Estrobilo, louvando a panela de ouro que agora está em seu poder. Ele encontra o amo Licônidas, e sem demora revela a descoberta de um tesouro e o desejo de com ele pagar por sua liberdade.

Ainda na mesma cena, Licônidas imediatamente entende que o tesouro a que se refere o escravo é a panela com ouro reclamada por Euclião. Depois de algumas brincadeiras por parte do escravo e algumas ameaças de morte por parte do patrão, Estrobilo mostra seu lado racional e argumenta com Licônidas sobre a triste situação do escravo e a severidade dos amos, principalmente dos avaros:

Estrobilo: O nosso tempo produziu donos demasiado avaros. Costumamos chamar-lhes de Harpagões, Harpias e Tântalos, pobres no meio das maiores riquezas e sedentos no seio do vasto oceano. Não lhes chegam bens nenhuns, nem os de Midas, nem os de Cresos. Nem todos os tesouros dos persas poderiam encher esses abismos do Tártaro. Os donos tratam indignamente os seus escravos; por seu lado os escravos cumprem mal as ordens de seus donos. Assim, nenhum deles faz o que seria justo. Os velhos avaros fecham a sete chaves os escritórios, as despensas, os celeiros. O que eles mal querem conceder a seus filhos legítimos, os escravos ladravazes, espertos e ladinos o pilham mesmo que esteja fechado com as tais sete chaves. A furto lhos tiram, consomem-lho, devoram-no. Nem a cruz os faz confessar as centenas de roubos. Assim os escravos se vingam, divertindo-se e rindo, de sua escravidão. Concluo, portanto, que a liberdade faz os escravos fiéis. (p. 174)

Depois da fala de Estrobilo, Licônidas promete a liberdade ao escravo se este lhe entregar a panela de ouro. Megadoro e Eunômia entram em cena para servir de testemunhas ao acordo.

Euclião é chamado para o seu momento glorioso na peça: a panela de ouro lhe é restituída e ele clama aos deuses por essa felicidade:

Euclião: Ó grande Júpiter! Ó deus Lar da família! Ó rainha Juno! Ó meu Alcides dos tesouros! Finalmente tivestes dó do pobre velho! Ó panela, que abraços alegres não te dá o teu velho amigo! Como eu te beijo! Nem posso faltar-me de te abraçar. Ó esperança! Ó coração! Lá se vai a minha tristeza. (p. 177)

Euclião, finalmente, demonstra que não se importa somente com o dinheiro e, em agradecimento a todos, principalmente a Licônidas, recompensa o jovem com a

mesma panela de ouro e com a mão de sua filha. Licônidas aceita os presentes e declara que a partir daquele momento as duas famílias passarão a ser uma só.

Licônidas por fim concede a tão desejada liberdade a Estrobilo, que encerra a peça pedindo a generosidade do público:

Estrobilo: Espectadores, Euclião transformou a sua natureza. De repente, fez-se generoso. Usai também portanto de generosidade. E, se a peça vos agradou, aplaudi à farta. (p. 178)

Pelos registros existentes, as peças de Plauto comumente agradavam ao público, e muitos escritores passaram a assinar comédias com o nome do autor, mesmo após a sua morte. Giordani sustenta que o sucesso das comédias de Plauto se deve ao fato de que elas “abordavam temas de interesse geral da Humanidade e por isso mesmo são sempre atuais. Esta comédia é de tal importância no que concerne não somente ao desenvolvimento da Literatura Latina, mas aos costumes gerais da nação” (GIORDANI: 1997, p. 234).

4 MOLIÈRE LÊ PLAUTO

Quando Molière compôs suas peças, a França era governada pelo rei Luís XIV, “um belo rapaz fogoso, célebre por seus amores, amante entusiástico das artes, participante ardente de bailes, bailados e representações teatrais”, segundo a descrição feita por Rónai (1981, p. 9). Molière caiu nas graças do monarca francês e grande parte de suas peças estreavam nos salões reais. Contudo, mesmo a proteção do rei não livrou o comediante da perseguição dos censores da Igreja e da reprovação dos nobres – e até mesmo do meio literário.

Por isso, ainda que passados dezoito séculos, Molière precisava tomar o mesmo cuidado que Plauto na construção de seus personagens – nenhum homem ilustre da sociedade poderia correr o risco de ser identificado com um tipo da comédia, sob pena de o autor ter sua peça censurada ou proibida. De acordo com Minois,

o espírito molieresco é sério, moralizador. Com os italianos, ri-se de toda a comédia social, profundamente má e inevitável; com os franceses, ri-se apenas de certos tipos, considerados maus, que precisam ser excluídos, pela derrisão, de uma sociedade globalmente boa. Molière (...) é um Dom Quixote que ainda crê que é possível eliminar os vícios. (MINOIS: 2003, p. 412)

Com plena consciência da ação dos censores, Molière retomou diversos caracteres utilizados por Plauto, dos mais inofensivos aos mais polêmicos, para criar

efeitos igualmente cômicos em suas peças. Na comédia *O Avaro*, temos um bom exemplo disso, conforme Propp:

Em Molière temos, habitualmente, personagens que pertencem a duas gerações: os jovens e os velhos. Os mais velhos são representados por tipos negativos, os mais jovens, por tipos positivos. Os jovens querem amar e casar-se, os velhos procuram impedi-los. Os servos dos jovens, alegres e astutos, levam-nos a ganhar dos velhos, que são derrotados juntamente com seus vícios. (PROPP: 1992, p. 142)

Tanto em relação aos personagens quanto à trama, reconhecemos alguns temas desenvolvidos anteriormente por Plauto em *Aululária*. Molière transpôs o enredo para a sua sociedade, fazendo rir seus contemporâneos, ao mesmo tempo em que criticava os seus costumes.

O cenário da peça de Molière é um só: a casa de Harpagon, decorada com poucos móveis; os vidros nas janelas estão quebrados e tudo é de muita simplicidade. Esse cenário sugere logo de início que o dono da casa não é inclinado a gastos financeiros, o que é confirmado no primeiro diálogo da peça.

A cena inicial mostra Elisa, filha de Harpagon, fazendo juras de amor a Valério, rapaz que a salvara da morte durante um naufrágio. Os dois se apaixonaram, mas Valério, um jovem de família rica, finge ser um simples intendente e se emprega na casa de Elisa. A intenção dele é conquistar a simpatia do pai da moça por seu próprio mérito, e não pelas posses de sua família.

Na cena seguinte, Elisa conversa com o irmão, Cleanto, que também está apaixonado. Os irmãos lamentam que não podem se casar em razão da avareza de Harpagon, que detém todo o dinheiro da família e não concede dote algum aos filhos. Cleanto reclama:

Cleanto: Pode haver coisa mais cruel do que essa maldita economia que se exerce sobre nós, do que essa secura com que nos trata?... De que nos adianta a fortuna se ela só virá às nossas mãos no momento em que a

mocidade já passou e em que não poderemos gozar dos seus benefícios?
(p. 80)²

Na cena seguinte, Harpagon surge na peça exatamente como Euclião na cena de abertura de *Aululária*. O velho senhor escorraça e grita impropérios ao criado de seu filho. Em um aparte, Harpagon revela ao público que tem o valor de dez mil escudos em ouro enterrado no jardim de casa, e por isso teme a ação de ladrões, que, para ele, podem ser tanto os empregados quanto seus próprios filhos. Na cena seguinte, Elisa e Cleanto vão ao encontro do pai, que, aflito, tenta despistá-los, com receio de que tenham ouvido suas divagações sobre o dinheiro escondido:

Harpagon: Estou certo de que ao menos algumas palavras foram ouvidas. É que eu pensava comigo mesmo sobre as dificuldades que existem, hoje em dia, para arranjar dinheiro e quanto é feliz quem pode ter dez mil escudos em sua casa... (p. 82)

Em seguida, Harpagon condena os hábitos dos filhos, insinuando que eles gastam excessivamente com criados e vestimentas:

Harpagon: Eu bem queria que me informassem para que servem todas essas frioleiras que usa dos pés à cabeça e se meia dezena de agulhetas não basta para prender um calção... Isso sem falar do resto... É desnecessário usar cabeleiras que custam dinheiro, quando podemos usar os próprios cabelos que nada custam!... (p. 83)

Na sequência, Cleanto diz que quer mudar de assunto, pois ele e a irmã precisam conversar com o pai sobre casamento. Harpagon então responde que o assunto vem muito a propósito, já que ele andava pensando em casar-se novamente, bem como encaminhar as núpcias de ambos os filhos. Harpagon tenta sondá-los a respeito da noiva que tem em vista para si, a jovem Mariana – não por acaso a mesma moça por quem Cleanto encontra-se apaixonado. Aqui temos o primeiro quiproquó da peça, pois enquanto Harpagon faz elogios à Mariana, Cleanto sempre concorda com o pai por imaginar que este fala das qualidades da moça para

² A partir de agora, nas citações de *O avaro*, as páginas dizem respeito à seguinte edição: MOLIÈRE. *O avaro & As sabichonas*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

tentar convencê-lo a casar-se com ela, engano que só se desfaz quando Harpagon diz:

Harpagon: Fico satisfeito que você compreenda os meus sentimentos, pois pelo seu aspecto honesto e pela sua simplicidade de maneiras, estou disposto a casar com Mariana, contanto que isso em nada me prejudique... (p. 84)

Após essa fala, o personagem revela o destino de Elisa, dizendo que a filha deve casar-se com um certo Sr. Anselmo:

Harpagon: Sim... É um homem maduro, prudente e sensato, que não tem mais de cinquenta anos e cuja fortuna é conhecidíssima... (p. 85)

Elisa, sentindo-se contrariada, tenta educadamente opor-se ao pai, e dá início a um hilário jogo entre os personagens: a cada fala da filha, Harpagon a imita, repetindo o que ela diz, porém com sentido contrário:

Elisa: (fazendo uma reverência) Se me fizer um favor, meu pai, eu não quero casar...

Harpagon: (fazendo também uma reverência, imitando-a) E eu, minha filha, se me fizer um favor, quero que você case... (p. 85)

De acordo com Bergson, a repetição em jogo de palavras é um dos procedimentos cômicos mais usados na comédia clássica:

Consiste em dispor os acontecimentos de tal maneira que uma cena se reproduza entre as mesmas personagens em novas circunstâncias. (...) O que produzirá a comédia será a linguagem. (...) Obtém-se o efeito cômico transpondo para outro tom a expressão natural da ideia. (BERGSON: 2002, p. 91)

No segundo ato, surge o corretor Simão negociando com Harpagon. Ele diz que marcou um encontro com um excelente rapaz que gostaria de fazer um empréstimo. Nesse momento, ficamos sabendo que Harpagon é o agiota a quem Cleanto pretendia secretamente acorrer para conseguir dinheiro emprestado. Logo, pai e filho se desmascaram como usurário e credor e, logicamente, o negócio não se concretiza, além de armar um grande conflito familiar. Harpagon torna-se mais

desconfiado do que nunca e, imediatamente, desvencilha-se de todos para conferir se suas moedas de ouro continuam enterradas, numa cena muito semelhante à de *Aululária*:

Harpagon: Espera um pouco, Frosina... eu volto já para falarmos... (à parte) Convém que eu vá ver um pouco se o meu dinheiro está passando bem. (p. 92)

Na cena seguinte, os criados La Flèche e Frosina discutem a respeito do caráter avaro do patrão. Frosina se diz capaz de conseguir uma recompensa em dinheiro de Harpagon, caso consiga agradar-lhe com alguns favores. Mas La Flèche ressalta a personalidade do avaro em mais uma cena que remete à conversa dos escravos em *Aululária*:

La Flèche: Tem tanta aversão ao verbo “dar” que nunca na sua vida chegou a dar um bom-dia... Ele empresta um bom-dia!
La Flèche: Duvido que alguém consiga enternecer o Sr. Harpagon em matéria de dinheiro! (...) O Sr. Harpagon ama o dinheiro mais do que a honra, a reputação e a virtude. (...) Pedir é feri-lo no seu ponto vulnerável, atingi-lo no coração, arrancar-lhe as entranhas... (p. 93)

Se considerarmos o fato de que muitos criados eram tidos como filhos por seus patrões, podemos entender por que Frosina, La Flèche e Joaquim reclamam de Harpagon. O avaro não respeitava os criados, e podemos notar que, na peça, os tratava como escravos. Eles não eram recompensados por seus serviços e, por essa razão, estavam sempre tramando contra o patrão.

Na última cena do ato, Frosina e Harpagon encontram-se para arranjar o casamento dele com Mariana. Frosina encarregou-se de fazer com que a moça fosse até a casa de Harpagon para receber, durante um jantar, a proposta de matrimônio. Ela espera uma recompensa e não poupa falsas adulações ao patrão:

Frosina: Oh! Mas como o senhor está bem e como o seu rosto irradia saúde!
 Nunca esteve tão bem-disposto e tão juvenil!

O senhor nunca foi, em toda a sua vida, tão jovem quanto agora... Conheço rapazes de vinte e cinco anos que parecem mais velhos do que o senhor... (p. 93)

O terceiro ato começa com Harpagon dando instruções aos criados de como os convidados devem ser servidos durante o jantar – sempre com toda a parcimônia possível para economizar o máximo dos víveres até as vestimentas.

Harpagon: Teremos oito ou dez convidados, mas calculemos para oito, porque onde comem oito, comem perfeitamente, dez... (p. 99)

Durante as recomendações de Harpagon, o cozinheiro Joaquim decide revelar ao patrão o que as pessoas falam a respeito dele às escondidas:

Joaquim: Zango-me todos os dias ouvindo o que dizem por aí do senhor... Porque, afinal de contas, depois dos cavalos o senhor é a pessoa a quem eu mais estimo... Não podemos entrar num fornecedor sem ouvir histórias... O senhor é a fábula e a galhofa de todo o mundo... E nunca falam do senhor sem empregar palavras duras: avarento, chicaneiro, ladrão... (p. 101)

Harpagon expulsa o cozinheiro da cena, ação apoiada por Valério. Em seguida, chegam Mariana e Frosina. A jovem diz que está apaixonada por um rapaz belo e galante que a visitara. Até então, ela não sabe que o rapaz é filho de Harpagon, o senhor com quem Frosina tenta convencê-la a casar-se. A criada argumenta que mais vale ter um marido velho e rico do que um jovem inconsequente. Mas Mariana não cede e vai ao encontro de Harpagon contra sua vontade. Em uma sequência de apartes, a moça expressa todo seu desagrado em relação a Harpagon que, não ouvindo o que ela diz, imagina que sejam elogios:

Mariana (à parte): Que homem desagradável!
Harpagon: É muita honra para mim, linda jovem!...
Mariana (à parte): Que idiota!
Harpagon: Sua opinião a meu respeito muito me desvanece...
Mariana (à parte): Não sei como suportar isto!... (p. 104)

A chegada de Cleanto interrompe essa cena. O rapaz, na tentativa de agradar tanto a Mariana quanto a Harpagon, resolve assumir a palavra do pai e se põe a

fazer declarações de amor à moça, que, por sua vez, corresponde às investidas. Harpagon é ridicularizado e fica desesperado. Irritado, sai reclamando do filho e dos criados, pois entende que sua autoridade não é mais respeitada. Segundo Propp (1992, p. 46), contestar a autoridade de alguém por meio do escárnio é transformar o riso em arma contra a falsa autoridade e a falsa grandeza. Podemos aplicar esse conceito à cena pelo fato de que Cleanto não respeita mais Harpagon como figura paterna, apenas o considera o detentor do patrimônio familiar, ou seja, ele só tem autoridade sobre as finanças. Rónai (1981, p. 43) analisa esse fato como uma das principais morais transmitidas pelo enredo da peça: a degeneração da família por conta da avareza viciosa de Harpagon.

No quarto ato, Harpagon encontra Cleanto e finge não ter mais interesse em Mariana, pois já suspeita de que o filho esteja interessado na moça. Dessa forma, Cleanto revela ao pai que está apaixonado por Mariana e que gostaria de desposá-la. Declarações feitas, Harpagon desengana o filho e revela que este acabara de cair em uma armadilha, pois na verdade ele ainda pretende casar-se com Mariana, e parte para cima de Cleanto com uma bengala.

Propp (1992, p. 99) classifica o “fazer alguém de bobo” utilizado nessa cena como um dos recursos mais comuns para a obtenção do efeito cômico: “A presença de duas personagens possibilita o desenvolvimento de um conflito, uma intriga. (...) A luta pode ser travada entre personagens centrais positivas e negativas”. No diálogo entre pai e filho, o espectador torce pelo personagem positivo, Cleanto, que é feito de bobo. Assim, podemos dizer que o efeito cômico não é o mesmo caso fosse Harpagon, o personagem negativo, a cair no engodo. Bender (1996, p. 45) analisa esse dado e explica que “implicando o engano, o *fazer alguém de bobo* pode

aparecer isoladamente como piada momentânea, ou como suporte para que se realize a ação. (...) A vítima do engodo (...) em tudo contribuirá para que seu objetivo seja atingido”. Isso quer dizer que, mesmo sendo enganado nessa cena, no final das contas, a revelação que Cleanto fez, ao cair na cilada do pai, lhe será útil para alcançar seu próprio objetivo de casar-se com Mariana.

No decorrer da cena, Joaquim, o cozinheiro, chega e impede a surra que Harpagon se preparava para aplicar em Cleanto. Ele coloca-se entre os dois e, interceptando o diálogo entre pai e filho, faz ambos crerem que entravam em um acordo: Cleanto pensa que o pai concedeu-lhe a mão de Mariana, e Harpagon presume que o filho desistiu do casamento.

Na próxima cena, Harpagon e Cleanto protagonizam um novo quiproquó, em que supõem estar fazendo as pazes:

Cleanto: Juro-lhe, meu pai, que conservarei, até à morte, a lembrança de sua bondade.

Harpagon: E eu prometo que, de hoje em diante, nada mais recusarei a você.

Cleanto: Oh! Meu pai!... Eu nada mais pedirei, visto que o senhor já me deu tudo, dando-me Mariana.

Harpagon: Hein?!... Que foi que você disse? (...) Mas quem falou em presentear Mariana a você? (p. 113)

Quando o engano é desfeito, pai e filho brigam e se desentendem novamente, e, dessa feita, Harpagon amaldiçoa e deserda Cleanto.

O ato termina de forma inesperada: o criado La Flèche entra em cena gritando a Cleanto que acabara de encontrar o tesouro que Harpagon havia escondido no jardim. A atitude do avaro ao descobrir este fato é idêntica à de Euclião em *Aululária*:

Harpagon: Ai de mim! Meu pobre dinheiro, meu querido dinheiro, meu grande, meu adorado amigo!... Privaram-me de ti!... E visto que me foste arrebatado, perdi minha razão de ser, meu consolo, minha alegria!... Tudo acabou para mim!... Nada mais tenho a fazer no mundo!... Longe de ti é

impossível continuar a viver! Não posso mais! Eu sufoco!... Eu morro!... (p. 114)

Além do *cômico pelo contraste*, mencionado no capítulo anterior, nesse monólogo percebemos a questão do exagero que, de acordo com Propp, se torna cômico por colocar em destaque um defeito do personagem. No caso de Harpagon, a avareza ganha uma dimensão absurda a ponto de torná-lo uma caricatura:

Na essência da caricatura (...) toma-se um pormenor, um detalhe; esse detalhe é exagerado de modo a atrair para si uma atenção exclusiva (...). A representação cômica, caricatural, de um caráter está em tomar uma particularidade qualquer da pessoa e em representá-la como única, ou seja, em exagerá-la. (PROPP: 1992, p. 88)

No quinto e último ato, Harpagon chama um comissário e um escrevente para dar queixa do roubo. O avarento se mostra cismado durante o interrogatório:

Comissário: De quem suspeita?

Harpagon: De todo o mundo!... E quero que mande prender a cidade e os subúrbios e a França inteira!... (p. 116)

Na cena seguinte, o cozinheiro Joaquim aparece para ser interrogado pelo comissário. Ele resolve vingar-se de Valério, já que o jovem sempre o contrariava e não o tratava com respeito. Joaquim acusa Valério do roubo:

Joaquim (à parte): Eis o momento da vingança contra o intendente!... (...)

Patrão, se o senhor permite que eu fale com franqueza, creio que foi o Sr. Intendente que cometeu o crime! (p. 117)

Harpagon custa a acreditar, mas por fim se dá por convencido de que o ladrão era Valério. Nessa cena, podemos concluir que Joaquim usa o que Propp (1992, p. 117) chama de “mentira interesseira”. O mentiroso não é desmascarado aos olhos dos personagens que tomam parte na ação, somente os espectadores sabem que o dito não é verdadeiro, e, dessa cumplicidade, surge o cômico.

A terceira cena tem início com a chegada de Valério, que logo é intimado por Harpagon a confessar o seu crime. Aqui temos outra cena idêntica a de *Aululária*,

pois Harpagon refere-se à sua fortuna, e o jovem pensa que a conversa é a respeito da filha do avaro. Valério, imaginando que o “crime” pelo qual é acusado é o seu romance com Elisa, logo assume a culpa e começa a se explicar, dizendo que foi seduzido pelos seus encantos e que não pôde resistir à paixão avassaladora. Harpagon então passa a achar estranha a forma como Valério se refere à fortuna e começa a desconfiar de que eles estão falando de coisas diferentes:

Harpagon (à parte): Mas ele fala da minha fortuna como um amante falaria de sua amante!... (p. 120)

Bergson denomina esse efeito, usado tanto por Plauto como por Molière, de *interferência de séries*:

Uma situação que apresenta ao mesmo tempo dois sentidos diferentes: um simplesmente possível, que os atores lhe atribuem, e outro real, que o público lhe dá. Percebemos o sentido real da situação porque alguém teve o cuidado de nos mostrar todas as suas faces; mas cada ator só conhece uma delas: donde o mal-entendido, donde o julgamento falso que têm daquilo que é feito em torno deles, assim como daquilo que eles mesmos fazem. (BERGSON: 2002, p. 72)

De acordo com o autor, essa oscilação entre as duas interpretações opostas é o que causa o efeito cômico desse recurso. Na peça, quando Valério menciona a palavra “casamento”, o engano simplesmente é desfeito, pois não dá mais espaço para uma interpretação ambígua.

Harpagon cai em nova desgraça, pois, se já se encontrava infeliz pela perda do tesouro, agora pensa que a honra de sua filha também está ameaçada. Ele sai de cena em busca de Elisa, para esclarecer o caso.

No meio da confusão, aparece pela primeira vez na peça Sr. Anselmo, a quem Elisa estava prometida. Harpagon logo informa que o casamento está comprometido, pois a fortuna fora-lhe roubada e a filha não era tão sensata quanto imaginava. Anselmo diz que não gostaria de casar com a moça contra a vontade

dela e tampouco estava interessado no dote, pois já era rico. Ainda assim, Harpagon continua a amaldiçoar Valério, dizendo que este era o culpado por toda a situação embaraçosa. Valério tenta se defender e revela sua verdadeira identidade. Ele diz que veio de uma família rica de Nápoles, mas que se perdera dos pais em um acidente em alto mar quando criança. Desde então, fora criado por um nobre espanhol, mas mantinha consigo um saquinho de rubis dado pelo pai e um bracelete da mãe. Mariana ouve essa história e reconhece como sendo a mesma contada por sua mãe, e, portanto, admite Valério como o irmão perdido no acidente. Para finalizar os reconhecimentos, Anselmo revela que é o pai dos dois irmãos, que também havia se perdido no mar e não havia morrido, como todos imaginavam.

Essa série de reconhecimentos que encaminha a peça para um final feliz foi vista por muitos como um desenlace artificial utilizado pelo autor, que não condiz com a complexidade das demais partes da trama. Rónai (1981, p. 41) justifica esse fato, dizendo que Molière serviu-se dos elementos tradicionais do teatro cômico e que, em nenhuma outra peça, o comediógrafo fez uma observação tão aguda do seu ambiente. Pode ser que, por isso, Molière tenha usado os recursos cômicos primários, para que o retrato psicológico do avarento tivesse destaque.

Para a última cena da peça, Cleanto e La Flèche juntam-se aos presentes. Cleanto acalma Harpagon dizendo que sabe onde está o dinheiro roubado. Contudo, afirma que somente restituirá o tesouro se o pai consentir em seu casamento com Mariana. Harpagon diz que concorda, mas que não dará dote algum, para nenhum dos casamentos, mesmo que suas moedas sejam recuperadas. Anselmo apazigua a situação e diz que pagará as despesas dos dois matrimônios. Assim, os casais festejam, e Harpagon sai sozinho ao encontro do seu tesouro.

5 RELEITURAS DE SUASSUNA

No Brasil, após a Segunda Guerra Mundial, a maior conscientização política da sociedade dá início a uma grande valorização de elementos nacionais na cultura. De acordo com Vassalo (1993, p. 23), desde 1922 existiu uma forte consciência cultural no país, porém somente no pós-guerra se firma uma posição política nacionalista.

Nesse contexto, Ariano Suassuna iniciou-se no teatro em Pernambuco, com um grupo de estudantes que tinha a proposta de explorar assuntos brasileiros e diminuir a distância cultural entre o povo e a elite. Depois de receber vários prêmios por suas peças, Suassuna, em 1957, sai do Nordeste e passa a ser encenado por companhias profissionais em todo o Brasil, sempre representando a fusão da cultura popular com a erudita.

A peça *O Santo e a Porca*, de Suassuna – escrita quase dois mil anos depois de Plauto e três séculos após Molière –, apresenta o mesmo personagem do avaro, então incorporado ao nordeste brasileiro. O autor faz da peça uma declarada experiência intertextual ao dar-lhe o subtítulo de “Imitação nordestina de Plauto”. O objeto de avareza na obra de Suassuna é uma porca de madeira herdada por Euricão de seu avô. Assim como a panela de Plauto, a porca encerra em seu interior

toda a fortuna do personagem. Da mesma forma, a porca é rondada pelos empregados da casa.

O cenário único da peça é a casa de Eurico Árabe, personagem chamado por seus companheiros de cena de Euricão Engole-Cobra. A peça inicia já com um mal-entendido em relação ao nome do personagem, que é chamado por sua criada ora de Euricão, ora de Euriques ou Euríquio:

Caroba: E foi então que o patrão dele disse: “Pinhão, você sele o cavalo e vá na minha frente procurar Euricão...”

Euricão: Euricão, não. Meu nome é Eurico.

Caroba: Sim, é isso mesmo. Seu Eudoro Vicente disse: “Pinhão, você sele o cavalo e vá na minha frente procurar Euriques...”

Euricão: Eurico!

Caroba: “Vá procurar Euríquio...”

Euricão: Chame Euricão mesmo.

Caroba: “Vá procurar Euricão Engole-Cobra...”

Euricão: Engole-Cobra é a mãe! Não lhe dei licença de me chamar de Engole-Cobra, não! Só de Euricão!

Caroba: “Vá na minha frente procurar Euricão para entregar essa carta a ele.” (p. 33)³

Este primeiro diálogo traz dois recursos cômicos apontados por Propp: o destaque para o nome próprio do personagem Euricão Engole-Cobra, que de certa forma reforça um defeito de seu caráter, e a série de interrupções da mesma frase dita por Caroba, que acaba tornando-se ridícula por perder a naturalidade, seu significado e importância, depois de tantas vezes repetida (PROPP: 1992, p. 58 e p. 132).

Em seguida, em uma cena análoga às das peças *Aululária* e *O Avaro*, Euricão diz que tudo que compra é a preços absurdos e põe a criada a correr, acusando-a de ter espalhado pela vizinhança o boato de que guardava dinheiro em casa, ao que ela responde:

³ A partir de agora, nas citações de *O santo e a porca*, as páginas dizem respeito à seguinte edição: SUASSUNA, Ariano. *O santo e a porca*. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

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

Euricão: Ai a crise, ai a carestia! E é tudo querendo me roubar! Mas Santo Antônio me protege! (p. 34)

Logo no começo da peça os personagens já demonstram um grande apego a entidades religiosas, principalmente Euricão, cuja devoção a Santo Antônio sofrerá altos e baixos conforme as peripécias que enfrenta. O bordão “Ai a crise, ai a carestia!”, dito ainda na primeira cena, será repetido exaustivamente ao longo da peça, repetição que, segundo Bergson (2004, p. 54), trará o efeito cômico no momento em que for identificada pelo leitor como uma ação mecânica – uma marca da ideia fixa do personagem que repete automaticamente uma expressão.

No decorrer da cena, Margarida, filha de Euricão, pergunta por que razão o pai se lamenta e descobre que ele recebeu uma carta do vizinho, Eudoro Vicente, e, mesmo sem a ter lido, conclui que esta traz um pedido de empréstimo. A empregada tenta argumentar:

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

Euricão: E é por isso mesmo que eu estou com medo. Você já viu pobre pedir dinheiro emprestado? Só os ricos é que vivem com essa safadeza! (p. 36)

Vemos aí a mesma situação de desconfiança em relação ao vizinho rico que Euclião mostra em *Aululária*, porém, Margarida, no seu papel de boa filha, convence o pai de que está equivocado quanto à ideia que faz do caráter de Eudoro. Euricão aceita os argumentos e louva a filha:

Euricão: Ah, isso aí ele tem que reconhecer, minha filha é um patrimônio que possui (...). Eudoro, com todo o dinheiro que tem, não tem uma filha como a minha!

Caroba: E o senhor, com toda a filha que tem, não tem uma riqueza como a dele! (p. 39)

Bergson (2004, p. 89) identifica o recurso utilizado na fala de Caroba como *inversão*, que consiste em, por exemplo, colocar o sujeito no lugar do objeto e o

objeto no lugar do sujeito – um dos procedimentos básicos na *transformação cômica das frases*. Ou seja, uma frase se tornará cômica se continuar tendo sentido depois de ter alguns de seus componentes com posições sintáticas invertidas, como no exemplo do diálogo acima.

Em seguida, Euricão fica a sós para conferir se o dinheiro ainda está guardado dentro da porca. Em uma cena paralela, entram Margarida e Dodó Boca-da-Noite – namorado secreto desta e filho de Eudoro Vicente –, que, para cortejar a moça, abandonou os estudos, disfarçou-se com barba postiça e corcunda e passou a trabalhar para Euricão. Caroba argumenta que, com tal disfarce, nem o próprio pai o reconheceria:

Caroba: Se o senhor tiver habilidade, pode ser que o seu pai não o reconheça. (...) Com a corcova, a perna curta, a barbicha e a boca torta, o senhor bem que pode passar por outro. (p. 46)

Dodó é o único dos personagens da peça que traz o efeito cômico por seu aspecto físico. É importante notar que aqui temos a deformidade cômica, conforme explica Propp: “cômicos são justamente os defeitos, mas somente aqueles cuja existência e aspecto não nos ofendam e não nos revoltam, e ao mesmo tempo não suscitem piedade e compaixão”. (PROPP: 1992, p. 60). No caso de Dodó, a deformidade é uma *fantasia*, o público está ciente disso e de que não há sofrimento algum por parte do personagem e, portanto, este passa a ser risível, de acordo com uma das leis da comicidade apresentada por Bergson (2004, p. 17): “pode tornar-se cômica toda deformidade que uma pessoa bem-feita consiga imitar”. Além das deformidades, o autor também expõe sobre a fealdade cômica, que nada seria além de uma deformidade não tão agravada, mas com sinais de *rigidez*, ou seja, a falta de naturalidade de “um homem que quis fazer uma careta com o corpo.”

Ainda na mesma cena descrita anteriormente, os personagens já desconfiam de que Eudoro se prepara para visitar Euricão não para pedir dinheiro emprestado, mas porque tem interesse em casar-se com Margarida. Caroba tenta persuadir Dodó de que pode tramar para que o casamento não se concretize, porém, pede em troca o comprometimento do rapaz em doar alguns de seus lotes de terra para ela e seu namorado, Pinhão. Essa cena, transposta ao nordeste do século XX, tem um paralelo na cena de *Aululária* em que o escravo Estrobilo pede a promessa de liberdade a Licônidas caso devolvesse o tesouro roubado a Euclião.

A cena seguinte traz um quiproquó hilário: Euricão não quer que os criados aproximem-se da porca, que fica na sala de estar. Mas, no meio dos afazeres, Caroba e Pinhão acabam encostando-se à porca, e Euricão, ao mesmo tempo em que quer evitar a aproximação dos criados, não quer chamar a atenção destes para o objeto. Consternado, com a desculpa de que há aranhas e escorpiões por ali, pede que eles se afastem, ao que Pinhão responde:

Pinhão: Sabe por que é isso, Seu Euricão? São essas velharias que o senhor guarda aqui. Só essa porca já tem mais de duzentos anos.

Caroba: Por que o senhor não joga isso fora? Outro dia eu e Dona Margarida quisemos fazer uma surpresa ao senhor. A gente ia jogar fora essa porca velha e comprar uma nova para lhe dar. (p. 50)

Esta cena apresenta uma variação da *interferência das séries* que foi exposta no capítulo anterior. Aqui fica claro que os criados nada sabem sobre o dinheiro escondido na porca e a consideram um artigo velho e inútil, ao mesmo tempo em que não compreendem a razão de Euricão ter tamanha afeição ao objeto. Este, por sua vez, não pode revelar por que não quer de modo algum se desfazer da porca. Essa *coincidência* de os criados desavisadamente tocarem justo no objeto que o patrão deseja em segredo que eles *não* toquem traz o efeito cômico, pois somente o público conhece os dois lados da história.

Em seguida surge em cena Benona – irmã de Euricão –, que, na juventude, fora noiva de Eudoro, mas rompera o compromisso. Benona tornara-se então a típica solteirona, carola e recatada. A empregada Caroba a interpela dizendo que ouviu rumores de que Eudoro vinha em visita a casa para pedir sua mão em casamento novamente. Benona se convence de que mesmo após tantos anos ele poderia não ter se esquecido dela, assim como ela não o esqueceu. E aí começa a principal intriga da peça. Caroba enleia Eudoro com Benona sem que este saiba, pois, em uma série de cenas em que as mulheres se disfarçam uma da outra, ele julga estar cortejando Margarida; e Benona, por sua vez, acredita que todas as declarações são feitas a ela.

Euricão, também ludibriado por Caroba, cede sem hesitação a mão da irmã ao vizinho, mas continua desconfiado de que Eudoro saiba da existência do dinheiro guardado na porca:

Euricão: Ai minha porquinha adorada, ai minha porquinha do coração! Querem roubá-la, querem levar meu sangue, minha carne, meu pão de cada dia, a segurança de minha velhice, a tranquilidade de minhas noites, a depositária de meu amor! Mas parece que Santo Antônio me abandonou por causa da porca. Que santo mais ciumento, é “ou ele ou nada”! É assim? Pois eu fico com a porca. (p. 73)

Este monólogo é um dos mais representativos da dicotomia entre o material e o espiritual em que vive Euricão. Nessa cena, o personagem chega a dar ao santo características humanas, tachando-o de ciumento, ao julgar que Santo Antônio compartilha seu sentimento de posse. Nesse momento, sentindo-se traído, ele opta pela porca, em mais um exemplo do *exagero cômico*.

Conforme Propp (1992, p. 88), o exagero na comicidade pode dar-se de três formas: a caricatura, a hipérbole e o grotesco. A caricatura, como definida anteriormente, constitui-se por um detalhe ampliado de tal forma que o faça parecer

a principal, senão a única, característica do personagem. A hipérbole é uma variação da caricatura, porém, só pode ser cômica quando o detalhe a ser exagerado é um defeito, um elemento negativo. Já o grotesco define-se por ser o grau mais elevado do exagero, que representa um descomedimento inaceitável, algo possível apenas no fantástico ou na loucura.

Euricão é um personagem que concentra sem dúvida as duas primeiras categorias de exagero cômico, a caricatura e a hipérbole. Porém, não chega ao grotesco, pois ao longo da peça podemos ver que o personagem tem arroubos em relação ao santo e à porca, mas em seguida ele volta a si, e não lhe caberia propriamente a definição de louco. Contudo, alguns personagens de fato colocam a sanidade de Euricão em dúvida:

Dodó: Isso é um louco! Você não imagina até onde vai a avareza dele. Desde que estou aqui, só se comeu à noite uma vez. E ele exige que a gente pague a refeição, porque acha que mais de uma refeição por dia é luxo!

Pinhão: Que ladrão!

Dodó: Não é ladrão não, Pinhão, é louco.

Pinhão: Seu Dodó, eu só acredito que uma pessoa é doida quando ela começa a rasgar dinheiro. Com fama de doido, Zé Sabido enriqueceu. (p. 90)

Esta fala de Pinhão apresenta uma das marcas do personagem: a constante citação de ditados populares. A citação de frases feitas e bordões é um frequente recurso cômico, mas aqui, além da comicidade, o personagem traz um forte traço do teatro popular praticado por Suassuna. De acordo com Vassalo (1993, p. 82), os provérbios na peça são uma expressão da tradição oral reelaborados em seu formato pelo autor, que os explora como forma de caracterizar o personagem típico do povo do sertão nordestino. Assim, eles “funcionam como instrumento do riso, devido à repetição, e exprimem a consciência crítica da *vox populi*, através das generalidades das formas fixas”. (VASSALO, 1993, p. 37)

Algumas cenas depois, Euricão reaparece com o grande dilema: o santo ou a porca. Como bom avaro, ele resolve ficar com os dois e deposita a porca aos pés da imagem do santo. O que ele não esperava era Pinhão à sua espreita, competindo pela proteção de Santo Antônio:

Euricão: Pronto, a porca fica aqui, agora! Aqui, Santo Antônio, servindo de suporte à sua imagem. Fica sob sua proteção, meu santo, estou arrependido de tudo o que disse! Ai, meu Deus, o santo ou a porca? Os dois! Não há necessidade de escolher, fico com os dois! (...) Vou lhe confiar o que não confiaria mais nem a minha mãe. Mas veja como corresponde a esta confiança! Está aí, confiei em você: retribua agora essa confiança, dando toda a sua proteção.

Pinhão: Ah, Santo Antônio, não dê mais proteção a ele do que a mim! (p. 101)

Euricão percebe que Pinhão está por perto e decide mais uma vez trocar a porca de lugar, em uma cena que remete à de *Aululária*, em que Euclião transporta a panela do templo da Fidelidade para o bosque de Silvano. Suassuna recria em seu personagem a falta de confiança e a desilusão em relação à divindade em um momento de ameaça:

Euricão: Ah, agora estou só. Agora, nós, Santo Antônio! Isso é coisa que se faça? Pensei que podia confiar em sua proteção, mas ela me traiu! Você, que dizem ser o santo mais achador! É isso, Santo Antônio é achador e está ajudando a acharem minha porca! Eu devia ter me pegado era com um santo perdedor! Agora não deixo mais meu dinheiro aqui de jeito nenhum. O cemitério da igreja! É aqui perto e é lugar seguro. (p. 107)

O cemitério, agora esconderijo do tesouro, evoca a lembrança da mulher de Euricão, que o abandonou anos antes de falecer. Na peça ficamos sabendo que a porca, além de depositária do dinheiro do viúvo, é também uma espécie de substituta da companhia da esposa que se foi. Sabendo disso, Caroba muda o tom da peça por um momento – já de certa forma antecipando o sentimento que todos terão ao final – e revela a Pinhão que na verdade tem piedade de Euricão:

Caroba: (...) Brinco com o velho Euricão porque gosto dele, está ouvindo? Com toda a avareza, com toda a ruindade e as manias, é um dos homens mais sofrendores que conheço. Nada na vida dele deu certo, casou-se, a

mulher o deixou e toda a esperança dele agora é essa filha que nós lhe vamos tirar. Por isso e muitas coisas mais, tenho pena do velho Euricão, de quem ninguém gosta! (p. 109)

Mas Pinhão não se identifica com o espírito altruísta e segue ao cemitério para furtar o tesouro de Euricão. Ao encontrar a porca, ele declama versos típicos da literatura de cordel nordestina:

Pinhão: Ô lírio, ô lírio, ô lírio
 Ô lírio como é?
 Bom almoço, boa janta,
 Boa ceia e bom café,
 Da roseira eu quero o galho,
 Do craveiro eu quero o pé.

Agora, é assim, Santo Antônio, meu velho, “bom almoço, boa janta, boa ceia e bom café”. Mas ali onde diz “da roseira eu quero o galho, do craveiro eu quero o pé”, agora é assim: “da porquinha eu quero as tripas, quero pá, cabeça e pé”. Sou o homem mais rico do mundo (...) Não há nada como um dia atrás do outro e uma noite no meio. (p. 121)

A cena em que o tesouro é encontrado revela uma série de recursos cômicos. Os próprios versos originais já trazem em si certa comicidade por apresentarem de forma poética palavras e temas corriqueiros e mundanos. A releitura dos versos feita por Pinhão enfatiza ainda mais o aspecto físico, tanto do personagem quanto da porca. Além disso, temos a repetição de um verso em outro tom – agora fora da canção – e a parodização das frases que se seguem. Daí podemos depreender duas das regras da comicidade expostas por Bergson: “*Obtém-se efeito cômico transpondo para outro tom a expressão natural de uma ideia.*”, e “*Obtém-se uma frase cômica inserindo-se uma ideia absurda num molde frasal conhecido.*” (BERGSON: p. 83 e p. 92)

Nesse meio-tempo, Caroba – que se firma como uma legítima armadora de intrigas – protagoniza uma verdadeira comédia de disfarces trocando os vestidos entre Margarida e Benona. Magaldi (2008, p. 243) diz que Caroba “propicia no plano terreno a realização dos dotes casamenteiros de Santo Antônio. (...) Desempenha

com engenho essa tarefa, incumbindo-se primeiro de embrulhar a história para afinal resolvê-la a contento. Os quiproquós multiplicam-se em virtude de sua intervenção”. Assim, as três moças, disfarçadas, acabam confundindo seus pretendentes; Eudoro, que pensa estar com Margarida, ora está com Caroba, ora com Benona. Por fim, a armação serviu ao seu propósito: assumidas as verdadeiras identidades, Eudoro reconhece que continua amando Benona, e Dodó entende-se com Margarida. Por sua vez, Caroba e Pinhão também se unem.

Na cena seguinte, Euricão, já sabendo que a porca havia sido roubada, se lamenta em um monólogo idêntico ao proferido na cena equivalente de *Aululária* e *O Avarento*, com os mesmos efeitos cômicos, o exagero e o contraste com a realidade:

Euricão: Ai, ai! Estou perdido, estou morto, fui assassinado! Para onde correr? Para onde não correr? Pega, pega! Mas pegar a 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? (p. 136)

Em seguida, a cena continua com a mesma série de quiproquós das peças anteriores: Dodó aparece para identificar-se como “ladrão do seu maior tesouro”, que ele imagina ser Margarida; e Euricão entende que o rapaz assume ter roubado o dinheiro. Quando Euricão pede que ele devolva a porca furtada, o mal-entendido se desfaz, pois Dodó reclama:

Dodó: Isso é coisa que o senhor diga? Porca por quê? Sua filha é a mais pura das moças, portou-se com toda a prudência e o senhor a trata com essa grosseria?
Euricão: Minha filha? Que é que minha filha tem a ver com isso? Que é que você está fazendo aqui, Margarida? (p. 139)

Pinhão surge em cena e confessa que é o ladrão da porca, em uma fala moralizante, repleta de protestos contra o patrão. De certa forma, nesse momento Pinhão encarna o personagem Estrobilo de *Aululária*, que reclamava dos maus-

tratos sofridos pelo escravo por parte do patrão. A diferença entre os personagens aqui é a forma como são chamados, Estrobilo de escravo e Pinhão de empregado – na prática ambos trabalham em troca apenas de comida. Pinhão questiona os salários que nunca recebeu e diz estar consciente de que o catecismo condena o roubo, mas não condenaria também a exploração das pessoas? O roubo, portanto, não seria nada além de uma forma de sobrevivência em uma sociedade cheia de injustiças.

Pinhão devolve a porca ao dono em troca de alguns contos e um pedaço de terra. A partir daí, a peça abandona o caráter cômico e assume um tom moralizante e dramático. Cercado por todo o elenco, Euricão abre a porca para conferir se o dinheiro continua a salvo. Eudoro, já lamentando pelo vizinho, percebe que o dinheiro guardado por Euricão fora recolhido e saíra de circulação no país há muitos anos, e portanto não tinha mais valor algum no mercado. Ele tenta consolar o avaro que, ao mesmo tempo em que se conforma, perde toda a esperança na vida:

Euricão: Está bem, eu acredito. Foi uma cilada de Santo Antônio, para eu ficar novamente com ele. Vou então ficar sozinho, novamente. E já que tem de ser assim, quero ficar aqui. Trancarei a porta e não a abrirei mais para ninguém. Porque não quero mais ficar num mundo em que acontecem estas coisas impossíveis de prever.

Eudoro: Eurico, o mundo não se acabou por causa disso. Você perdeu seu dinheiro, mas ganhou uma experiência e uma família! Acabe com essa ideia de se enterrar vivo! (p. 151)

A família e os amigos não conseguem convencer Euricão a mudar-se junto com o grupo. Ele prefere permanecer sozinho e refletir sobre as trapaças da vida. Euricão vê na perda do dinheiro um sinal dos céus para que abandonasse as coisas materiais e terrenas e finalmente optasse pelo santo e por tudo o que ele significa.

Muitos críticos receberam esse desfecho com certas reservas. Magaldi (2008, p. 244) ressalta que, para alguém que vive em função de suas economias, “é

inverossímil que Euricão Engole-Cobra guardasse na porca dinheiro há muito tempo recolhido. A abjuração final da peça resulta demagógica (...). Vassalo (1993), porém, lembra que a ambientação da obra na zona rural nordestina favorece certos tipos conservadores como Euricão, que mantêm seu dinheiro guardado em casa e não em um banco.

O próprio Suassuna (2007, p. 24) justifica, argumentando que caracterizou Euricão como um estrangeiro ao chamá-lo de “Árabe”, como chamam os sírios, árabes e turcos enraizados no sertão, e, assim, ilustraria a própria condição humana de desterro, de eterna solidão e abandono. Dessa forma, o personagem não expressa a típica malandragem brasileira. A porca, por sua vez, “apresenta a vida como um impasse, cuja única saída é Deus.” E é isso que Euricão descobre: “se Deus não existe, tudo é absurdo”.

6 DA PANELA À PORCA – O PERSONAGEM AVARENTO

6.1 O TIPO FUNDAMENTAL

Ao fim da análise das três obras, observamos que Suassuna adaptou o modelo da comédia de Plauto, inseriu algumas intrigas criadas na peça de Molière e reinventou o avarento no contexto do sertão nordestino. Na trama intertextual da comédia, o personagem do avarento permanece como grande protagonista de cenas cômicas. Como conclui Vassalo,

A análise do caráter do protagonista em contraposição aos demais personagens é constante nos três autores, embora sua apresentação e seu comportamento sejam diferentes e mostrados de maneiras distintas. Assim ele aparece como um tipo eterno e imutável nas sociedades retratadas, um traço de personalidade independente das injunções do mundo exterior, por ser pintado e descrito de maneira atemporal. (VASSALO: 1993, p. 97)

Ou seja, enquanto tipo cômico fundamental, o personagem permanece o mesmo – e isto, segundo Bergson (2004), é a fórmula que basta para definir a alta comédia. Contudo, as ações de cada um dos três avarentos variam, fazendo com que os tipos, além de sua essência, apresentem também detalhes de caráter diferentes.

Vejamos então, com base nas análises feitas, quais são as características imutáveis que marcam os avarentos como *tipos*:

- *Rigidez*: eles têm a ideia fixa de que alguém sabe da existência do tesouro escondido e planeja roubá-lo;

- *Distração*: a ganância torna-os cegos para demais fatos que não estejam vinculados ao dinheiro;

- *Exagero*: a avareza é tamanha que, dada a perda do tesouro, os personagens não veem mais nenhum sentido na vida;

- *Insociabilidade*: são solitários, e nenhum outro personagem da peça compartilha ou mesmo compreende seus valores;

- *Automatismo*: interpretam todos os fatos automaticamente fazendo alguma relação com seus tesouros.

Estes são traços comuns aos três personagens, e deles se constitui a *comicidade de caráter* (Bergson: 2004, p. 110). A partir deste molde, característico da comédia clássica, os três autores construíram seus avarentos, imprimindo nas obras sua originalidade e pintando os caracteres com peculiaridades diversas.

A principal diferença que pode ser estabelecida entre os personagens parte da ambientação contemporânea a cada autor quando da composição da sua obra. Em *Aululária*, o velho Euclião era um cidadão romano de poucos recursos, que levava uma vida modesta e, por obra do deus Lar, encontrou um tesouro. Já Harpagon era o típico francês que tenta ascender financeiramente, e, considerando apenas seus próprios interesses, empresta dinheiro em negociações a altos juros.

Em Suassuna, Euricão vive no sertão nordestino do Brasil, tem um armazém e acumulou sua pequena fortuna com a árdua economia feita em anos de trabalho.

A relação que cada personagem tem com o tesouro ao término das peças também apresenta diferenças. Euclião acaba por reconhecer que dinheiro não é o mais importante na vida; cede seu tesouro à filha como dote de casamento e une sua família à de Licônidas, reforçando os laços entre todos os personagens. É o único dos avaros que se retrata quanto ao vício no fim da peça, conforme declara Estrobilo ao encerramento de *Aululária* (p. 178): “Euclião transformou sua natureza. De repente, fez-se generoso”. O avaro de Molière é um personagem mais negativo que o de Plauto, pois começa e termina como vilão da história. Ao fim da peça, Harpagon abre mão do próprio matrimônio, mas não abre mão do tesouro e não concede dote a nenhum dos filhos que se casam. Harpagon briga com a família e parte sozinho com o dinheiro. Já Euricão tem um fim moralizante, isola-se de todos e acaba solitário, sem dinheiro algum, apenas com a companhia simbólica do seu Santo Antônio.

A religiosidade e a relação com entidades divinas é outro aspecto a ser notado. Ausente por completo na peça de Molière, a devoção a seres superiores tem destaque na obra de Plauto e, principalmente, na de Suassuna. Fica evidente o paralelo entre o deus Lar romano e o Santo Antônio brasileiro, além do eterno conflito entre os bens materiais e espirituais no qual se debatem os avaros, conflito este mais ressaltado em Euricão. Tanto em *Aululária* quanto em *O Santo e a Porca*, os personagens deixam a guarda do dinheiro sob responsabilidade dos deuses, mas estes acabam revelando-se indignos de confiança na visão dos avaros.

Mas, ao fim, ambos têm suas almas protegidas: Euclião ao rever seus valores morais e Euricão ao ter em Deus a única salvação após a perda do dinheiro.

Os demais personagens das peças, além de desempenharem um importante papel nas intrigas, contribuem para a caracterização do tipo principal. Podemos ver em cenas das três peças que ora eles descrevem ações dos avarentos, ora expressam seus julgamentos a respeito da personalidade deste, ora revelam o que os outros pensam sobre seu caráter. Na maioria das vezes os escravos ou criados exercem essa função, pois são caracteres que, por pertencerem a um núcleo de personagens com um comportamento menos refinado, têm a liberdade de falarem o que lhes vem à cabeça.

E, apesar de girarem em torno do tipo principal representado pelo avarento, os caracteres secundários das peças também se estabelecem como tipos cômicos. Conforme Vasconcellos (2009), o personagem-tipo é aquele “cujos traços físicos ou comportamentais podem ser imediatamente reconhecidos pelo espectador”. Em suma, todos os caracteres das comédias em questão, em menor ou maior grau, se enquadram nessa definição. De acordo com Jacobbi (1956, p.18), alguns desses tipos têm origem em máscaras da comédia clássica romana, como o *Pappus* (velho que namora jovens moças), *Maccus* (o próprio avarento), *Baccus* (o bêbado) e *Baldus* (o fanfarrão). Nas obras analisadas, reconhecemos somente as duas primeiras dessas máscaras. Isso porque, no século XVI, temos o surgimento de diversos outros tipos difundidos pela *commedia dell'arte*, que foram devidamente aproveitados por Molière e Suassuna.

Presentes nas comédias dos dois autores, o principal exemplo desses tipos é a *soubrette*, ou lacaia, que, como explica Vasconcellos (2009, p. 215), é a “jovem

criada geralmente bem-humorada e um tanto espalhafatosa, que tem acesso a praticamente todas as conversas da casa e usa o que sabe para armar ou alimentar intrigas”. Esta é nada menos do que a perfeita descrição de Caroba e de Frosina, as empregadas que trabalham para Eurício e Harpagon, respectivamente. Ambas tramam contra os patrões a fim de obter alguma recompensa financeira e de fazer com que as filhas dos avarentos, suas cúmplices nas tramas, casem-se com os namorados.

Podemos afirmar que em Plauto há duas personagens que, se analisadas em conjunto, equivalem na trama ao papel da *soubrette*. Estáfila, escrava de Euclião, traz em si as características cômicas do tipo; e Eunômia, irmã de Megadoro, é uma exímia argumentadora em favor dos jovens que querem casar-se. Magaldi (2008, p. 51) chama a atenção para uma peculiaridade curiosa do caráter feminino nessas comédias: “as mulheres agem, lutam pela realização de seus objetivos, nunca se reduzindo a um papel conformista. (...) Muitas vezes, a trama se encaminha por sua iniciativa”. São essas personagens que armam as principais intrigas nas três peças, pois, sem elas, não haveria os casamentos que marcam o fim das comédias. Vassalo analisa esse fato:

O casamento da filha é realizado de modo variado nas obras em apreço, com graus diversos de complexidade. Isso se traduz por um número cada vez maior de dificuldades a serem ultrapassadas e de personagens envolvidos na situação. Esta, por sua vez, se encontra extremamente bem ancorada na cor local de que se revestem os hábitos da época ou da região em que decorre a ação, conforme a peça. (VASSALO: 1993, p. 98)

Por fim, estes casamentos representam, além da formação de um núcleo familiar, o desfecho de todas as peripécias em um final feliz.

6.2 A PERMANÊNCIA DE CARACTERES E EFEITOS CÔMICOS

Como vimos, além de também serem tipos cômicos por si só, os demais personagens interagem com o avarento em cenas que são fonte de uma grande quantidade de efeitos cômicos. Quanto à obtenção destes, percebemos que os três autores utilizaram os mesmos recursos, variando somente a complexidade das cenas e o número de ocorrência dos efeitos. Os jogos de palavras, os mal-entendidos e quiproquós são os mais frequentes, além das cenas de pancadaria. Os apartes também são efeitos bastante utilizados pelos autores e exercem uma função essencial para o desenrolar das peripécias. Bergson (2004) dividiu os recursos cômicos em três classificações: a *comicidade das formas e dos movimentos*, a *comicidade de caráter* – exposta anteriormente –, e a *comicidade de situação e de palavras*. Observando esta última categoria, podemos apontar uma série de recursos usados para trazer o cômico às intrigas entre os personagens, conforme o quadro abaixo:

QUADRO 1 – COMICIDADE DE SITUAÇÃO E DE PALAVRAS

Situação	Palavras
quiproquó	humanização do objeto
disfarce	absurdo
repetição	paródia
aparte	escárnio
fantasia	mentira
inversão	cômico pelo contraste
coincidência	mal-entendidos e jogos
brigas e pancadaria	comparação com animais
fazer alguém de bobo	sobreposição do aspecto físico sobre o moral

Façamos então um paralelo entre os caracteres causadores destes efeitos nas três peças. O conjunto de personagens formado pelo avaro, sua filha, o amante desta, um velho senhor rico e alguns empregados está presente em *Aululária*, em *O Avaro* e em *O Santo e a Porca*. Todavia, observamos que na elaboração das duas últimas vários outros caracteres foram inseridos, e os que permaneceram, ainda que facilmente reconhecíveis, foram modificados. Além da relação previamente discutida entre os avarentos e as criadas, quase todos os demais personagens têm um equivalente nas três peças.

Os escravos da peça de Plauto foram substituídos por criados na peça de Molière, visto que no século XVII não havia mais escravidão na Europa. Em Suassuna, esse conjunto de servidores foi reduzido a apenas dois empregados. Magaldi (2004, p. 243), ao analisar *O Santo e a Porca*, credita essa redução dos

criados ao fato de que, nos tempos difíceis de hoje, seria por demais dispendioso manter uma numerosa criadagem tanto no texto quanto no palco. Mas, apesar da diferença em número, o papel exercido pelos empregados nas peças é muito semelhante ao dos escravos. Todos eram maltratados pelos senhores, ainda que fossem dedicados e tivessem consciência dos seus deveres. Nas três peças os criados não veem o patrão como um homem rico, e sim como um sovina, e reclamam das atitudes absurdas que os amos têm em relação ao dinheiro e à economia.

Os empregados, juntamente com o avaro, formam o grupo de personagens que mais causam efeitos cômicos nas peças, pois são protagonistas de cenas de pancadaria, de enganos e, em todas as comédias, do furto do tesouro. Podemos estabelecer um paralelo entre o escravo Estrobilo e os criados La Flèche e Pinhão. Os três personagens encontram a fortuna por ouvir clandestinamente o monólogo do avaro sobre o lugar onde ele escondia o dinheiro. Estrobilo repõe o tesouro e ganha a liberdade; La Flèche também devolve o dinheiro encontrado, mas ganha somente o prêmio simbólico de ver o patrão casar-se com a moça que desejava. Pinhão, por sua vez, restitui a porca a Euricão e ganha de Dodó um pedaço de terra e a mão de Caroba.

Há também uma relação entre as duplas de personagens Megadoro e Licônidas, Anselmo e Valério, Eudoro e Dodó. Os velhos e bondosos senhores das peças são ricos, seguros e calmos, e apenas desejam uma jovem esposa para fazer-lhes companhia. Eles acabam abrindo mão do casamento com suas pretendentes em favor dos jovens apaixonados. Destes personagens, somente Eudoro segue o exemplo dos jovens e casa-se com Benona, em uma intriga criada

por Suassuna sem paralelo nas demais peças, já que Benona, irmã de Euricão, não tem equivalência em outros personagens. As três duplas de homens interessados na mesma mulher são fundamentais para o desfecho das tramas, mas, à exceção de Eudoro, Valério e Dodó, eles não têm maior participação em grande parte do enredo.

Dentro desse grupo, podemos destacar Valério e Dodó, que, apesar de terem certa equivalência em Licônidas, de *Aululária*, são mais complexos e se envolvem mais na trama por disfarçarem-se de empregados na casa dos seus futuros sogros para diminuir a distância entre as respectivas namoradas secretas.

As namoradas, Fedra, Elisa, e Margarida, também são personagens fundamentais para a intriga, ainda que não protagonizem situações cômicas nas peças. Elas são as jovens filhas dos avarentos, todas com um casamento arranjado com um velho e rico senhor. A promessa de casamento é desfeita pelas três, e a diferença fundamental entre as personagens é que Fedra casa-se com Licônidas porque está grávida dele, Elisa casa-se com Valério por carinho e gratidão e Margarida une-se a Dodó por amor.

Essas equivalências entre os personagens podem ser melhor ilustradas no seguinte quadro:

QUADRO 2 – OS PERSONAGENS DAS COMÉDIAS

AULULÁRIA – papel na peça		O AVARENTO – papel na peça		O SANTO E A PORCA – papel na peça	
Personagens com papel equivalente em cada peça					
Euclião	Velho avarento	Harpagon	Velho avarento	Euricão	Velho avarento
Megadoro	Velho rico	Anselmo	Velho rico	Eudoro	Velho rico
Eunômia	Irmã de Megadoro	Frosina	Uma intrigante	Caroba	Empregada de Euricão
Licônidas	Filho de Eunômia e namorado de Fedra	Valério	Filho de Anselmo e namorado de Elisa	Dodó	Filho de Eudoro e namorado de Margarida
Fedra	Filha de Euclião	Elisa	Filha de Harpagon	Margarida	Filha de Euricão
Estrobilo	Escravo de Megadoro	La Flèche	Criado de Cleanto	Pinhão	Empregado de Eudoro
Personagens sem equivalentes entre as peças					
Estáfila	Escrava de Euclião	Mariana	Namorada de Cleanto	Benona	Irmã de Euclião
Congrião	Escravo cozinheiro	Simão	Corretor de negócios	*	*
Antraz	Escravo cozinheiro	Joaquim	Cozinheiro e cocheiro	*	*
Pitódico	Escravo	Cleanto	Filho de Harpagon	*	*
Dromão	*	Dona Claudia	Criada de Harpagon	*	*
Macrião	*	Comissário/ Escrevente	*	*	*

Vassalo (1993, p. 97) chama atenção para a semelhança entre a sonoridade dos nomes dos personagens correspondentes de Plauto e Suassuna: “Euclião e Euricão, Megadoro e Eudoro, Eunômia e Benona, Estáfila e Caroba designam plantas, Pinhão remete a *pião*, significado de Estrobilo”.

Ao comparar o enredo das peças, observamos que Molière fez diversos acréscimos à trama de Plauto, o que leva *O Avarento* a ter uma intriga mais

complexa do que *Aululária*. Na peça de Molière, o velho avaro se mostra muito mais dedicado aos seus bens do que à família. Ele não é um pai preocupado com os filhos, como é Euclião. Pelo contrário, em *O Avaro*, ocorre a dissolução da família, pois Harpagon briga com todos e vai embora com sua fortuna. Este fato é semelhante em *O Santo e a Porca*, pois Eurício também termina solitário, porém sem dinheiro.

Em *O Avaro*, o fato de Harpagon ter o desejo de casar-se novamente dá origem a uma nova intriga, ausente nas peças de Plauto e de Suassuna. Este último inova em sua peça ao substituir esta intriga pelo casamento entre Eudoro e a solteirona Benona. Já Molière cria dois casais apaixonados e dois velhos senhores que tentam impedir a realização amorosa dos jovens. Dessa forma, o desfecho final da peça também é mais complexo em *O Avaro*, pois, além de o tesouro ser restituído ao dono, Anselmo se revela pai dos irmãos Mariana e Valério, cena sem paralelo nas outras duas peças. Cleanto, o filho de Harpagon, também não tem correspondentes nas peças de Plauto ou de Suassuna, mas exerce um papel fundamental para a obtenção do efeito cômico em *O Avaro*, já que figura em inúmeros quiproquós e cenas de pancadaria com Harpagon, e ainda ressalta a ruína da família.

A busca pela fortuna roubada também é mais elaborada na peça de Molière. Enquanto em *Aululária* o ladrão Estrobilo simplesmente entrega-se ao tentar comprar sua liberdade com o dinheiro encontrado; em *O Santo e a Porca* Pinhão confessa ter roubado a porca e pede um pedaço de terra em troca; em *O Avaro*, Harpagon convoca um comissário e um escrevente para a investigação do caso, que toma um rumo diferente quando o cozinheiro acusa Valério de ser o ladrão. Apesar

disso, o desfecho se dá da mesma forma em todas as peças, no hilário mal-entendido entre o avaro que fala da fortuna e o jovem apaixonado que fala de sua pretendente, como se tratassem do mesmo assunto.

Por fim, quanto ao enredo, podemos concluir o mesmo que em relação aos avarentos: a diferença fundamental entre as três peças está na ambientação e na contextualização, que foram totalmente adaptadas à época de cada autor. Em *Aululária*, temos vários cenários em Atenas: os templos, bosques, as casas de Megadoro e Euclião. Já na peça de Molière, o cenário é uma única casa em Paris no século XVII; assim como na obra de Suassuna, na qual o cenário se restringe à casa de Euricão no sertão nordestino dos anos 50. Apesar dessa simplificação, os dois últimos autores exploraram todos os recursos cômicos instaurados por Plauto. Ao adequar os caracteres à sua época, cada autor deu nova vida aos personagens que, mesmo séculos depois, permaneceram atuais, pois mantiveram tanto o seu poder cômico como o de crítica social.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o confronto analítico entre as comédias abordadas neste trabalho, podemos afirmar que, em relação à peça de Plauto, as peças de Molière e de Suassuna trazem diversas transformações referentes à ambientação do enredo, às características dos personagens e à elaboração da trama. Se retomarmos o conceito de intertextualidade em que Kristeva (1974, p. 62) afirma que um texto é “um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior”, observamos que é precisamente esta a relação que ocorre entre estas comédias. Molière retomou o texto de Plauto mantendo o fio condutor do enredo, mas inseriu as características da sua escrita e da sua época na construção dos personagens. A peça de Suassuna, por sua vez, traz uma série de outros elementos do sertão nordestino que dão o toque de renovação e de originalidade à obra.

A obra de Plauto é, portanto, a fonte de composição das comédias, e essa matriz de estruturas formais e semânticas define – retomando o conceito de Genette referido no primeiro capítulo deste trabalho – o arquitecsto desse gênero literário, com o qual as comédias posteriores terão uma relação. Ainda aplicando os conceitos do autor definidos anteriormente, podemos esquematizar a relação entre as obras da

seguinte forma: *Aululária* como hipotexto de *O Avaro* e de *O Santo e a Porca*. *O Avaro* como hipertexto de *Aululária* e hipotexto de *O Santo e a Porca*, e esta última, portanto, como um hipertexto relacionado às duas comédias predecessoras.

Sejam quais forem os textos assimilados, o estatuto do discurso intertextual é comparável ao de um superdiscurso, uma vez que aquilo que o constitui não são apenas palavras, mas, sim, fragmentos textuais, o já-dito, o já-apresentado. O texto original pode estar presente e ser portador de seu sentido sem que se tenha necessidade de enunciá-lo. Por outro lado, segundo Laurent Jenny (1979), o texto citado é desprovido de sua função denotativa, atua exclusivamente na esfera da conotação.

Na abordagem comparatista a partir da perspectiva teórica da intertextualidade, podemos dizer que, para produzir uma obra atemporal, o autor faz não só a leitura do seu mundo, como também dos autores que o precederam, e essas leituras transparecerão em sua escritura, como o palimpsesto mencionado previamente. Esta obra também será lida e relida por novos escritores e ganhará novos significados em novos textos, formando uma cadeia que vai e vem constantemente.

O estudo deste processo esclarece a construção do universo intertextual das obras literárias. Segundo Tania Carvalhal, um dos teóricos que melhor definiu esta noção foi T.S. Eliot. A autora enfatiza as considerações do autor, afirmando

(...) que a nova obra modifica a ordem existente ao alterar a nossa compreensão; assim, o que acontece quando uma nova obra de arte é criada ocorre simultaneamente com todos os trabalhos de arte que a precederam. Desse modo, o passado pode ser alterado pelo presente tanto quanto este é dirigido pelo passado.

É justamente essa interação entre passado e presente que permitirá esclarecer a diferença entre os dois. (CARVALHAL: 1992, p. 62)

O estudo comparado ainda comprova que a “invenção não está vinculada à ideia do ‘novo’. E mais, que as ideias e as formas não são elementos fixos e invariáveis. Ao contrário, elas se cruzam continuamente”. (CARVALHAL: 1992, p. 54). Ou seja, a imitação, que já era uma norma para a prática artística na Antiguidade, faz parte do procedimento de criação literária.

A história da literatura é tecida por estes processos: não só a partir de obras que, independentemente da sua época, trazem uma nova leitura, mas também daquelas que despertam uma reescrita e são atualizadas para um novo momento. Observando como os elementos recorrentes nas peças foram explorados em cada novo texto e como estes textos valorizaram os elementos em seus novos contextos, descobrimos como cada obra inovou a partir dos modelos anteriores – mas, principalmente, como nas relações intertextuais os efeitos de sentido circulam, iluminando a leitura das obras em uma direção atemporal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

AZEVEDO, Fernando de. *No tempo de Petrônio: Ensaio sobre a Antiguidade Latina*. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1962.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas. São Paulo: Imaginário, 1998.

BENDER, Ivo. *Comédia e Riso*. Uma poética do teatro cômico. Porto Alegre: EDIPUCRS/ Editora da Universidade, 1996.

BERGSON, Henri. *O riso*. Ensaio sobre a significação da comicidade. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (org). *Transversões comparatistas*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio*. Estudos de Literatura Comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. 8. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

D'ANGELI, Concetta. *O cômico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

GENETTE, Gérard. *Introdução ao architexto*. Lisboa: Veja, s.d.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Letras, 2006.

GIORDANI, Mário Curtis. *História de Roma*. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

GRIMAL, Pierre. *O teatro antigo*. Lisboa: Edições 70, 1986.

JACOBBI, Ruggero. *A expressão dramática*. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1956.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *POÉTIQUE* revista de teoria e análise literárias. Intertextualidades. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 6 ed. São Paulo: Global, 2004.

MAGALDI, Sábato. *Temas da história do teatro*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1963.

MAGALDI, Sábato. *Teatro vivo: Introdução e história*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.

MOLIÈRE. *O Avarento & As sabichonas*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

MOLIÈRE. *O Tartufo*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

PARATORE, Ettore. *História da literatura latina*. 13ª edição. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1987.

PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.

PLAUTO; TERÊNCIO. *A comédia latina*. Prefácio, seleção, tradução e notas de Agostinho da Silva. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

RABETTI, Beti (org). *Teatro e cultura popular*. O percevejo – Revista de teatro, crítica e estética, n. 8. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.

RÓNAI, Paulo. *O teatro de Molière*. Brasília: Editora da Universidade, 1981.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

SUASSUNA, Ariano. *O Santo e a Porca*. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

VASSALO, Ligia. *O sertão medieval: Origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VEYNE, Paul (org). *História da vida privada, 1: Do Império Romano ao ano mil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WILHELM, Jacques. *Paris no tempo do Rei Sol*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.