

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Aline Aparecida de Souza Gomes

O Santo e a Porca, de Ariano Suassuna: o imaginário do sertão em nova cena

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO
2010**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Aline Aparecida de Souza Gomes

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Maria José Pereira Gordo Palo.

São Paulo

2010

Banca Examinadora:

.....
.....
.....

DEDICATÓRIA

A Deus – honra e glória!

Aos meus pais – sinônimo vida!

AGRADECIMENTOS

À professora e amiga Maria José Palo, pela presença marcante nos momentos cruciais deste trabalho.

Ao corpo docente do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, por tudo o que me ensinaram e pela generosidade.

À Secretaria de Educação do Estado de São Paulo pela bolsa concedida.

À minha família, pelo carinho, paciência e espera.

Enfim, a todos que contribuíram para a concretização deste ideal.

RESUMO

Situada na área da Literatura e Crítica Literária, esta pesquisa tem como objetivo investigar as características peculiares à peça **O santo e a porca** (1957), de Ariano Suassuna, buscando dar relevância aos elementos que lhe conferem o cunho artístico-literário. O estudo parte, primeiramente, das fontes utilizadas e recriadas pelo autor na tentativa de valorizar os elementos da cultura popular nordestina. Para isso, no capítulo I – “Miscelâneas de Tradições”: refletimos sobre a narrativa mítico-dramática, o Romanceiro, os atores/cantadores, a correlação autor-atores-público, a farsa e a ironia. Na sequência, trabalhamos no capítulo II – “A Moldura da Efabulação em **O santo e a porca**”, a questão da cena como reinvenção da realidade, o diálogo traiçoeiro de Caroba e as desconexões entre a palavra, a cena e a ação, correlacionando-as com a traição à vida. No capítulo III – “O Teatro do absurdo no enredo de **O santo e a porca**” refletimos sobre as variações temáticas provocadas pelo imaginário, a reinvenção do popular com base nos desencontros sintático-semânticos e a revelação do sentido da vida que se desprende do enredo e atinge o homem nordestino. Tomamos como suporte o teórico Mikhail Bakhtin que nos auxiliou a compreender a questão da cultura popular na Idade Média e no Renascimento; Vladimir Propp que nos fundamentou com a questão do cômico. Também nos servimos de Henri Bergson com a teoria do riso e Idelette Muzart Santos, estudiosa e pesquisadora, que nos ajudou a refletir sobre a universalidade do teatro suassuniano, dentre outros. A metodologia em uso caracterizou-se pelo procedimento indutivo-dedutivo e descritivo-analítico, contribuindo para o reconhecimento e interpretação da presença dos indicadores na intertextualidade da forma e da linguagem do roteiro teatral de **O santo e a porca**, e para se alcançar as marcas da novidade de sua criação literária em novo cenário, o universal.

PALAVRAS-CHAVE: Ariano Suassuna; roteiro teatral; narrativa mitico-dramática; imaginário popular; farsa e ironia; teatro do absurdo.

ABSTRACT

Situated in the field of literature and Literary criticism, the objective of this research is to investigate the characteristics of the play “**O Santo e a Porca (1957)**” – “THE saint and the sow (1957)”, by Ariano Suassuna, seeking to highlight the elements that represent his artistic-literary aspect. The study starts relying on the basis used and recreated by the author on an attempt to enlight the elements of popular northern culture. For that, on Chapter I – “Miscellanea of traditions”: we reflect about a mythical-dramatic speech, “o Romanceiro” – the Romancer, the actors/singers, the correlation author-actors-public, sham and the irony. After that, we work on Chapter II – “The frame of the fabling in The Saint and the Sow”, the scene as reinvention of reality, Caroba’s treacherous dialog and the disconnections between word, scene and action, using them related to the treason to life. On Chapter III – “The theatre of the nonsense on the Saint and the Sow’s storyline”: we think about the theme variations provoked by the imaginary, the reinvention of the common based on the sintatic-semantics mismatch and the revelation of the meaning of life that reaches the northeastern men through the storyline. We take as support Mikhail Bakhtin that helped us comprehend the popular culture on Middle Ages and on the Renaissance; Vladimir Propp who gave basis on the comic feature. Henri Bergson was also used to help in the “Teoria do Riso” and Idelette Muzart Santos, researcher, that helped us analyze the universality of the “Suassunian Theatre”, among others. The methodology in use was marked by the inductive-deductive and descriptive-analytic procedures, contributing to the recognizing and interpretation of the presence of indicators of the intertextuality of the form and the theatre storyline’s speech of “The Saint and the Sow”, and to score the novelty marks of his literary creation in a new scenario: the universal.

KEYWORDS: Ariano Suassuna; theatre storyline; mythical-dramatic speech; imaginary popular; sham and irony; theatre of the nonsense.

SUMÁRIO

Introdução.....	08
Capítulo - I: Miscelânea de Tradições: a oralidade, a escrita e a cênica na obra O santo e a porca.....	17
1.1. A narrativa mítico-dramático em folhetos da cultura.....	18
1.2. Os atores/cantadores do mundo do Romanceiro Nordestino.....	23
1.3. Autor-atores-público: um pacto comunicacional.....	27
1.4. A farsa e a ironia construída pela imaginação.....	31
Capítulo - II: A Moldura da Efabulação em O santo e a porca.....	42
2.1. A cena na reinvenção da realidade.....	43
2.2. O diálogo livre, breve e traiçoeiro da personagem Caroba.....	47
2.3. “Traição à vida”: desconexões entre a palavra, a cena e a ação.....	55
Capítulo - III: O Teatro do Absurdo no enredo de O santo e a porca.....	63
3.1. Variações temáticas do enredo pelo imaginário popular.....	64
3.2. Desencontros sintático-semânticos: reinventando o popular.....	69
3.3. Revelação do sentido da vida e do homem nordestino.....	72
Considerações finais.....	84
Referências.....	88
Anexo.....	92

Introdução

Tomando como apoio para nossas reflexões a obra **O santo e a porca** (1957), de Ariano Suassuna, considerada, hoje, uma das criações nordestinas mais significativas no contexto teatral, objetivamos investigar em sua configuração os elementos que fazem parte da tradição literária, e apreender como são atualizados e inseridos na obra. Nosso propósito é destacar e compreender os procedimentos que formam seu estilo nos roteiros dramáticos, de modo a evidenciar a existência de certo grau de modernidade na forma da presente obra.

Assim pensando, nosso interesse pelo *corpus* centra-se, sobretudo, nas diferentes condutas que o escritor adota para elaborar o gênero cômico-dramático. Trata-se de um fazer literário, capaz de colocar, num mesmo plano, textos e elementos de origens diversas, formando um amálgama no qual coexistem o popular e o erudito. Amálgama que, particularmente, alicerça a Arte Armorial, criação peculiar de Ariano Suassuna e fundamento de seu teatro, haja vista o possibilitar do intercâmbio e da recriação do já existente.

Ao configurar-se como um universo de possibilidades, **O santo e a porca** nos desafia a adentrar o seu interior para desvendar os mistérios que advêm do encontro do medievo com a cultura popular nordestina, raiz de sua concepção literária.

Para tanto, nos fundamentaremos nas teorias de Perrone-Moisés (1998), especificamente sobre o conceito de tradição e nos textos críticos existentes acerca de Ariano Suassuna, entre os quais citamos os estudos realizados pelas pesquisadoras Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1999), Ligia Vassalo (1993), Maria Aparecida L. Nogueira (2002) dentre outros pesquisadores. Também faremos uso de uma parcela da Fortuna Crítica que circunda a obra teatral de Ariano Suassuna, pois esta nos permitirá obter argumentos necessários à exposição das características estruturais que inscrevem a sua universalidade.

Escrita em apenas onze dias, a obra teatral **O santo e a porca** foi considerada por parte da crítica como uma peça de encomenda, a fim de atender à solicitação de uma companhia que necessitava responder a uma determinação oficial, a lei dos dois terços. Esta lei, segundo artigos da época, obrigava as companhias a estrearem com uma peça nacional e, na sequência contrabalancear

seu repertório de apresentações numa proporção de dois por um, ou seja, duas peças estrangeiras e uma peça brasileira: "(...) há uma lei de obrigatoriedade de autor nascido no Brasil para estreias de companhias, fruto da obtusidade e de arbitrariedade de alguns decrépitos" (FRANCIS, Diário Carioca, 9 mar. 1958).

A consideração de Francis deixa sobressair sua insatisfação em relação à peça em questão e por extensão a seu criador. Este, segundo o crítico, não é um inovador do teatro brasileiro, ao contrário, ele é um primitivo que está literariamente atrasado, fossilizado. Na sequência diz que a trivialidade é a constante da peça suassuniana, abarcando-a desde o início até o desfecho. Classifica-a como sublitteratura, cuja mensagem corrobora o ponto de vista de Suassuna. E se questiona sobre a permanência do escritor no universo teatral, uma vez que o considera um anticultural que posa como artista simples, porém é apenas um simplório que intenta valorizar a própria terra.

Na verdade, para o crítico, Suassuna é mais perigoso que o "comerciante de dramaturgia", por causa da sua hipocrisia consciente ou não. É sanguessuga que se mascara para influenciar os jovens que podem ser salvos do mero carreirismo. Com esse pensamento Francis desqualifica as criações teatrais de Ariano Suassuna, não contempla nelas seu caráter inovador, pois para ele: "(...) as revoluções em arte são sempre movimentos de cúpula, provêm dos artistas que chegam ao povo, que fazem arte pelo povo (ao contrário de para o povo), devolvem o povo ao povo" (Diário Carioca, 07-08 mar. 1958, apud NOVAIS, 1976, p.12), o que não ocorre com as manifestações artísticas de Ariano.

Essa postura parece sintetizar o sentimento de uma parcela da crítica vigente naquele período (a década de 1950), que, decepcionada com as peças *O casamento suspeito* e **O santo e a porca**, colocavam nas manchetes dos jornais títulos como: "É preciso ser um santo para aguentar a porca até o fim", de Stanislaw Ponte Preta, e "Da 'Santificação' ao Emporcalhamento", do pseudônimo Sarcast. Segundo essa crítica, Suassuna repete, nas peças elaboradas após a *Auto da Compadecida*, as mesmas técnicas, os mesmos recursos. Desconhecem, portanto, que tal repetição faz parte do programa estético suassuniano. Trata-se da técnica de retomada de uma tradição, um recurso utilizado frequentemente na literatura popular nordestina.

É importante esclarecer que o rechaço da crítica em relação à utilização de elementos populares por Suassuna, seja na temática, seja nos recursos técnicos, já

existia desde 1946, no Recife, em sua estréia com a peça *Uma Mulher Vestida de Sol*. O não conhecimento dessa realidade se deve ao fato de as outras peças do autor, excetuando a *Auto da Compadecida*, terem sido publicadas por editoras do Recife ou terem permanecido no ineditismo.

Contrária a essa postura, na mesma época, encontram-se os críticos preocupados com a validade dos textos no âmbito do teatro e da cultura brasileira. Nesse contexto, a crítica, por um lado, vê as peças como algo efêmero, cuja consistência se relega ao momento da apresentação; por outro, busca valorizá-las como obras de arte.

Focado nessa ideologia, Sábato Magaldi (1957) diz que a obra de Suassuna funde duas tendências que enriquecem sua matéria-prima, a saber: une o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, a linguagem comum ao estilo terso, o regional ao universal. Tal procedimento é para o crítico um veio fértil que possibilita a Suassuna alimentar grande número de peças na mesma linha de “*A Compadecida*”. E conclui que o estilo singular e definitivo de Ariano Suassuna virá no momento em que for capaz de aperfeiçoar o instrumento técnico e sentir o mundo com um coração moderno.

Ao reconhecer nas obras de Suassuna a fusão de elementos díspares Magaldi antecipa a visão dos críticos atuais que veem nessa fusão a essência da inovação suassuniana, que se dá, sobretudo, pela junção de caracteres do medieval com elementos da cultura popular nordestina.

Nessa acepção, tomando como “pano de fundo” o fazer artístico de Ariano Suassuna, os estudiosos contemporâneos afirmam que, em pleno século XX, a Idade Média permanece revivificada no Brasil. Isso porque o escritor nordestino faz nas suas obras, sobretudo em **O santo e a porca**, uma magnífica síntese de várias tradições, estabelecendo ligações intertextuais entre a cultura popular nordestina e a cultura medieval, na tentativa de preservar as raízes do caráter nacional brasileiro.

Essa constatação reforça o vínculo existente entre arte e sociedade, uma vez que a literatura medievalizante de Suassuna mantém estreitos laços com o contexto em que surgiu. O vínculo entre arte e sociedade é percebido, sobretudo, na sua dramaturgia, posto que traz consigo os estigmas da colonização ibérica (o mistério, o milagre, a moralidade) em conexão com elementos próprios da cultura nordestina (o romanceiro popular em sua versão oral ou escrita, a dependência econômica e cultural entre outros). Confirmando essa questão, Ligia Vassalo (2000, p. 150)

destaca o maniqueísmo e o tom moralizante, traços ideológicos próprios da Idade Média, como próprios do estilo suassuniano.

Conquanto, alicerçadas, sobretudo, nos princípios ideológicos da Idade Média, as peças de Suassuna são marcadas pela filosofia maniqueísta, logo se centram nas proposições antagônicas do bem e do mal. Em se tratando de **O santo e a porca**, tais marcas são perceptíveis principalmente na personagem Euricão, que se divide entre a crença religiosa (Santo Antônio/Deus = Bem) e a avareza (dinheiro/poder = Mal). A dualidade vivida pela personagem resulta num desfecho cômico-dramático que traz à narrativa outra característica do maniqueísmo, o tom moralizante como fechamento da trama. “Se isso aconteceu comigo, pode acontecer com todos, e se aconteceu uma vez pode acontecer a qualquer instante. Um golpe do acaso abriu meus olhos. Vocês continuam cegos! Agora vão, quero ficar só!” (SUASSUNA, 2007, p.152).

Retomando o pensamento de Vassalo, observamos que a estudiosa frisa a presença de elementos da Cultura Popular da Idade Média e da Cultura Popular Nordestina como amálgama das peças do dramaturgo, logo, põe em relevo a intertextualidade como uma das especificidades do teatro de Suassuna, haja vista revelar a existência de elementos advindos de origens diversas. Tais elementos entrecruzam-se nos textos teatrais do dramaturgo por intermédio da adaptação a seu estilo sombrio de obras populares como o romance tradicional ibérico, o cordel, o bumba-meu-boi, o mamulengo, o folheto de feira, assim como os eruditos Cervantes, Molière, Gil Vicente, Calderón de la Barca, entre outros.

No romance tradicional ibérico – espécie de “poesia dramática” cantada de forma dialogada – as personagens assumem a representação e a encenação do drama, pois se fundamentam nas canções de gestas, nos romances de cavalaria e na poesia trovadoresca da Idade Média.

Conforme os estudiosos, o teatro de mamulengo, assim conhecido em Pernambuco, realiza suas representações dramáticas por meio dos movimentos e da fala de seus bonecos. Recebe outras denominações como: João-redondo, no Rio Grande do Norte e na Paraíba; João-minhoca ou briguela em Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo; mané gostoso, na Bahia, e babau em regiões diversas.

Já o bumba-meu-boi, porém, é um complexo de pequenos núcleos narrativos, de origens diversas, cujo vínculo propicia a formação de um conjunto

coerente e coeso. Tal coesão se dá por meio da dança e da música, as quais possibilitam a movimentação e a assimilação das personagens de um episódio a outro. Suas representações centralizam-se na temática da morte e da ressurreição do boi.

O folheto de feira ou cordel é um texto de caráter oral, elaborado em forma de versos. Eram expostos à venda nas feiras e praças públicas, pendurado num barbante (cordel), mediatizado pela tradição popular, daí sua denominação.

Observando as caracterizações dessas manifestações populares, podemos inferir que a singularidade de Ariano Suassuna se dá, sobretudo, pelo fato de o escritor tomar emprestado da literatura popular seus temas, seus modelos poéticos, assim como também, sua estética nova e diferenciada, marcada pelo improvisado e por uma estética em movimento, que se alimenta das próprias obras e das obras de outrem, em um infinito ciclo de retomadas e de empréstimos.

Marcado, portanto, por essas peculiaridades que fazem parte do repertório intelectual de Suassuna, seu teatro, cuja estréia se deu, em 1947, com a peça *Uma Mulher vestida de Sol*, tem valorizado os elementos nacionais e o enraizamento da cultura nordestina. Para tanto, reúne poetas, gravadores, músicos, escritores, pintores, ceramistas e coreógrafos num único projeto cultural e cria uma nova modalidade artística denominada “Arte Armorial”, que se caracteriza principalmente pela relação entre a Literatura de Cordel com a música de viola rabeça ou pífano e com a xilogravura que ilustra suas capas. De acordo com Suassuna, esta Arte realiza-se fundamentalmente no teatro.

Nessa acepção, a Arte Armorial evoca dinamismo e movimento pela musicalidade, e sob o ponto de vista plástico, pela referência à nobreza, uma vez que ela nos remete a heráldica associada ao frontão das igrejas barrocas e também por designar os sons agudos e arcaicos das cantigas do romanceiro.

O esquema teatral do dramaturgo obedece, portanto, a um conjunto de características vinculadas diretamente à chamada Arte Armorial que se define, segundo a estudiosa Idelette Muzart F. dos Santos (1999), na relação com as literaturas da voz e do povo, base de sua criação.

Dentro desse universo único e concomitantemente múltiplo, as personagens do teatro suassuniano submetem-se à autoridade divina, do senhor ou do patrão, do pai e do marido. Retratam simbolicamente o povo do sertão, entre eles os cangaceiros, os beatos, os retirantes, os cantadores e os mentirosos.

Partindo da específica riqueza dramática que prolifera na cultura nordestina, Ariano Suassuna elabora uma obra de alcance universal, sobretudo, no que tange à temática e ações das personagens que refletem o cotidiano dos seres humanos – plenos de qualidades e limitações. Ao estruturar-se pela dramatização das narrativas do folheto de cordel, o escritor firma um estilo de teatro popular que transpõe para o palco os mitos, o espírito e as personagens dos folhetos e romances. Ou seja, o dramaturgo traz para sua obra teatral parte do seu mundo, o universo popular do sertão nordestino.

Destarte, segundo os estudiosos, ser popular nos moldes de Suassuna é ser regional, é valer-se dos temas rurais, ou seja, é criar, apoiando-se na sabedoria acumulada durante séculos, pois, para o escritor, somente os campos e os vilarejos possibilitam enxergar no povo caracteres homogêneos, de cunho universal.

Disso decorre que, embora a dramaturgia de Suassuna absorva influências advindas dos teatros grego, latino, italiano renascentista, elisabetano, francês barroco e, sobretudo ibérico, podemos afirmar que a influência mais decisiva na elaboração de suas peças é a do Romanceiro Popular do Nordeste. Em outro momento de nossa dissertação, ampliaremos a discussão sobre essa problemática.

Considerando o que foi exposto até o momento, veremos, sob o prisma dos estudiosos da obra suassuniana, que a peça teatral **O santo e a porca**, comédia dividida em três atos, se configura a partir dos modelos da alta cultura, absorvendo, em sua essência, a peça do autor latino Plauto, *Aululária* (século III a.C.), de modo a imbricar-se com a de Molière, *L'avare* (século XVII). Elaborada em prosa como uma pequena cantiga do romanceiro, tem como núcleo o caráter do avaro e o casamento de sua filha. Seu criador a define como “Uma Imitação Nordestina de Plauto”, referindo-se a *Aululária*, também conhecida como a comédia da panela.

Ao denominar **O santo e a porca** como imitação de *Aululária*, Suassuna confere ao título o poder de representar a realidade em sua essência, simbolizada, em ambas as peças, pela avareza humana. Não se deve esquecer, porém, que a “Imitação Nordestina de Plauto” mantém, em relação à original, uma distância de mais de dois milênios e sua contextualização geográfico-cultural não é inferior à temporal.

As vozes textuais que ressoam em **O santo e a porca** confirmam as marcas de intertextualidade e a predominância da medievalidade, não somente nessa peça, mas em toda criação artística de Ariano Suassuna. Ou seja, a coexistência de textos

diversos permite a construção de um novo texto, em forma moderna, que embora não apague as marcas de seus antecessores, traz em si a novidade. Nas palavras de Santos (1999, p.290), a intertextualidade é definida como reescrituras em cascata, aquela que possibilita a integração de outros textos, sejam eles eruditos ou populares. Afirma ainda que essa integração erige “(...) um texto inteiramente novo que, mesmo guardando algumas marcas de suas origens e dos caminhos percorridos em seu processo de elaboração, tornou-se completamente outro graças a esta convergência textual”.

Na verdade, é o domínio dessa técnica na criação de suas obras que leva Ariano a um contato direto com a tradição. Tradição que denota, aqui, movimento.

De acordo com os críticos, **O santo e a porca** (1957) é a única peça de Suassuna totalmente influenciada por um texto erudito. Associando as estruturas formais da “comédia canônica” que tem final feliz, reviravolta e integração a uma nova sociedade, **O santo e a porca** transpõe para o Sertão uma das mais antigas fontes cômicas do Ocidente.

Dessa forma, espelhando-se na tradição, o teatrólogo erige a estrutura de suas peças modernas. Nesse sentido, ao buscar a eterna contemporaneidade nas ressonâncias múltiplas da literatura universal, a tradição é reconquistada e recriada. Mediante essa reflexão, declara Suassuna: “não cultuamos as cinzas dos antepassados, mas a sua chama”. Em suma, a linhagem literária do dramaturgo paraibano, segundo a crítica, consolida-se por intermédio do diálogo com autores do passado ou do presente, de modo a estabelecer diferentes formas de intertextualidade.

Na peça, Ariano Suassuna “deglute” uma diversidade de textos advindos de fontes populares e eruditas e os transforma em uma criação textual original e própria, com características que a distinguem como obra genuinamente nordestina. É, portanto, o infinito intercâmbio de empréstimos e retomadas de textos, é o relacionar com a tradição que difere a obra suassuniana dos demais escritores que adotam a literatura de teatro.

Assim, procuramos destacar todas essas características que denotam a peça, como uma criação artístico-literária nova, moderna, cuja significação e apreciação se dão na relação com as demais manifestações artísticas e seus criadores.

No capítulo I – Miscelânea de Tradições: a oralidade, a escrita e a cênica na obra **O santo e a porca** refletiremos sobre a narrativa mítico-dramática, os atores do

mundo do Romanceiro Nordestino, o pacto comunicacional entre autor-atores-público, a farsa e a ironia.

No capítulo II – A Moldura da Efabulação em **O santo e a porca**: a cena na reinvenção da realidade nordestina, apontaremos os diálogos traiçoeiros de Caroba e, também, ponderaremos sobre a problemática da traição à vida.

Posteriormente, com base nas teorias do Absurdo traremos no capítulo III – O Teatro do Absurdo no Enredo de **O santo e a porca** – reflexões sobre as variações temáticas do enredo, a reinvenção do popular e o enredo em conexão com a vida do homem nordestino.

Nas considerações finais, ao amalgamarmos todas essas informações em relevo, poremos o porquê de estudarmos o dramático em **O santo e a porca** – peça teatral em que o cômico se mistura com o trágico – e apresentaremos os principais elementos da ambiguidade presentes na dramaticidade da literatura clássica, que se aliam ao repertório popular em nova forma genérica. Com isso, pretendemos demonstrar a universalidade da peça suassuniana analisada, os vínculos com o moderno, assim como sua importância na literatura teatral brasileira.

Na desenvoltura dessa proposta de trabalho, percebemos que, não obstante **O santo e a porca** fundamentar-se nos elementos que singularizam o Nordeste brasileiro, o modo como o dramaturgo os articula dá à peça um caráter diferencial. Ou seja, a presença do Nordeste na obra em análise ocorre por meio das técnicas, métodos e procedimentos similares à linguagem do ambiente nordestino e não dos elementos que são enxertados na escritura. Nessa acepção, a própria escritura é a sistematização dessa região, posto que absorve em sua configuração, conforme já foi dito, os cantadores, o mamulengo, os repentistas, entre outras personagens regionais em suas máscaras.

Assim, a nosso ver, aí se centra a verdadeira inovação de **O santo e a porca**. Esse posicionamento reflete nossa hipótese de ser essa peça um marco na literatura teatral suassuniana, pois é pelos procedimentos estéticos que se nota a influência do sertão nordestino. Assim, nosso objetivo de evidenciar, com base nas particularizações da peça, certo grau de modernidade, vai se confirmando à medida que, ao projetar-se em técnicas específicas, **O santo e a porca** constrói uma narrativa trágico-cômica que em conexão com a farsa e a ironia nos oferece o universo caricatural de Ariano Suassuna.

Cabe ainda ressaltar ainda que, a partir da problemática levantada: em que medida os elementos da tradição são readaptados, “traduzidos” e atualizados na dramaturgia de Ariano Suassuna, é possível detectar, na escritura dramaturgicamente de Ariano Suassuna, **O santo e a porca**, um em outro elemento – o tradicional e o já adaptado. Ou eles estão de tal maneira fundidos, que já não se pode delimitá-los? O que significa e como se descreve sua dramaturgia? O trabalho dissertativo pautou-se no desejo de investigar os elementos que fazem parte da tradição literária e como eles são atualizados e inseridos na obra de Ariano Suassuna.

Como resposta aos questionamentos levantados, lançamos as seguintes hipóteses: - a) As fontes populares e medievais inseridas em **O santo e a porca** atualizam a escritura de Ariano Suassuna, uma vez colocadas no contexto do sertão nordestino; - b) pelas reescrituras em dialogia com outros textos, Suassuna, cria um novo texto no cenário revisitado de **O santo e a porca**.

CAPÍTULO I – Miscelânea de Tradições: a oralidade, a escrita e a cênica na obra o santo e a porca

O que eu procuro atingir, portanto, é, se não a verdade do mundo, a verdade do meu mundo, afinal inapreensível em sua totalidade, mas mesmo assim, ou por isso mesmo, tentador e belo, com seu sol luminoso e selvagem, tão selvagem que não podemos vê-lo (SUASSUNA, 2005, p.13).

1.1- A narrativa mítico-dramática em folhetos da cultura

A narrativa como essência do ato de expor, contar ou relatar é, segundo os estudiosos, um discurso que evoca um universo real ou fictício por intermédio da sucessão temporal e da concatenação de fatos. Nela observa-se a diferenciação entre narração e diegese. A primeira diz respeito à construção verbal ou visual que discorre sobre o mundo; a segunda é o mundo contado, isto é, são as ações, as personagens, enfim, todos os elementos que edificam o enredo. “Como uma imagem, a narrativa põe diante de nossos olhos, nos apresenta, um mundo” (SODRÉ, 1988, p. 75).

No entanto, não é suficiente criar, contar, representar histórias; é também necessário conhecer as diferentes formas desse contar, assim como os diferentes elementos que lhe dão corpo, ou seja, os agentes da narrativa. “O processo narrativo possui três protagonistas pelo menos: a personagem (ele), o narrador (eu) e o leitor (tu); ou ainda: aquele de que se fala, aquele que fala, aquele a quem se fala” (TODOROV, 2001, p. 294). Nesses termos, a concepção ou ponto de vista¹ está em relação direta com o narrador e o universo representado; vincula-se, portanto, às representações artísticas como a ficção, a pintura figurativa, o cinema, o teatro, a escultura, os cordéis, as telenovelas, entre outros. Tais representações são, na verdade, as estruturas narrativas – as formas que as configuram, visando a organizar e a dar andamento à trama.

Por intermédio da organização e do andamento da trama, a narrativa nos apresenta como o elo de duas forças que se contrapõem: o caos e a ordem. É a tensão de ambos os polos, que a constitui.

¹ De acordo com o teórico, “(...) a visão (narrativa) é inerente a todo discurso representativo” (2001, p. 293).

A narrativa se constitui na tensão de duas forças. Uma é a mudança, o inexorável curso dos acontecimentos, a interminável narrativa da “vida” (a história), onde cada instante se apresenta pela primeira e última vez. É o **caos** que a segunda força tenta organizar; ela procura dar-lhe um sentido, introduzir uma ordem. Essa **ordem** se traduz pela repetição (ou pela semelhança) dos acontecimentos: o momento presente não é original, mas repete ou anuncia instantes passados e futuros. A narrativa nunca obedece a uma **ou** a outra a força, mas se constitui na tensão das duas (TODOROV, 2004, p. 22).

Mediante o exposto, poder-se-á inferir que a criação artístico-literária² comporta a história e o discurso. Ela é a sistematização de ambos, isso porque abarca simultaneamente o fato narrado e o modo como se narra, ou seja, evoca acontecimentos que se confundem com a realidade e ao mesmo tempo conta com um narrador que relata a história, que por sua vez, é acolhida pelo leitor. Assim, a história é o que se conta na narrativa e o discurso é o como é contado, lembrando-se que a maneira de se contar (o como) deve ser preservada nos diferentes meios narrativos (o romance, o conto, o teatro, etc.) e abarca tanto a ambientação – o clima da história - como as personagens envolvidas na trama. Neste plano, conforme os estudiosos, eles sobressaem à maneira pela qual o narrador nos dá a conhecer os fatos e não os acontecimentos relatados.

Em síntese, a narrativa é um dos mecanismos que possibilita a compreensão do mundo, posto que as histórias nela contidas e relatadas aproximam os homens que, em muitas instâncias, vivem ou morrem pela força que delas emanam.

A narrativa é (...) uma história, contada por uma pessoa, mas que mantém um contato profundo e amoroso com a vida. Considero-me um realista, mas sou realista não à maneira naturalista – que falseia a vida – mas à maneira de nossa maravilhosa literatura popular, que transfigura a vida com a imaginação, para ser fiel à vida (SUASSUNA, 2005, p. 14-15).

Dessa forma, mais que manifestar crenças e moralidades, as narrativas de cunho popular, sejam elas orais ou escritas, refletem a poética da vida social de um povo. Deste modo, o discurso que delas procedem condensa toda uma problemática sócio-político-cultural. É, portanto, o desejo de explicar e transformar a realidade que

²Segundo a estudiosa, Janet H. Murray, é o veículo que “difunde a narrativa como maneira de organizar o mundo” (sem indicação bibliográfica).

leva o homem a recorrer às alegorias e às imagens – ao mito como reflexo de suas crenças e possibilidades.

No Brasil, as narrativas míticas, transmitidas pela Antiguidade Clássica, chegaram à contemporaneidade recriada pelo imaginário de uma cultura miscigenada de muitas culturas que se instalaram no território nacional. A esse respeito nos diz Sevcenko (1998 p. 25):

É fascinante (...) o modo como nossa cultura reencontra os passos alumbrados do paganismo antigo, cruzando lisa e profundamente com marcas da tradição literária legada pela mitologia grega e romana.

A coexistência do mito clássico com os mitos nacionais constitui uma poética peculiar, imbuída das práticas sociais de cada povo. Ou seja, da coexistência de ambos os mitos, origina-se uma narrativa mítica inovada regida por uma coesão interna que traz em si as similaridades existentes entre sistemas culturais divergentes, porém, complementares. É o caso da narrativa **O santo e a porca** (resumo em anexo), obra erigida com uma plasticidade estética transgressora, capaz de abarcar o real e o ficcional, que se moldura, nas práticas socioculturais do povo nordestino em conexão com elementos da tradição advindos de outras culturas. No enredo de **O santo e a porca** há o encontro de distintas mundividências.

Ao agregar em si diferentes especificidades socioculturais, sobretudo a crença numa divindade, as narrativas míticas expressam a universalidade de um povo. Ela é uma concepção da vida e da natureza, "(...) é o princípio de toda saga e designa, por seu lado, a crença numa divindade, crença essa que se enraíza, em graus infinitamente variáveis, em todos os povos" (JOLLES, sd, p. 85).

Quanto à narrativa dramática não há uma sistematização teórica que a trate com veemência e clareza. Os estudiosos, em sua maioria, abordam-na indiretamente, vinculando-a à concepção aristotélica dos três gêneros: épico, lírico e dramático. Nesse estudo, o filósofo apresenta duas maneiras de narrar. Uma delas é a forma dramática que consiste na imitação realizada com o auxílio de personagens, agindo ou executando ações, ou seja, "(...) a imitação é executada por personagens em ação diante de nós" (ROSENFELD, 2004, p. 16). Logo, pertencerão à forma dramática de narrar todas as obras dialogadas que respeitem essa peculiaridade.

Nessa acepção, a narrativa dramática traz à tona uma história situada em tempo e espaço determinados, cujo encadeamento resulta numa efabulação. Nela, as personagens vivenciam as ações e comunicam-se por intermédio de um discurso que se associa às outras formas de narrativas, de modo a fazer-se notada e compreendida por seus leitores³ e espectadores.

As reflexões aristotélicas sobre a forma dramática de narrar levaram-no a elaborar, em sua Poética, a Lei das Três Unidades: de tempo, de lugar e de ação. Ao longo dos anos, somente permaneceu a Unidade da Ação Dramática⁴.

Notamos, portanto, que a narrativa dramática nos projeta a um novo horizonte, o teatro, cujo espetáculo se compõe da urdidura de diferentes linguagens: o texto, o ator – corpo, voz, interpretação - cenário, figurino, música, luz, que são, na verdade, diferentes formas de narrar, de expressar.

Essas linguagens formam um todo que tem: sentido, código e sintaxe própria. A luz é uma narrativa, o movimento é uma narrativa, o som é uma narrativa, a música é uma narrativa, o ator em movimento é uma narrativa e narrativas que têm significado próprio, códigos próprios. Para que esta expressão emocione e faça pensar é necessário que todas estas linguagens formem um todo único e harmônico (NAZARETH, 2006, p. 1).

Diante dessas linguagens que são narrativas, uma vez que se comunicam de diferentes maneiras com o espectador/leitor, transmitindo-lhes algo por intermédio da dramaturgia, fica-nos evidente que o teatro tem uma direção, sobretudo pela forma dramática de narrar; logo, ele é ação-dramática como sinônimo de conflito ou vontade consciente que tende a solucionar-se positiva ou negativamente, no desenrolar da encenação.

Retomando a problemática das narrativas – especialmente a dramática - diríamos que elas, nem sempre, se apresentam “puras”, haja vista, contaminarem-se por outras formas de narrar, é o caso das narrativas teatrais e dos folhetos da cultura. Estas últimas, conforme os estudiosos, funcionam como via de transição entre a dura realidade, muitas vezes dramática, e o imaginário que lhe proporciona a compreensão do real. Esse transitar será o instrumento que unirá o cotidiano ao sonho e inserirá a história maravilhosa no cotidiano.

³ Quando se trata da literatura dramática.

⁴ De acordo com essa Unidade, todo texto que se diz dramatúrgico deve formar um corpo único e coeso com princípio, meio e fim, lembrando-se que o final deverá atrelar-se ao meio e o meio ao início, a partir de uma ação dramática.

Nesses termos, a escritura em folhetos da cultura popular constitui-se, na verdade, como uma narrativa mítico-dramática. Segundo Santos (2006, p.73), tal narrativa é:

[É] uma nova via de aprendizagem da realidade: a apreensão dos novos problemas sociais, políticos ou técnicos, torna-se possível por uma linguagem poética e uma estrutura narrativa conhecidas e que foram o objeto de um processo de assimilação coletiva. Essa 'tradução' do real ou de um determinado tipo de ficção na linguagem do folheto, é perceptível nas narrativas ditas 'de acontecidos' como também na repetição, por um tema novo, de referências tradicionais; ou nas adaptações para o folheto, de obras pertencentes ao universo da cultura letrada.

Depreende-se dessa reflexão a coexistência, na narrativa em folhetos, dos caracteres popular e erudito, o que nos leva a crer que a narrativa erigida na obra **O santo e a porca**, embora não se configure como folheto, fundamenta-se nesse princípio estético. Ou seja, Suassuna congrega na narrativa em pauta, uma mixórdia de elementos antitéticos que se estendem desde as crenças mais peculiares da cultura nordestina até os dramas de seu povo. Mixórdia essa apresentada numa história cheia de mitismo e comicidade com princípio, meio e fim, o que a caracteriza como uma narrativa mítico-dramática, própria do espetáculo teatral, ou melhor, mais que possuir os caracteres próprios do teatro, **O santo e a porca**, é o próprio espetáculo. Espetáculo cujo ritual busca manter a tradição nordestina, apresentando-a ao povo, no incessante movimento de ir e vir de suas personagens. As palavras de Nazareth sobre o espetáculo teatral, segundo nosso ponto de vista, sistematiza **O santo e a porca**, de Ariano Suassuna, como um todo. Vejamos:

O espetáculo tem origem ritualística e como todo ritual tem a função de manter a tradição, através dos tempos, de seus princípios básicos. Da mesma forma que o texto possa ter sua origem divina, nas tábuas recebidas com os dez mandamentos, o teatro sempre foi à celebração do divino. E como ritual e celebração obedece a uma série de preceitos que o mantêm e constituem sua própria essência. A essência primeira do teatro seria a possibilidade de mostrar, ao invés da essência da narrativa que é o contar. O ritual do teatro congrega inúmeras manifestações do ser humano: a dança, o canto, a palavra, o gesto – e assim chegamos à idéia de tecido; inúmeras linguagens que se entrelaçam e criam uma tessitura (NAZARETH, 2006, p. 4).

Destarte, **O santo e a porca** é um ritual que evoca movimento, é um espetáculo que demonstra, de certa forma, o costume e a diversidade sociocultural do povo nordestino, como também, as influências recebidas de outros povos. Assim pensando, buscar-se-á na sequência, explorar o universo que pulula da obra suassuniana, atrelando-a à dramaticidade vinculada à reinvenção da realidade do nordeste em folhetos da cultura brasileira.

1.2 - Os atores/cantadores do mundo do Romanceiro Nordestino

Considerando a cultura brasileira como confluência do universal e do particular que ganha forma por meio de um processo dinâmico, no qual a tradição e a erudição se incorporam no popular sem descaracterizá-lo, é que Suassuna arquiteta seus enredos. Tal proceder é, na verdade, uma reação contra o projeto de domínio e de elitismo intelectual exercido pela “cultura do saber” que, alicerçada nas ideologias do comunismo, considera o elemento popular como uma heresia que obscurece a inteligência.

Por isso, para contrapor esse pensamento, Suassuna, afirma a existência dessas duas vertentes na constituição do teatro brasileiro, sobretudo o do nordeste. Com isso, o autor traz à tona a riqueza do espetáculo popular. As formas que dele emanam, variam no sertão e no litoral, ora influenciadas por nossas origens ibéricas (tradição, erudição, universal) ora reinventada pela civilização do açúcar (litoral) e do couro (sertão). Dessa última, destaca-se o bumba-meu-boi e o mamulengo. É justamente a correlação dessas duas variações que o dramaturgo brasileiro define como o “Grande Romanceiro Moderno da Língua Portuguesa” – terminologia do estudioso Thiers Martins Moreira. Inferimos, portanto, que a interação entre o mamulengo, o bumba-meu-boi, o cordel e os romances advindos da tradição constituem o Romanceiro no qual se fundamenta a poética suassuniana. É o “Romanceiro popular do Nordeste”, caracterizado pela multiplicidade de elementos de origens diversas.

Ao acolher essa multiplicidade em suas criações teatrais, Suassuna confere a elas uma estética singular que procura conciliar a cultura popular e a cultura clássica ocidental. Tratando sobre essa temática, o escritor tece o seguinte comentário:

Os folhetos e os romances dos Cantadores têm a dupla vantagem de, ao mesmo tempo, nos religarem à tradição mediterrânea – pois muitos de seus temas vieram de lá – e nos apontarem um caminho de renovação e atualização perenes, um caminho pelo qual podemos evitar os problemas de uma Arte imobilizada, fechada, de uma Arte exausta e cerebralizada, hoje colocada num beco-sem-saída, como acontece, sem dúvida, com a Arte e a Literatura contemporâneas de vanguarda da Europa (SUASSUNA, 1974, p. 163-164).

Sem dúvida alguma, as palavras do autor sistematizam o “Romanceiro Popular do Nordeste” como apropriação, isto é, como transposição ou recriação brasileira da cultura ibérica que chegou ao nosso país por volta do século XVI.

Outro aspecto que o teatrólogo põe em relevo é a questão da oralidade. Para ele, a Literatura oral é uma “tradição viva”, singular e fecunda, posto que abre novos horizontes para a edificação de uma Literatura Brasileira eminentemente erudita. A pluralidade é, nesse aspecto, o que difere o Romanceiro das demais manifestações artísticas sejam elas literárias ou não. Desse modo, atrelando seu desejo de concretizar um projeto estético inovador, marcado pela complexidade (ou seja, que semelhantemente aos cantadores nordestinos, apropria-se de elementos diversos e construa um único e novo objeto) à pluralidade constitutiva do Romanceiro do Nordeste, Suassuna (1986, p. 182) profere:

O Cantador nordestino não se detém absolutamente diante do [formalismo academicista]: apropria-se tranquilamente dos filmes, peças de teatro, notícias do jornal e mesmo dos folhetos dos outros. Que importa o começo, se, no final, a obra é sua? Ele, depois de tudo, acrescentou duas ou três cenas, torceu o sentido de três ou quatro outras, de modo que a obra resultante é nova.

Com esse sentimento livre, torna-se o criador de um complexo artístico-literário que oferece ao leitor uma síntese do ideário popular. Dentro desse complexo, encontra-se a peça **O santo e a porca**, da qual Ariano Suassuna faz uso num intento de aproximar o leitor/espectador do rico universo que é o Romanceiro Popular do Nordeste. Nessa perspectiva é que passaremos a apreciá-la.

Nesse mundo, no qual há uma miscelânea de tradições (envolvendo a oralidade, a escrita e a cênica), ergue-se uma figura de suma importância: o cantador, o repentista. Considerado por seus conterrâneos como um ser misterioso, é ele um dos responsáveis pela sobrevivência dessa valiosa manifestação popular. Ressaltemos, porém, que no Nordeste, sobretudo na Paraíba, a poesia oral circula nos ambientes familiares, em reuniões de amigos, nos grupos de profissionais, sendo ora recitada ora proclamada, nos improvisados desafios poéticos. Esse costume, ou ambiente cultural, concorre para a valorização do cantador nordestino, homem eleito, conforme os estudiosos, para ser o canto, a voz da comunidade.

Como representante de sua cultura, de seu povo, o cantador deve cultivar três elementos fundamentais: 1) a nordestinidade, 2) a poesia e, 3) o testemunho. O primeiro vincula-se a terra, isto é, a sua estreita relação com a “nordestinidade”. O cantador, não importa onde esteja, deverá transmitir as marcas do regional nordestino. Sua vivência, seus gestos e sua voz serão a síntese da vivência, dos gestos, da voz do povo do nordeste.

A presença de cantadores nordestinos em São Paulo, Rio de Janeiro e outros centros industriais do Centro-Sul do país confirmam essa relação fundamental com a terrinha, longínqua neste caso; com a comunidade e a família, das quais o trabalhador migrante encontra-se separado. A evocação do nordeste passa quase obrigatoriamente pela imagem do cantador (SANTOS, 1999, p. 137).

É interessante perceber que, ao evocar o nordeste, ao assimilá-lo, ao espelhá-lo em e com todo o seu ser, o cantador o representa. Neste sentido, ele é, nos diferentes contextos socioculturais, a própria extensão do nordeste brasileiro. Dessa forma, toda sua conduta, ainda que indiretamente, traz à cena as peculiaridades de sua terra natal. Ao atuar, no imenso palco que é o território nacional, o cantador assume o papel de ator, ou seja, aquele cuja voz, atitudes, gestos, movimentos, encenam e representam a riqueza singular do seu povo. Pássaro cantador, cavaleiro errante, segundo expressão de Câmara Cascudo, o cantador/ator mantém um laço indestrutível com o sertão nordestino, com a poesia que dele emana.

Advém daí o segundo elemento a ser cultivado pelo cantador, a saber: a poesia. Será ela que lhe permitirá cantar com suavidade as agruras do povo. O cantador/ator deverá, portanto, imbuir-se do ato de improvisar, de inventar, para que

como mestre em poesia reacenda a memória do passado e exalte o presente por meio do seu canto que testemunha a vivência e os costumes do nordeste. Decorre disso, que o cantador é simultaneamente ator, poeta e testemunha ocular de todos os eventos que envolvem a cultura popular nordestina.

Associando tal pensamento ao amor e à grande dedicação dos homens e mulheres que buscaram e buscam cultivar não só na memória, mas na prática, os eventos que são estigmas dessa cultura, diríamos que os atores do “Romanceiro Popular do Nordeste” de ontem são os cantadores, os grandes mestres da poesia dentre os quais destacamos Inácio da Catingueira, Romano da Mãe d’Água e Cego Aderaldo, que são símbolos de toda tradição de cantadores.

Já os atores/cantadores de hoje em sua maioria, não têm a mesma motivação dos mestres do passado:

A figura do cavaleiro errante da poesia pouco tem a ver com a realidade do cantador de hoje. Se continua o fascínio pela improvisação e o debate, se o público – conserva o seu entusiasmo, o cantor viaja atualmente de carro ou de avião, é membro de uma associação que defende seus interesses, exige contratos em vez de depender da generosidade dos ouvintes, busca o benefício do seguro-saúde e uma aposentadoria para a velhice. A sociedade brasileira mudou, o cantador e poeta popular também, para sobreviver (SANTOS, 1999, p. 95).

São aqueles que de uma forma ou de outra, utilizando-se dos mais variados meios (rudimentares ou avançados) evocam e conservam o ideário popular nordestino. São atores/cantadores, aqueles que representam essa cultura; sendo o mais representativo Manuel Camilo dos Santos, um dos maiores poetas do século passado que morreu, no final dos anos 80.

Transpondo, pois, a ideologia de que os atores/cantadores da contemporaneidade são todos os que evocam e buscam manter as grandezas de sua cultura, para o universo de **O santo e a porca**, então, surge aos nossos olhos Ariano Suassuna como um dos maiores representantes da atualidade. Observem que, com sua criação, o teatrólogo sobe aos palcos e dá a conhecer por intermédio de sua obra os valores da cultura nordestina. Com o dinamismo, a abundância gestual, a capacidade de improvisação de Caroba e Pinhão, Suassuna nos enriquece com as façanhas do seu cantar. É ele, ator/cantador, que possibilita perceber em sua escritura as técnicas que dão vida e movimento ao teatro de bonecos (o mamulengo), que animam os repentistas, que faz rir o público.

Dessa forma, ator, personagens (atores) e público compartilham um mesmo universo, aquele que traz em si a multiplicidade do Romanceiro Nordestino. Cria-se, porquanto, um pacto comunicacional que os envolve, temática que será aprofundada na sequência, tomando como ponto de partida o *corpus* selecionado para a desenvoltura dessa dissertação.

1.3 - Autor-atores-público: um pacto comunicacional

Com uma complexa estrutura, na qual os elementos interagem, formando uma unidade cômico-dramática, **O santo e a porca** apresenta de modo fragmentário a história das personagens que se centra no jogo de oposições: pobreza *versus* riqueza; patrão *versus* empregado e profano *versus* religioso. É, portanto, no plano terrestre, palco das diversas intrigas, que as personagens se confrontam por intermédio das ditas oposições, lembrando-se que, apesar da existência dessas oposições, o conjunto da peça gira em torno da oposição pobreza *versus* riqueza.

Tais confrontos acontecem no interior da casa de Euricão (patrão) e são articulados por Caroba e Pinhão (empregados), sobretudo pela primeira. Entram nesse “jogo”, Dodó e Eudoro (pai e filho que simbolizam a riqueza), concretizando assim, a oposição riqueza *versus* pobreza. Já o profano *versus* religioso concentra-se nas inquietações de Eurico “Engole Cobra” que trava dentro de si uma luta interior, buscando conciliá-los.

A partir dessas ressalvas, observamos que os acontecimentos narrativos são estruturados, na maioria das vezes, por meio de ações que envolvem simultaneamente duas personagens. Isso descarta a existência do trio teatral na obra, posto que o contato entre as personagens não implicam a desenvoltura de um evento passional, ou seja, a disputa entre opositores que, envolve automaticamente um terceiro. No entanto, se considerarmos o desenvolvimento geral da peça, sem nos atermos à questão passional, veremos surgir diante de nós os seguintes trios: Pinhão X Euricão X Caroba; Eudoro X Margarida X Dodó; Eudoro X Margarida X Euricão; Eudoro X Euricão X Benona. Embora o fio que os rege seja o desejo de unir

os trios de casais, eles não se digladiam. O que ocorre, na verdade, é uma série de equívocos, provocados pelos ardis realizados pelas personagens espertas.

Como protagonistas da narrativa, os diversos trios são objetos de manipulação de Caroba, trazendo assim para o cenário a representação do teatro de bonecos (os mamulengos). Esse elemento, juntamente com a expressão dos costumes, da religiosidade, dos cantos, dos movimentos frenéticos (semelhante ao ritmo da dança) que estruturam a obra em análise, mais que pôr em relevo a influência desses elementos na confecção de **O santo e a porca**, traz para o palco o próprio “Romanceiro do Nordeste”, pois sistematiza em si uma parcela das riquezas populares. Abaixo, veremos alguns trechos⁵ que marcam a presença desses elementos na constituição da peça suassuanina:

BENONA — Pois está certo. Fique, fale com ele e que Santo Antônio nos proteja (SP, p.58).

EUDORO — Bom dia, Eurico Árabe. Santo Antônio o guarde, Santo Antônio o proteja a você e a toda a sua família (SP, p.60).

EURICÃO — (À parte, a CAROBA.) Se não for dinheiro emprestado, eu estufe! Que Santo Antônio também o proteja, Eudoro Vicente (SP, p.60).

Os três fragmentos apresentam o costume popular, por meio do qual homens e mulheres pedem a proteção divina para si e para os outros. Essa conduta também revela a religiosidade do povo que passa de geração em geração, logo, vincula-se à tradição. O religioso é evidente durante toda a narrativa e podemos observá-lo em vários momentos. Outro exemplo é a conversação de Pinhão com o Santo e a “invocação” de Santo Antônio e Nossa Senhora, por parte de Euricão.

PINHÃO — Ah, Santo Antônio, não dê mais proteção a ele do que a mim! O que é que há aqui? É essa porca que ele defende com tanta raiva? Por que esse cuidado todo? Quero apurar tudo isso direitinho, Santo Antônio, porque essa peste não pode ter esse amor todo por uma porca só porque ela pertenceu ao avô dele! Esclareça tudo, Santo Antônio! Esclareça que eu... (Vendo EURICÃO, que se aproxima cuidadosamente)... Se o senhor me esclarecer... Ai esclareça meu Santo Antônio, esclareça um pobre pecador, um órfão que não tem ninguém por ele! Quero aproveitar e rezar pela segurança e pela salvação de todas as pessoas que me protegem e protegem Caroba! Seu Eudoro Vicente, aquele santo, Seu Euricão Árabe, aquele outro santo, a irmã de Seu Euricão, aquela santa, a filha de Seu Euricão, aquela santinha (SP, p.102).

⁵ A partir desta página todas as citações com a sigla SP referem-se ao *corpus* em análise: SUASSUNA, Ariano. **O santo e a porca**: 2007.

EURICÃO — Ai, gritaram "Pega o ladrão!". Quem foi? Onde está? Pega, pega! Santo Antônio, Santo Antônio, que diabo de proteção é essa? Ouvi gritar "Pega o ladrão!". Ai, a porca, ai meu sangue, ai minha vida, ai minha porquinha do coração! Levaram, roubaram! Ai, não, está lá, graças a Deus! Que terá havido, minha Nossa Senhora? Terão desconfiado porque tirei à porca do lugar? (SP, p.97).

Fica evidente nos entrecchos a intimidade do “homem” com o divino, a ponto de tratá-lo como igual. Isso nos traz a simplicidade e até mesmo a “ingenuidade” da crendice popular. Já, nos três fragmentos subsequentes, se observarmos com atenção veremos que deles se desprendem o canto, a técnica dos repentistas nordestinos e a utilização de uma cantiga de roda (Da laranja quero um gomo; do limão quero um pedaço; da menina mais bonita quero um beijo e um abraço – autor desconhecido). Essa cantiga é parodiada por Pinhão que atualiza seus elementos adequando-os à própria realidade, ou seja, a personagem esperta, partindo do acontecimento que “tem nas mãos”, o reelabora com a improvisação. Vemos, dessa maneira, surgir na peça **O santo e a porca** a paródia e a improvisação: procedimentos utilizados pelos cantadores populares no momento em que o canto é criado.

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, Santo Antônio, trate de me agradar de hoje em diante. Não há como um dia atrás do outro e uma noite no meio. O velho Engole-Cobra, de tanto engolir cobra, terminou achando uma que o engolisse. Ra, ra! Plantou o roçadinho dele, mas quem arrancou o milho foi Pinhão (SP, p.121. Grifo nosso.).

EURICÃO — (...) Ah, isso aí ele tem que reconhecer, minha filha é um patrimônio que possuo. Hei de casá-la com um homem rico e ela há de amparar a velhice do paizinho dela. 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! (SP, p. 38-39).

(EUDORO permanece de cara enfarruscada diante de todos os outros, que vão desfilando diante dele e repetindo a frase, para desanuviá-lo).

PINHÃO — Foi! Caroba vinha entrando, viu Seu Dodó e gritou "Pega o ladrão!". Foi tão engraçado!

DODÓ — Eu vinha entrando, Caroba me viu e gritou "Pega o ladrão!". Foi tão engraçado!

BENONA — Que coisa! Caroba vinha entrando, avistou Dodó e gritou "Pega o ladrão!". Foi tão engraçado! (Somente então EUDORO ri) (SP, p. 96-97).

O trecho em itálico juntamente com o fragmento que o segue, demonstra a técnica utilizada pelos repentistas, na qual o direito de resposta propicia o entrave de um diálogo cantado. Apesar de não haver a estruturação de um diálogo no fragmento acima, o procedimento se faz notar por intermédio da repetição temática, isto é, as personagens contam por diversas vezes a mesma história. Ao trabalhar esse emaranhado textual, no qual uma única história se justapõe, Ariano Suassuna revela uma das artimanhas usadas pelos repentistas, no intuito de convencer e prender a atenção do espectador/leitor; no caso desse fragmento, as personagens buscam convencer e prender a atenção de Eudoro.

A imagética que se desenha na cena abaixo, sistematiza o dinamismo da escritura suassuniana, posto que atores e espectadores são levados a sair do estaticismo. É a Arte que se “impõe” e se revela como um complexo vivo, atuante e comunicativo.

MARGARIDA — Pega o ladrão!
 PINHÃO — Pega! Pega o ladrão!
 BENONA — Ai, socorro, Eudoro! (Abraça-se com ele.)
 EUDORO — Não vejo ladrão nenhum, que negócio é esse? Vocês estão loucos? (SP, p.96).

Apreciamos, portanto, na obra **O santo e a porca**, uma Arte dinâmica que nos permite conhecer uma pequena parcela do nosso ideário popular. Nela, autor, personagens (atores) e público se interagem, vivendo simultaneamente, a aventura de ser brasileiro. Eis aí o “Romanceiro popular”; eis aí as nossas raízes.

Com elas, no desenvolvimento do enredo cria-se um elo entre autor, atores e público. Isso por que as intrigas que se manifestam na narrativa provocam a aproximação dessas entidades por causa da temática que é de interesse comum. Assim, ao propor um tema que provoca, que instiga a reflexão acerca da realidade por parte dos atores e do público, Suassuna, cria um pacto comunicacional que o envolve e os envolvem. Ao entrar em um âmbito comum, autor, atores e público falam a mesma linguagem. Nesse caso, as referidas entidades são capazes de perceber nas oposições à problemática da desigualdade social, a existência de hierarquias e caminhos diversos que podem ser escolhidos e trilhados por qualquer pessoa, assim como, características próprias do nosso país, em particular do

nordeste brasileiro. Notamos, desse modo, uma interação entre as entidades no que tange à realidade. Por isso, existe uma mútua compreensão entre elas.

Para que isso ocorra, o pacto comunicacional realizado por Ariano Suassuna em sua peça **O santo e a porca** envolve os elementos da comunicação, a saber: o emissor (Suassuna criador da mensagem e os atores que a transmitem por meio da representação de suas personagens), o receptor (o público em geral) e a mensagem (a obra).

Considerando esses elementos, o desejo de Suassuna de aproximar-se do leitor/espectador e as diversas situações criadas no decorrer da narrativa, observamos não somente o comunicar (ainda que indireto) das entidades, mas também o contato interior de cada um de nós – autor, atores e público – com o que há de mais puro da cultura popular brasileira. Nesse sentido, Suassuna conhecedor da essência de nossa nacionalidade, é capaz de promover com sua obra, um pacto comunicacional envolvente, pois partilham-se os diversos contextos existentes em nossa nação e fala-se a mesma linguagem. Linguagem essa, enriquecida na peça com um humor cômico-dramático.

Daremos continuidade ao nosso estudo com uma pequena reflexão sobre a farsa e a ironia que trafega o universo suassuniano de **O santo e a porca**.

1.4 - A farsa e a ironia construída pela imaginação

No universo teatral, farsa é uma peça cômica, de um só ato, irreverente e burlesca, cuja origem se encontra nas peças francesas da segunda metade do século XV. Suas principais características são a representação do cotidiano por meio de versos octossilábicos com quatrocentas linhas aproximadamente e a grande movimentação dos atores, uma vez que o elenco era pequeno, lembrando-se que nesse período os textos e as representações eram simples por causa da escassez de recursos cênicos apropriados. Esse fato justifica a ausência de autoria ou rubricas nas peças desse período.

Algumas das características desse “gênero teatral” foram resgatadas pelos dramaturgos que surgiram posteriormente, entre eles, Ariano Suassuna que trabalha em suas criações artísticas a temática da vida do campo, utilizando como recurso estético os versos e a eletrizante movimentação dos atores, assim como procedimentos que singularizam a criação farsesca no seu aspecto cômico e zombeteiro. Refletindo sobre essa problemática, Ligia Vassalo (1988, p. 196) expõe:

Tudo leva a crer que para o dramaturgo paraibano a farsa é muito mais operante e ativa do que a comédia italiana, seja pelo vigor daquela através dos tempos, seja pela influência literária culta advinda de Gil Vicente (de que se reclama o autor), muito marcante não só nos títulos das obras como nos procedimentos. Dado ao primitivismo dos personagens suassunianos, a maioria de suas peças atende ao item do cômico de farsa, vulgar, grosseiro, popular e sem maiores pretensões intelectuais ou morais.

Vassalo em suas considerações reforça o cunho farsesco das criações teatrais suassunianas, sobretudo no que tange à influência do “gênero” na constituição das personagens que fazem parte do universo do escritor. Ao privilegiar a influência de Gil Vicente, a estudiosa nos brinda com outras características que forjam os textos de Suassuna: a liberdade da escrita, a ironia como instrumento de denúncia, a crítica social, a zombaria e a simplicidade dos meios utilizados na apresentação das peças.

Discordamos, no entanto, com a postura da autora ao isentar Suassuna de pretensões intelectuais ou morais, pois, a nosso ver, ao deixar-se influenciar pelo estilo vicentino, o dramaturgo nordestino, automaticamente absorve as particularidades intelectuais de Gil Vicente, e aplica-as na tessitura de seus enredos. Logo, estão presentes no universo escritural do autor brasileiro as marcas da erudição e da moralidade como uns dos traços distintivos de sua estética, que são vestígios da estética utilizada pelo seu antecessor.

Disso decorre que o diferencial de Ariano Suassuna centra-se na miscelânea de elementos que ele “manipula” na confecção de suas obras. Esses elementos vão desde a farsa (especialmente seu aspecto zombeteiro e popular) até culminar com o religioso – por meio da temática e das personagens que oscilam entre a virtude e o vício – e a moralidade. Tal mixórdia dá às peças do escritor o caráter fabular nas quais sobressaem os confrontos entre: o vício e a virtude; entre a salvação e a

condenação. Com essa correlação, a farsa em Suassuna, segundo a estudiosa, perde sua força original:

Quanto à *Farsa*, pode-se dizer que deixa de ser um texto popular na medida em que o autor está em constante diálogo com uma rica tradição erudita que, embora presente na obra popular, não o é de maneira consciente. Mas na medida em que conserva uma linguagem e uma trama recheada de elementos corriqueiros da ruralidade brasileira, a farsa é, nesse sentido, popular. Esta riqueza, que permite uma diversidade de leituras em níveis muito diversos, é característica de toda obra bem construída (COSTA 2006, p. 63).

Mais que evidenciar o enfraquecimento do cunho farsesco nas obras do teatrólogo nordestino, a estudiosa põe em relevo, nessa reflexão, o encontro do popular e do erudito – temática há muito explorada pelos especialistas das obras de Ariano Suassuna – que, como sabemos, teve e continua a ter uma grande repercussão na literatura teatral brasileira.

Não esquecendo que, apesar de o teatro suassuniano ser primordialmente cômico, o riso por ele provocado se submete ao ensejo moralizante, por conta das preocupações religiosas que interferem nos temas e na concretização das ações cênicas. No entanto, segundo os estudiosos, a marcante presença do riso em Suassuna se dá, sobretudo pela presença ou contaminação do mamulengo que se vincula à pancadaria e aos modelos de comicidade gestual e verbal.

Assim, embora não se caracterize como farsa na sua totalidade, **O santo e a porca** apresenta diversos caracteres desse gênero teatral, sobretudo no que se refere ao cômico e à contínua movimentação das personagens. Nessa perspectiva, é que buscaremos demonstrar o farsesco como elemento constitutivo da peça.

Tomando como apoio a concepção bergsoniana que considera a ruptura da continuidade como a gênese da comicidade, passemos a apreciar alguns fragmentos de **O santo e a porca**:

(Entra MARGARIDA atraída pelo rumor. Vem acompanhada de DODÓ VICENTE, disfarçado com uma horrível barbicha, com a boca torta, com corcova, coxeando e vestido de preto) (SP, p.35).

A rubrica concretizada na imagem transfigurada de Dodó presente no palco, certamente, provoca nos espectadores uma estranheza que culmina num riso

coletivo. A esse respeito, comentando sobre o caráter coletivo do risível sob a perspectiva bergsoniana, pondera Suassuna (2002, p.144):

Do ponto de vista psicológico-social, o Risível se caracteriza por uma espécie de contágio, tanto de pessoa para pessoa, quanto de acontecimento a acontecimento. Isto é: o riso em grupo é muito mais forte e caracterizado, porque as pessoas se deixam contagiar umas pelas outras, no riso; e por outro lado, um fato que, em si, não seria risível, passa a sê-lo, caso recorde aos espectadores outro acontecimento, este risível.

Depreende-se daí que o risível e o trágico só podem ser compreendidos no campo do humano: “não há cômico fora daquilo que é propriamente humano” (BERGSON, 2001, p. 3). Ou seja, a estranheza ocorre, sobretudo, pelo fato de ser Dodó, um homem perfeito que se mostra disforme⁶, ou seja, a caracterização da personagem – que é em si cômica – a exclui dos padrões convencionais, logo, “o riso é então explicado pela surpresa, pelo contraste” (BERGSON, 2001, p. 29).

No entanto, esclarece-nos o teórico que essa concepção não é aplicável a todas as coisas, pois há uma infinidade de eventos que nos surpreendem e não nos fazem rir; logo, para que algo seja cômico, é necessário haver uma desarmonia entre a causa e o efeito. Isso leva-nos a inferir que a ruptura dos modelos preestabelecidos e o fator surpresa são apenas um dos meios utilizados pelo cômico.

Ao utilizar-se do disfarce, ao fantasiar-se, Dodó, assume segundo a concepção bergsoniana, o poder pleno de fazer rir. Nas palavras do próprio teórico: “Um homem que se fantasia é cômico. Um homem que parece fantasiado é cômico também. Por extensão, todo disfarce será cômico, não só o do homem, mas também o da sociedade, e até o da natureza” (BERGSON, 2001, p. 31).

Denotamos a partir dessa observação que o risível, isto é, aquele/aquilo de quem se ri advém de instâncias diversas, abarca uma área bastante extensa é tudo que escapa aos padrões, às convenções. Decorre disso que, “a insociabilidade da personagem e a insensibilidade do espectador são condições essenciais à comicidade, ao riso” (BERGSON, 2001, p. 109).

Dentre as diferentes características do riso farsesco, sobressai o travestimento utilizado pelas personagens com a finalidade de alcançar seus

⁶ Conforme Bergson (2001, p.17), “pode tornar-se cômica toda deformidade que uma pessoa bem-feita consiga imitar”.

objetivos. Na peça **O santo e a porca** para não ser reconhecido, Dodó disfarça-se no intuito de cortejar Margarida; Benona e Caroba trocam as vestimentas, buscando proporcionar a realização dos três matrimônios.

Porém, não se limitando ao disfarce, **O santo e a porca** nos oferece outras faces do risível. Destacamos nos entrecchos abaixo aquela que se desprende da conduta humana.

MARGARIDA — Papai! Que foi, meu pai? Ouvi o senhor gritar! Está sentindo alguma coisa?

EURICÃO — Ai minha filha, me acuda! Ai, ai! Os ladrões, minha filha, os ladrões!

MARGARIDA — Socorro! Socorro! Pega o ladrão!

EURICÃO — Ai minha filha, não grite assim não! Não grite, senão vão pensar que a gente tem o que roubar em casa. E vêm roubar! Santo Antônio, Santo Antônio! Ai a crise, ai a carestia!

CAROBÁ — Leia a carta, Seu Euricão!

MARGARIDA — É, papai, leia! Que mal faz?

PINHÃO — Se for dinheiro emprestado...

EURICÃO — (Jogando a carta no chão.) Ai!

MARGARIDA — (Apanhando-a.) Não é nada demais, está vendo? Olhe, veja o senhor mesmo!

EURICÃO — Não fala em dinheiro não?

MARGARIDA — Não (SP, p.35-37).

Vimos por intermédio dos entrecchos que Ariano Suassuna trabalha com veemência as fraquezas humanas na construção da comicidade e, conseqüentemente, na articulação do riso que se desprende do espectador/leitor. Esse riso é espontâneo e inconsciente, uma vez que a reflexão não antecede o ato de rir. Os gestos, as palavras e as atitudes mecanizadas de Eurico Engole-Cobra é que o tornam risível. Nas palavras de Bergson (2001, p. 22): “as atitudes, os gestos e os movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica”. Essa mecânica se faz notar nitidamente na obra em análise, no momento em que Caroba – personagem do tipo esperto – toma as “rédeas” da trama e passa a manipular as demais personagens. Elas atuam regidas pelo automatismo, sendo suas ações reflexos das ações impostas pelo esperto. Esse automatismo, juntamente com a insociabilidade e a insensibilidade, conforme Bergson (2001, p. 109) são condições essenciais à existência do cômico: “só é essencialmente risível aquilo que é automaticamente realizado”.

É interessante observar que a comicidade que vai se construindo sobre as personagens, no início da peça, provoca um riso moderado que cresce

gradativamente à medida que suas as ações se adensam, formando uma rede de equívocos que resultarão na concretização do plano organizado por Caroba. Falando acerca dessa temática, Propp (1992, p. 171) nos revela que:

A primeira condição para a comicidade e para o riso que ela suscita consistirá no fato de quem ri ter algumas concepções do que seria justo, moral, correto ou, antes, um certo instinto completamente inconsciente daquilo que, do ponto de vista das exigências morais ou mesmo simplesmente de uma natureza humana sadia, é justo e conveniente.

Calcado nesse pensamento, Propp difere seis tipos de risos: o zombeteiro, o maldoso/cínico, o bom, o ritual, o alegre e o imoderado. Com isso, o teórico intenta desvelar a relação existente entre o riso e o cômico. Considerando o riso zombeteiro aquele, que a nosso ver, mais se destaca na peça **O santo e a porca** é a ele que nos direcionaremos a partir de agora.

Na concepção proppiana, o riso zombeteiro ou de zombaria têm origem nas diferentes formas de ridicularização da aparência, das atitudes e pensamentos humanos, variando de acordo com as diversas culturas e, sobretudo, com o caráter individual do ser humano. Esse riso ocorre na medida em que os defeitos do risível não se convertam em vícios, nem provoquem a repulsão nos espectadores/leitores.

Na cultura popular nordestina, o aspecto zombeteiro sobressai no mamulengo, visto pelos estudiosos como o teatro do riso, juntamente com o bumba-meu-boi e o pastoril. Ao vincular-se ao automatismo, o riso provocado pelo teatro de bonecos sistematiza a teoria bergsoniana (2001, p.51), quando nos diz que, cômico “é toda combinação de atos e de acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão de vida e a sensação nítida de arranjo mecânico”.

Ainda que **O santo e a porca** não se caracterize como teatro de mamulengo, a técnica utilizada por Ariano Suassuna em sua confecção é a mesma. Por isso, ao nos contarmos com esse universo, inebriamo-nos com a ilusão de vida que advém das aventuras cômico-dramáticas das personagens, como também do automatismo de suas ações, haja vista serem as personagens-bonecos coordenadas por Caroba.

EURICÃO — A facada?

CAROBA — E então? O senhor vai ver se não é! Pinhão me contou como ele faz. Chega cheio de delicadezas. A essa hora, já se informou de sua devoção por Santo Antônio. Ele chega e faz que é devoto do mesmo santo. Elogia o senhor, elogia sua filha, pergunta como vão os negócios, todo

amável, e vai amolando a faca. (À medida que fala, vai evocando a cena imaginária com gestos significativos e cortantes.)

CAROBA — Deve ser uma faca enorme, assim desse tamanho. Ele vai atolá-la até o cabo em sua barriga, xuii! (Dá a facada com a mão na barriga de EURICÃO, que cai desfalecido numa cadeira.)

EURICÃO — Ai! Quanto você calcula que vai ser a facada, Caroba?

CAROBA — Homem, pelo tamanho da faca, calculo aí nuns vinte contos.

EURICÃO — Ai! Caroba! Tenha compaixão de um pobre velho.

CAROBA — Mas é claro que tenho, Seu Euricão! Já pensei em tudo e vou defendê-lo contra esse urubu (SP, p.50-51).

EUDORO — Então mande chamar Margarida.

EURICÃO — Margarida? Pra quê?

CAROBA — Seu Eudoro quer vê-la depois de tanto tempo, é perfeitamente natural, Seu Euricão. Ele já viu Dona Benona, agora quer ver Dona Margarida! (SP, p.62).

Em ambos os exemplos, além de direcionar o pensamento e a fala de Euricão e Eudoro, Caroba, assume a sua voz, com isso muda o rumo da conversação, levando as personagens, a agirem segundo seus próprios interesses. Ou seja, a maneira como o esperto atua, evidencia, ou melhor, traz ao palco a técnica do mamulengo. Nesse aspecto, fica evidente o mecanismo dos gestos e a “ingenuidade” das personagens (ainda que inconscientes), que ficam a mercê dos objetivos de outrem. Ao refletir sobre as marionetes, Bergson vai além da manipulação dos bonecos, pois, passando a considerar a interação autor *versus* espectador/leitor, ele, coloca nas mãos de ambos o “poder” de manipular, sendo que o primeiro tem maior força, posto que conduza tanto as personagens ficcionais como os espectadores; e o segundo apenas “tange” os personagens que norteiam o enredo, tal capacidade lhe é herdada do primeiro.

(...) as personagens de carne e osso ficam suspensas em cena. Às vezes ele se diverte a arrojá-las com seu peso e faze-las rolar consigo ladeira abaixo. Mas na maioria das vezes as irá tangendo como se tange um instrumento, ou as irá manobrando como títeres. Olhando-se de perto, ver-se-á que a arte do poeta cômico consiste em (...) introduzir-nos, a nós, espectadores, a tal ponto em sua intimidade, que acabamos por obter dele alguns fios da marionete que ele movimenta; é então nossa vez de movimentá-la, uma parte do nosso prazer vem daí. É ainda um automatismo muito próximo da simples distração. (...) O cômico é inconsciente (BERGSON 2001, p. 12).

Alicerçados nessa concepção veremos que Ariano Suassuna toma nas mãos o controle de todos, inclusive da própria Caroba, posto que seja o seu criador. O pensamento bergsoniano leva-nos a ver que ao imergirmos no universo ficcional,

envolvendo-nos nos acontecimentos e nos movimentos que dele emana, passamos a ser parte desse mundo, logo, igualmente somos “marionetes”, do “Criador”.

No caso de **O santo e a porca**, com os movimentos dos olhos que perpassam as páginas em conexão com o pensamento que flui diante dos ardis criados por Caroba/autor, também conduzimos as ações da narrativa. Isso ocorre por que passamos a viver, conscientes ou inconscientes, a realidade ficcional. Assim, quando o escritor leva Caroba a conduzir as demais personagens, simultaneamente nos leva a exercer a mesma ação. Nesse sentido, somos conduzidos e ao mesmo tempo condutores.

Retomando como escopo a concepção proppiana sobre a comicidade e o riso, observamos que, para o teórico, o que suscita a existência de ambos é o exagero, o enganar, as mentiras, os elementos cômicos entre outros. Nas representações cômicas de Suassuna, em nosso caso, na obra **O santo e a porca**, vemos emanar de sua escritura o riso zombeteiro que se origina da ridicularização das personagens, entre os quais sobressai, Eurico Engole Cobra. Este, na verdade, é ridicularizado durante toda a narrativa. Vejamos os fragmentos:

EURICÃO — Bote já aí, ponha já aí!

PINHÃO — O senhor pensa que eu sou alguma galinha? O que é que eu posso botar, o que é que eu posso pôr, o que é que o senhor quer? (p.104).

EURICÃO — Santo Antônio, que safadeza é essa? Isso é coisa que se faça?

EUDORO se aproxima de EURICÃO e começa a olhá-lo, examinando-o com um misto de curiosidade, desgosto e compaixão. Chega mesmo a tocar na roupa de EURICÃO para inspecioná-la. EURICÃO, desconfiado, vai se afastando dele, aos arrancões, mas sem querer sair para não despertar suspeitas (SP, p. 98).

EURICÃO — Era isso que você estava confessando?

DODÓ — Era.

EURICÃO — Ainda mais essa! Por cima de queda, coice! Canalha, safado, por que você não disse logo? Por que deixou que eu confessasse meu segredo?

DODÓ — A culpa foi sua, era eu falando da filha e o senhor pensando na porca! (SP, p.141).

EURICÃO — E você não já pediu?

EUDORO — Não!

EURICÃO — Quer me levar ao ridículo, é, Eudoro? Faz uma coisa dessa, compromete minha irmã e ainda vem com pilhérias, logo agora que ela foi roubada!

BENONA — Quem, eu?

EURICÃO — Não, a porca! Ai, a porca!

EUDORO — Mas Eurico, eu... (SP, p. 142).

Os trocadilhos utilizados pelas personagens confirmam a existência do riso de zombaria dentro da própria constituição ficcional. Observem que ao contrapor as falas de Euricão e Pinhão; Euricão e Dodó; Benona e Euricão; e apresentar-nos a voz do narrador, o teatrólogo nordestino, dá as personagens secundárias o poder de ridicularizar o personagem central. Essa postura que o expõe de modo exagerado à qualidade de avaro de Euricão, contamina os espectadores/leitores que não podendo contracenar diretamente com o avarento, extrapola tal sentimento, zombando-o por intermédio de contínuas gargalhadas.

Ao assumir o papel de avarento, Euricão, traz à tona o exagero emocional, atraindo para si a atenção do público, provocando nele o riso. O exagero é nesse sentido, de acordo com Propp, elemento primordial à existência do cômico. Segundo os estudiosos, ele pode manifestar-se por intermédio de traços grosseiros e refinados que se excedem na edificação e representação das personagens e, também, nos eventos que constroem a história ficcional.

Dessa arte, ao construir o cômico utilizando-se de elementos farsescos, o dramaturgo nordestino, elabora uma narrativa, na qual a ironia é presença marcante. Ironia que se destaca, sobretudo, como forma de traição à vida, uma vez que, na peça **O santo e a porca**, ela se define segundo versão dicionarizada como um “contraste fortuito que parece um escárnio, sarcasmo, zombaria”.

Esse evento torna-se claro à medida que, não obstante direcionar sua existência em prol à tranquilidade futura, o avarento, depara-se com o malogro (desvalorização do dinheiro), o inusitado que lhe altera o curso da vida, colocando-o numa situação de desconforto. Eis a ironia a se manifestar, pois apesar do acúmulo material, ele de nada lhe serve. Nessa perspectiva, as ironias suassunianas são, conforme os estudiosos, capazes de trazer aos palcos, o outro lado do ser humano, todavia inobservado: o da própria ignorância como resultado do seu intimismo contraditório. Depreende-se daí, a moralidade que confere à peça, **O santo e a porca**, o cunho de fábula – “quem tudo quer tudo perde”.

EURICÃO — Estão ouvindo? É a voz da sabedoria, da justiça popular. Tomem seus destinos, eu quero ficar só. Aqui hei de ficar até tomar uma decisão. Mas agora sei novamente que posso morrer, estou novamente colocado diante da morte e de todos os absurdos, nesta terra a que cheguei como estrangeiro e como estrangeiro vou deixar. Mas minha condição não é pior nem melhor do que a de vocês. Se isso aconteceu comigo, pode acontecer com todos, e se aconteceu uma vez pode acontecer a qualquer

instante. Um golpe do acaso abriu meus olhos, vocês continuam cegos! Agora vão, quero ficar só! (SP, p.152).

Reparem que Euricão, nas suas considerações, apresenta-nos a vida como cíclica, como um cenário, no qual todos podem representar seus papéis: ora no auge ora no declínio, ora perdendo ora ganhando. Assim, sucessivamente as ironias vão preenchendo nossa existência. No caso de Eurico Engole-Cobra, ela se faz notar, sobretudo, como foi abordado anteriormente na desvalorização do seu tesouro e na solidão que o acercou, após o enlace dos casais.

EUDORO — Esse dinheiro está todo recolhido, Eurico! Tudo o que você tem aí não vale nem um tostão!

EURICÃO — Nossa Senhora, Santo Antônio! Você jura pelos ossos de sua mãe como é verdade?

EUDORO — Juro.

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 (SP, p.151).

EURICÃO — Você não está entendendo nada! E como ficaria eu? Você casa com Dodó, Benona com Eudoro, Caroba com Pinhão. Não vê que eu fico só? No meio disso tudo, com quem casaria eu?

CAROBA — Com a porca. E, se ela não serve mais, com Santo Antônio! (SP, p.151-152).

Como podemos notar, é a imprevisibilidade dos acontecimentos – seja no sentido social, seja no das relações humanas – a responsável pela desventura do avaro que no desenrolar do enredo vai construindo “quadros cômicos”, que envolvem o leitor/espectador, despertando-lhe o riso. Nos dois exemplos em especial, o riso parece diminuir, pois ao mesclar-se com o dramático, faz aflorar no espectador/leitor o sentimento de compaixão. Ainda em relação aos entrecos, na verdade, rimos da ironia que a vida prega ao homem – que pensa conduzi-la, mas na verdade é ela que o conduz – e do jogo frasal. A resposta elaborada por Caroba, além de ridicularizar o padrão, foge do habitual, ou seja, rompe com a rigidez, ou melhor, com a linearidade do cotidiano.

Observamos no desenvolvimento desse capítulo, Ariano Suassuna trabalhar com elementos da farsa em comunhão com a ironia. Essa conduta é o que o diferencia dos demais teatrólogos, posto que consegue articular tais elementos de

modo a erigir uma obra na qual o dramático e o cômico se relacionam e se complementam, permitindo ao risível (a obra) interagir com o ridente (espectador/leitor). Enfim:

A forte comicidade do teatro [suassuniano] repousa num conjunto de elementos, nem todos pertencentes ao mamulengo, como os travestimentos, e as expressões ligadas ao baixo corporal e material. Ela provém de cenas curtas e movimentadas, portanto ligadas ao domínio da gestualidade, bem como situações de truculência física ou verbal. Há ainda um aspecto de cômico verbal muito interessante, referente aos nomes próprios enormes, às repetições, aos provérbios e ao falar “difícil” de certos personagens (VASSALO, sd, p. 175).

Na verdade, as palavras de Vassalo, a nosso ver, sistematizam o procedimento utilizado por Ariano Suassuna na confecção da comicidade existente na peça em análise. Essa comicidade é abordada ao longo do nosso trabalho. No capítulo dois, buscar-se-á reforçar as marcas do risível presente no texto em pauta, vinculando-o às ações e aos jogos de palavras utilizadas por Caroba na manipulação das personagens.

CAPÍTULO - II: A Moldura da Efabulação em O santo e a porca

2.1 – A cena na reinvenção da realidade nordestina

Já dizia Mário de Andrade (1927): “pra gente gostar de um livro esse livro deve divertir a gente sinão é ruim. Eis a lei”. **O santo e a porca**, de Ariano Suassuna é assim, uma obra divertida e também enriquecedora, já que nela há um resgate da cultura brasileira, especificamente, da cultura popular nordestina.

Com base numa obra antiga, *Aululária*, de Plauto (séc. III a.C.), **O santo e a porca** retoma conceitos da Idade Média e os atualiza de acordo com o tempo (o texto foi escrito em 1957 e em 1958 virou peça teatral) e o espaço, o nordeste brasileiro. Dentro desse contexto nacional, a obra de Suassuna tem dimensões humanas universais, isto por que, assim como Euricão sacrificou toda sua existência à porca – garantia de uma velhice tranquila – sempre somos tentados a sacrificar algo de nós em prol do nosso bem-estar. Essa conduta inerente ao ser humano muitas vezes acaba por traí-lo, levando-o à decepção que tem como consequência o abandono, a solidão.

Assim, a busca por segurança, própria do ser humano, retratada na peça **O santo e a porca** ocorre, sobretudo, pela desinformação de Euricão, que não acompanha o processo econômico em vigor. Isso o leva a perda da porca, que a nosso ver, não é a ausência do objeto, do ídolo, e sim, a desvalorização da moeda. Esse evento é que o coloca à mercê da vida. Nesse sentido é o próprio ser humano que trai a si mesmo.

Mesclada à universalidade está inserida na obra a verdade particular do mundo do autor, isto é, seu mundo é apreendido através do brilhante sol nordestino e em sua arte essa característica é desvelada por meio das histórias contadas, dos mitos, das personagens e, segundo o autor: “do planalto seco e frio de minha região parda, pedregosa e empoeirada (...) meu teatro procura se aproximar da parte do mundo que me foi dada; um mundo de sol e de poeira” (SUASSUNA, 2007, p. 26).

Não apenas sol e poeira fizeram parte da infância de Ariano Suassuna, mas também atores ambulantes ou bonecos de mamulengos que, ora representavam gente comum, ora representavam atores, cangaceiros, santos, assassinos, ladrões, prostitutas, etc. É essa mistura de características universais e particulares que dá à

obra um aspecto tão atual; características do período medieval tornam-se atemporais na recriação de Ariano Suassuna. Para que essa recriação seja mais bem compreendida, isto é, para que o projeto estético do autor possa ser evidenciado é preciso entender o que é arte armorial. Do romanceiro popular cria-se a arte erudita e sob a aparência do regional, o escritor capta as complexidades do universal.

A arte armorial resgata questões do nacionalismo, muito mais pensado depois da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), mas já bastante valorizado desde a década de 20, com o grupo modernista, do qual faziam parte Mário e Oswald de Andrade, lembrando-se que os artistas daquele período foram os primeiros a projetar a consciência político-social brasileira, por meio da estética. Em outras palavras, por intermédio da arte, fizeram perpassar os problemas sócio-político-sociais brasileiros. Esse procedimento foi aproveitado e aperfeiçoado pelos escritores do pós-guerra, dentre eles, Ariano Suassuna.

Além disso, Suassuna trabalha com as questões do sagrado e do profano, o que confere um valor sério-cômico à peça. A dramaturgia da Idade Média era uma sequência do ofício da missa, porém ela trazia em si as características do carnaval e da paródia. Do outro lado, o teatro profano também é dotado de carnavalização e tipos grotescos. Sob o modo bakhtiniano, a carnavalização está presente em todo teatro medieval e isso acaba se refletindo também nas peças nordestinas, pois a literatura de cordel não apenas possui traços da oralidade, como também carrega muitos traços medievais.

Todas as deformações da vida expressas principalmente por características instintivas, tais como fome, medo e sexo, aparecem em peças teatrais da Idade Média e, conseqüentemente em **O santo e a porca**, uma vez que a dicotomia vida-morte, via acasos da vida, parece ser a essência dessa obra. Nesse sentido, a peça reinventa a realidade nordestina uma vez que traz para seu espaço problemas universais do ser humano.

A história se passa dentro da casa de Euricão Engole-Cobra. O próprio nome da personagem é uma miscelânea de culturas e tradições. O primeiro nome é uma recriação e, adaptação do nome da personagem Euclião, de *Aululária*, o segundo trata-se de apelido tipicamente brasileiro, nordestino e seu significado se dá porque Euricão é tido como avarento e esperto para ganhar dinheiro, por isso é também conhecido como Euricão Árabe, ou seja, temos aqui um mistura de culturas.

Os jogos cênicos em **O santo e a porca** acontecem, portanto, no espaço da casa de Euricão. Lá, muitas vezes as personagens se passam umas pelas outras para ir cada qual acertando a sua vida. Para Mitchell e Mason (1948), o jogo se explica porque o indivíduo busca a auto-expressão, pois o homem procura viver, usar suas habilidades, expressar sua personalidade, já que a sua necessidade primordial é vida, é auto-expressão. Assim, o jogo se explica como o desejo de uma nova experiência, como luta, curiosidade ou criatividade.

Por meio dos jogos, em tom de brincadeira, as personagens acabaram, cada uma delas, tomando o rumo certo e cada um ficou com o seu par ideal. Por meio de brincadeiras, a vida toma sua dimensão séria, justamente porque o jogo permite o treino daquilo que será sério. Nele, pode-se brincar de imitar, ou seja, ensaiar o que virá depois.

Conhecedor da importante função do jogo, Ariano Suassuna, aplica-a na confecção de suas peças. Na narrativa **O santo e a porca** tal conduta é percebida, sobretudo, nas artimanhas realizadas por Caroba que traz ao público a imagem da marionete, brinquedo manipulável, cujo automatismo provoca o riso. Sobre essa temática aprofundaremos mais adiante, no momento em que apresentaremos as ações da personagem em relação a seus oponentes.

Dando sequência ao nosso estudo verificamos, de modo geral, que a cultura nordestina se mantém muito próxima à cultura portuguesa da Idade Média até meados do século XIX. No nordeste brasileiro, a família patriarcal estava presente em todas as esferas sociais e também na ficção.

Com o decorrer dos anos, esse estilo cultural nordestino começou a modificar-se. A chegada do progresso, nessa região (abertura de estradas de rodagem) propiciou o surgimento e o fortalecimento de movimentos e lutas sociais, sobretudo, a partir dos anos 30, com o governo de Getúlio Vargas. Isso possibilitou a ampliação do vínculo entre o nordeste e as demais regiões do país. Tal fator, que envolveu os aspectos sócio-econômico-político-culturais, refletiu intensamente no universo artístico dessa região.

Em se tratando da arte, tais transformações foram consideradas pelos estudiosos como inversões. Isto por que, embora lentas, deram um novo rumo às manifestações artísticas a partir desse período, passando a mostrar com maior clareza o intercâmbio cultural. Esse fenômeno é assim sistematizado por Vassalo:

Verificamos o *topos* da inversão nas expectativas messiânicas. Notamos ainda a ocorrência do intercâmbio entre modelos culturais na própria obra de Suassuna, que transpõe narrativas de cunho popular para o gênero dramático e traz encenações originalmente feitas ao ar livre para prédios fechados e ambientes mais intelectualizados (VASSALLO, 1993, p.65).

Para Vassallo, o texto de Suassuna não degrada ou caricatura aqueles que lhe servem de fonte e com os quais dialoga. Porém, o simples fato de tê-los escolhido e retirado do seu âmbito periférico de cultura popular para inseri-los no espaço central da literatura citadina, escrita e universitária já configura uma visão crítica sobre eles e um movimento de inversão carnavalesca. Assim, Suassuna vai reinventando, de certo modo, a realidade nordestina em seu texto.

Suassuna inova ao imaginar a união de Euricão com a porca, ao unir novamente os ex-noivos, ao dar um aspecto extremamente cômico graças aos inúmeros travestimentos, mal-entendidos, pancadarias, correrias, etc.

Segundo Ligia Vassallo, Suassuna se apropria do texto de Plauto, mas o atualiza para a realidade do sertão nordestino; o autor reduz os apartes e dilui os monólogos, ora concentrando-os, ora distribuindo-os em falas mais curtas e diálogos.

Com base nessas características, podemos afirmar que o texto de Suassuna é intertextual: é um texto híbrido que possui aspectos medievais, tem o projeto estético da arte armorial e, por fim, o conhecimento teórico do autor.

Da Idade Média, temos o patriarcalismo presente na obra, assim como a fé cristã, a presença da igreja católica. A arte armorial propicia a associação de formas populares e outras eruditas. E o conhecimento teórico e também de vida do autor colabora com a execução do resultado final de tudo, o que lhe confere moldes próprios de elaborar a sua arte.

Essas três características estão, também, imbricadas entre si. Como já lembramos, o próprio autor alega que ele traz para o teatro a parte do mundo que lhe foi dada, ou seja, o mundo nordestino, não só de sol, calor e seca, mas também de tradições e culturas portuguesas, que, por sua vez, trazem consigo dados de outras culturas, marcadamente a árabe, do período medieval. Portanto, suas fontes culturais são em si bastante amalgamadas, o que facilita o caminho da construção da arte armorial, em que a cultura popular é transposta para ambientes cultos.

Para Ligia Vassallo:

A permanência do medieval em Suassuna, em seu teatro, é uma expressão exemplar. Embora impresso, trata-se de um gênero literário que se realiza enquanto performance única... o despojamento do cenário permite encenações em qualquer ambiente, mesmo ao ar livre, como os folguedos nordestinos. Além do mais, até mesmo a escolha de um teatro de tendência épica, para presidir a sua produção artística, é coerente com a medievalidade em Ariano Suassuna. Isto porque o chamado outono da Idade Média – período do qual provém a maioria dos modelos formais do artista – assiste a uma verdadeira teatralização dos costumes (VASSALLO 1993, p. 165).

Por todas essas características, o teatro de Ariano Suassuna se faz único e original e com a peça **O santo e a porca** não é diferente. Podemos afirmar que o jogo cênico de **O santo e a porca** reinventa a realidade nordestina.

Para dar continuidade ao nosso trabalho, buscaremos apresentar na sequência os diálogos de Caroba, que serão bastante elucidativos, uma vez que trazem à tona uma diversidade de elementos próprios da realidade nordestina, cujos costumes são transpostos para o palco.

2.2 - O diálogo livre, breve e traiçoeiro da personagem Caroba

Após observarmos que a encenação articulada por Ariano Suassuna em **O santo e a porca** propicia o reinventar da realidade da cultura popular do nordeste, veremos como Caroba, com suas envolventes palavras, é capaz de teatralizar os costumes de sua região, assim como manipula pela comunicação persuasiva os indivíduos que estão ao seu redor. Com isso, mais que conquistar seus objetivos, a personagem cria uma situação cômica, posto que as artimanhas por ela utilizada transformam seus “adversários” em bonecos ludicamente manejados.

A manipulação ocorre, sobretudo, porque Caroba conhece os interesses mais profundos dos indivíduos que envolvem a trama. Dessa forma, os interesses particulares de cada um das personagens são aproveitados por ela, como instrumentos que as convencem a participar do evento, haja vista, os mesmos não terem pleno conhecimento da complexa situação arquitetada pelo esperto.

Esse fator é que os leva a agirem como marionetes, sempre a mercê de Caroba. Nessa circunstância os diálogos breves e espontâneos da personagem

esperta são traiçoeiros, posto que se utilize da “ingenuidade” dos companheiros para enganá-los. No entanto, embora inconscientes, tais personagens entram no “jogo”, buscando conquistar suas próprias metas.

Destarte, considerando, pois, a atitude de Caroba e o desejo dos demais personagens poder-se-á inferir que, o desenvolvimento da narrativa se dá pela confluência daqueles que enganam e são enganados, em grande ou pequena escala. Ou seja, cada um, de uma maneira ou de outra, centra suas atitudes, gestos e falas na “não-verdade”, com isso transforma-se; simultaneamente em traidor e traído.

Passemos a apreciar alguns entrecchos que confirmam essa concepção. É evidente que daremos ênfase aos diálogos de Caroba, pois é ela a gestora de toda a situação em torno da qual giram as traições.

(O pano abre na casa de EURICO ARÁBE, mais conhecido como EURICÃO ENGOLE-COBRA).

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 (SP, p. 33).

Já no início da peça, nota-se algo estranho, uma vez que a primeira personagem a entrar em cena é secundária e, mais, a intimidade com que ela trata o patrão e a reação deste, revelam uma inversão de papéis que indicia as inúmeras controvérsias que irão ocorrer no desenrolar do enredo. Controvérsias, conforme mencionado, dão origem à comicidade que inebria e faz o público rir. No caso da situação inicial, a comicidade se dá não somente pela inversão ou reação de Eurico Engole-Cobra, mas também pela marca da oralidade expressa na fala, nas palavras de Caroba e pela repetição que culmina com a resignação do patrão: “EURICÃO — Chame Euricão mesmo” (SP, p. 01).

Sabemos que independente da fala, isto é, sem pronunciar uma palavra, é possível fazer soar o riso. Entretanto, a palavra bem elaborada é um dos veículos mais ricos e sutis para se produzir o risível. Para tanto, os artistas devem possuir além da argúcia, o domínio da língua e a platéia deve estar atenta e raciocinar com rapidez, porque as palavras são voláteis e vinculam-se intrinsecamente aos hábitos e à cultura de cada região específica. Tecendo considerações sobre o uso da língua na produção da comicidade profere Propp: “a língua não é cômica por si só, mas

porque reflete alguns traços da vida espiritual de quem fala: a imperfeição do seu raciocínio” (PROPP, 1992, p. 119). Esta acepção é assim complementada pela teoria bergsoniana:

Para que uma palavra seja cômica por si mesma, destacada de quem pronuncie, não basta que seja uma frase feita; será preciso ainda que traga em si um signo no qual reconhecamos sem hesitação, que foi pronunciada automaticamente. E isso só pode acontecer quando a frase encerrar um absurdo manifesto, um erro grosseiro ou, sobretudo uma contradição em termos (BERGSON, 2001, p. 61).

Retomando o fragmento de **O santo e a porca** e fundamentando-nos nas reflexões de Propp e Bergson diríamos que a espontaneidade da fala e o automatismo da resposta de Caroba, ou seja, esse conjunto mecânico é o promotor da comicidade, do riso que aflora nos ridentes.

Continuando nosso trajeto, veremos que, a partir de uma carta, Ariano Suassuna, forja uma série de mal-entendidos que servirão de matéria prima para o esperto arquitetar seu plano. Este plano foi colocado em prática por intermédio do “jogo das palavras”, muito bem dominadas e pensadas por Caroba.

MARGARIDA — Mas o que foi que houve?

EURICÃO — Ainda não houve nada, mas está para haver! Está para haver, minha filha!

MARGARIDA — O que é? Que foi que houve, Caroba? Que foi, Pinhão! Pinhão, você aqui? Ah, já sei o que houve, papai soube de tudo! É melhor então que eu confesse logo.

CAROBA — Que a senhora se confesse? Deixe para a sexta-feira, porque a senhora aproveita e comunga! Que coisa, Dona Margarida só quer viver na igreja!

EURICÃO — Ai a crise, ai a carestia!

MARGARIDA — Mas afinal de contas, o que foi que houve? Meu pai, eu vou contar...

DODÓ — Não!

PINHÃO — Não, não, Dona Margarida, quem fala sou eu! O que houve é que meu patrão escreveu uma carta ao senhor seu pai (SP, p.35-36).

Nesse diálogo, começam a aparecer os primeiros elementos que regerão a narrativa: o namoro escondido de Dodó e Margarida, o sentimento oculto de Eudoro – expresso no momento em que revela: “(...) mas quero logo avisá-lo: pretendo privá-lo de seu mais precioso tesouro!” – e a avareza de Eurico Engole-Cobra. A partir desses elementos que são indiciados no fragmento acima – pela presença da

carta de Eudoro à Euricão – desprende todo o projeto de Caroba, que compreenderá a situação e a modelará segundo seus ideais.

MARGARIDA — Mas com a chegada de seu pai, tudo se complica. Ele vai descobrir!

DODÓ — Talvez você tenha razão, é melhor confessar. Quando ele chegar, descobrimos tudo e ficamos de joelhos diante dos dois, pedindo consentimento para nos casar.

CAROBA — O senhor quer um conselho?

DODÓ — Quero, Caroba, estou completamente cego.

CAROBA — Então não descubra nada!

MARGARIDA — Por quê? Você fala de um jeito tão misterioso!

CAROBA — É porque estou maldando um negócio mais misterioso ainda. Vou dizer uma coisa curta e certa aos dois: não descubram a história não, porque o pai do senhor vem é para pedir Dona Margarida em casamento.

DODÓ — O quê? Você está doida, mulher?

CAROBA — Estou nada, homem! Seu pai não é viúvo?

DODÓ — É.

CAROBA — A senhora não passou um tempo lá?

MARGARIDA — Passei.

CAROBA — Ele não simpatizou com a senhora?

MARGARIDA — Simpatizou.

CAROBA — Ele não disse, na carta, que vinha roubar o tesouro mais precioso de Seu Euricão?

PINHÃO — Disse.

CAROBA — Então o que é que vocês querem mais? É casamento no duro!

DODÓ — É possível? (SP, p.44-45).

No fragmento acima, Caroba expõe ao casal sua suspeita. Essa é realizada na presença do seu pretendente Pinhão. Este, posteriormente será seu cúmplice e, ao mesmo tempo, seu adversário, pois em determinado momento, não tendo clareza do plano de Caroba, sente-se por ela traído. Nessa ocasião, é Pinhão que “veste a roupagem do esperto” e, afastando-se de sua namorada, organiza-se no intuito de roubar a porquinha do patrão, Eurico Engole-Cobra. O plano dos espertos tem em comum o desejo de ludibriar algo ou atentarmos para as atitudes de Caroba, visando a levar avante seu propósito. Veremos que elas são movidas pelas palavras (fala, som), enquanto que as de Pinhão, pelo silêncio. Assim, ambos – seja na parceria, seja na traição – são certamente, os regentes, que fazem por intermédio da palavra e dos equívocos que ela suscita a alegria dos espectadores. Os equívocos suscitados pela utilização da palavra desviam o público das verdadeiras intenções do falante. É, portanto, o desvio que dá as palavras seu caráter risível.

Para que as palavras sejam risíveis, deve haver um certo desvio de suas intenções. O que é dito invariavelmente está carregado de um ou mais sentidos. O riso realizado a partir das palavras conduz a um raciocínio que é

quebrado com o inusitado. Esse efeito é percebido com perfeição nas frases de duplo sentido, que aproveitam apenas da diversidade de significados que uma palavra pode assumir, em sua passagem pelo sentido figurado (XIMENES, 2003, p. 99).

Na obra **O santo e a porca**, Ariano Suassuna utiliza abundantemente desse artifício estético na produção do risível que, pode ser observado, sobretudo, nos diálogos curtos de Caroba e seus “adversários”.

Continuando nossa reflexão, observamos na facção exposta abaixo, que as inquietações de Margarida e Dodó levam Caroba a lançar as bases do seu plano.

MARGARIDA — E se for, o que é que a gente faz, meu Deus?
 CAROBA — É deixar as coisas como estão. Se o senhor tiver habilidade, pode ser que seu pai não o reconheça, pelo menos hoje. Quando ele chegar, já é quase noite. Com a corcova, a perna curta, a barbicha e a boca torta, o senhor bem que pode passar por outro. Então a gente vê o que faz, examina tudo, vê se é casamento mesmo e pode então partir daí para resolver tudo.
 DODÓ — Como?
 CAROBA — Eu sei lá, na hora se vê.
 MARGARIDA — (A DODÓ) Você acha que está bem assim?
 CAROBA — Pode ser que não esteja, mas é o jeito.
 DODÓ — Está bem, Caroba, vou seguir seu conselho. E se tudo se resolver a contento, eu saberei mostrar minha gratidão (SP, p.46).

O jogo de palavras realizado por Caroba induz o casal a aceitar o conselho de não revelar o segredo, prenunciando dessa forma, suas ações futuras quando diz: “caso confirme a suspeita, então partiremos daí para solução”. Nestas palavras concentram-se o raciocínio malicioso do esperto que, deixando entrever uma pseudo-solidariedade, aproveita-se da delicada situação, na qual se encontram Margarida e Dodó para envolvê-los em sua trama. Com isso, o casal converte-se em bonecos nas mãos da artífice personagem.

A comicidade dessa cena está, sobretudo, em a empregada tomar “as rédeas” dos acontecimentos que dizem respeito aos patrões e ter ela maior capacidade reflexiva, apesar de sua classe e nível cultural. Logo, o cômico que se desprende desse trecho marca-se pela contradição e inversão de papéis. Esse evento nos traz a teoria bakhtiniana sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, na qual, no período do carnaval, o bufão toma o lugar do rei. Há nesse sentido, um travestimento, um jogo em que as personagens trocam as máscaras.

Após a inversão de hierarquias que, na verdade, ocorre durante o decorrer de toda a peça, Caroba começa a pôr em prática seu projeto. Vejam a partir do fragmento abaixo os primeiros passos por ela articulados para a realização dos seus propósitos.

CAROBA — Saiam, deixem eu enfrentar Seu Euricão. É preciso preparar o terreno. Cuidado, lá vem ele! Pinhão, fique, preciso de sua ajuda!
(DODÓ põe os disfarces e sai atrás de MARGARIDA. Entra EURICÃO).
EURICÃO — Ladrões, só vejo ladrões! Mas Santo Antônio me protege. Caroba, você sozinha aqui? Que é isso? Onde estão os outros? Onde está Dodó Boca-da-Noite? (SP, p.47-48).

Tomando a voz de comando, com poucas e breves palavras, Caroba dá ordem aos súditos. É interessante notar que o primeiro passo dado pela personagem esperta é isolar sua “presa”. Essa postura garante maior possibilidade de êxito, pois o indivíduo isolado torna-se mais frágil e propenso a cair na armadilha. Com isso, Caroba coloca em prática a lei de Darwin que diz: “no universo somente sobrevivem os mais fortes”. No caso específico diríamos que, somente permanecem os mais espertos.

Destarte, isolando seus adversários um a um, Caroba os convence a participar do evento que culminará em vitórias e derrotas. Se atentarmos para os entrecos a seguir, veremos que o segundo passo dado por ela consiste em utilizar como instrumento de “luta” a debilidade de seus oponentes que vemos abaixo, nos dois fragmentos:

CAROBA — Está certo, Seu Euricão, está certo! Diabo duma agonia danada! Deixe a porca de lado, ninguém toca mais nela! Que é que vale uma porca? O negócio agora é evitar a facada que o tal do Eudoro vem lhe dar.

EURICÃO — A facada?

CAROBA — E então? O senhor vai ver se não é! Pinhão me contou como ele faz. Chega cheio de delicadezas. A essa hora, já se informou de sua devoção por Santo Antônio. Ele chega e faz que é devoto do mesmo santo. Elogia o senhor, elogia sua filha, pergunta como vão os negócios, todo amável, e vai amolando a faca. (À medida que fala, vai evocando a cena imaginária com gestos significativos e cortantes.)

CAROBA — Deve ser uma faca enorme, assim desse tamanho. Ele vai atolá-la até o cabo em sua barriga, xuii! (Dá a facada com a mão na barriga de EURICÃO, que cai desfalecido numa cadeira.) (SP, p.50-51).

CAROBA — Mas enquanto Santo Antônio não se vira, vamos ajudá-lo um pouco. Seu Euricão, saia por um momento.

EURICÃO — Você se encarrega de preparar tudo?

CAROBA — É claro.

EURICÃO — Então eu saio.

CAROBA — Dona Benona, espere um instante. Quero lhe dizer um negócio, em caráter confidencial.

BENONA — Que é, Caroba?

CAROBA — Pinhão está desconfiado de que Seu Eudoro vem pedir a senhora em casamento.

BENONA — Caroba!

CAROBA — É verdade, Dona Benona! A senhora não foi noiva dele?

BENONA — Fui, mas briguei por uma besteira e ele se casou com outra.

CAROBA — Mas o fato é que está viúvo e arrependido! Ele mandou dizer a Seu Euricão que vinha privá-lo de seu tesouro e Pinhão acha que só pode ser a senhora.

BENONA — É possível? (SP, p.56-57).

Em se tratando de Euricão Engole-Cobra, conhecedora da avareza e do apego do patrão pelo dinheiro, é a esta debilidade que Caroba recorre para envolvê-lo. Já no caso de Benona o instrumento utilizado é a paixão oculta que, todavia, nutre por seu ex-noivo, Eudoro⁷. E assim, sucessivamente usando como tática a voz de comando, o isolamento dos adversários e as fragilidades dos mesmos, o personagem esperto vai tecendo a teia de sua trama, tendo como sustentáculo a postura de “boa moça”, isto é, de ser solidária a cada um dos envolvidos.

EURICÃO — Ai! Caroba! Tenha compaixão de um pobre velho.

CAROBA — Mas é claro que tenho, Seu Euricão! Já pensei em tudo e vou defendê-lo contra esse urubu (SP, p.51).

BENONA — E então?

CAROBA — Pois eu vou ajudar Seu Eudoro a sair do acanhamento. A senhora me deixe só com ele que eu vou me certificar. Se for verdade, pode deixar que eu puxo a conversa na frente de Seu Euricão e a senhora noiva (SP, p.57).

CAROBA — O senhor está parecendo meio encabulado de pedir.

EUDORO — É verdade, Caroba.

CAROBA — Então deixe comigo. Seu Euricão é louco pela filha. Não gosta nem de falar em casamento para ela, com medo de perdê-la. Mas, ao mesmo tempo, quer casá-la, pois considera a moça uma espécie de patrimônio. O senhor agrade o velho, seja delicado, diga que ele vai bem de saúde e de negócios, fale em Santo Antônio, que é a devoção dele, e deixe o resto comigo. Depois que eu puxar o assunto, depois que tudo estiver encaminhado, aí o senhor faz o pedido, está bem?

EUDORO — Está ótimo, Caroba (SP, p.58-59).

O diálogo breve e traiçoeiro articulado por Caroba com maestria leva seus oponentes a consentirem na execução do plano. Isso nos leva a inferir que os

⁷ BENONA— (Faceira.) Ele está acanhado porque quer, porque eu nunca o esqueci (SP, p.62).

diálogos individualizados proferidos por ela são os fios por meio dos quais os bonecos-personagens são conduzidos mecanicamente.

Nessa acepção, Caroba coloca diante dos expectadores a marionete, uma vez que as personagens por ela controladas, lhes oferecem a imagem de bonecos cujas articulações estão presas às cordas e seus movimentos são governados por um manipulador (Caroba) que determina suas ações. A ideologia de estar preso ou conduzido pelas mãos de outrem, como um brinquedo, é que constrói a comicidade, ou seja, cria as inúmeras cenas cômicas apreciadas na peça.

Logo, o fazer o outro de tolo, a trapaça, a farsa são alguns dos elementos próprios usados nos mecanismos das marionetes e, diga-se de passagem, muito bem trabalhados por Caroba. Esta, manipulando as fraquezas de seus adversários, transforma suas vidas em acontecimentos risíveis e automatizados. Portanto, concordamos com Ximenes quando diz:

O cordão que parece nos limitar nos prende aos devires, e tolhe a transformação natural do mundo. Todos estes sentimentos vitais são traduzidos em comédia, quando mostramos que é aparente a liberdade nas pessoas. Todos somos conduzidos por nossas paixões e sonhos, somos marionetes cujos cordões estão nas mãos da necessidade, que nos prende como grilhões invisíveis. A representação exagerada dos desejos mais recônditos da alma, torna visíveis tais cordões, provocando assim o riso (2003, p. 117).

Enfim, conhecendo as intenções de Eudoro, as necessidades e os desejos mais profundos dos indivíduos que a cerca, Caroba arma um circo e no picadeiro faz suas encenações. Nelas, a artífice personagem faz com que Eurico peça vinte contos a Eudoro para o casamento (na realidade, para um jantar); convence Benona de que Eudoro viria pedi-la em casamento; induz Eudoro a pensar que a nubente é Margarida e Eurico crer que é Benona. Na sequência organiza os vários encontros nos quais ela é a regente. Com tais representações, conquista suas metas: o nubente ganhar algum dinheiro, casar-se com Pinhão, promover os matrimônios de Dodó e Margarida e Benona e Eudoro. Nas diferentes situações que envolvem os bonecos-personagens são as interferências dialogais de Caroba que dão origem ao processo cômico. “Uma situação será sempre cômica quando pertencer ao mesmo tempo a duas séries de fatos absolutamente independentes, e que possa ser interpretada simultaneamente em dois sentidos inteiramente diversos” (BERGSON, 2001, p. 54).

Sendo um dos recursos mais utilizados não somente nas comédias clássicas e nas farsas, mas também nas representações cômicas da contemporaneidade, as interferências realizadas por Caroba na peça **O santo e a porca** não se restringem às atitudes e as palavras que envolvem o dia a dia das personagens, senão vão mais além, pois, se abstraídas da objetividade dos fatos, elas conduzem personagens e público a um universo psicológico e subjetivo esperado. Ou seja, tais interferências que se concretizam por intermédio do diálogo livre, breve e traiçoeiro da personagem Caroba provocam os equívocos e quiproquós responsáveis pela comicidade e pelo riso, os quais norteiam a narrativa suassuniana. São eles que, não obstante, rompem com as amarguras da vida, posto que as apresentam com suavidade e humor; e também nos oferecem a traição, temática a ser discutida no item subsequente.

2.3 - “Traição à vida”: desconexões entre a palavra, a cena e a ação

Como foi visto anteriormente, a presença de elementos da cultura popular nordestina – nos textos suassunianos – revela o desejo do autor de transpor a realidade do sertão para o universo teatral. Para isso, utiliza-se da linguagem dramática que busca convencer o espectador de que o “Mundo da Arte” é o mundo no qual vivemos. No livro *Iniciação à Estética* (2002, p. 132), diz Ariano Suassuna que, embora à “linguagem do dramático [seja] mais verista, também deve transfigurar a realidade, pois o Teatro é uma das Artes; e Arte nenhuma imita rigorosamente e estreitamente a vida”. Ou seja, a vida jamais poderá ser transposta tal e qual para o palco, pois sempre haverá nuances que indicará os estigmas do ficcional.

Na obra **O santo e a porca**, as marcas da realidade do nordeste, sobretudo a rural, são os artifícios estéticos utilizados pelo dramaturgo para construir o cenário no qual ocorre a ação das personagens, cujo cerne é a traição.

Se observarmos as ações de cada uma das personagens veremos que elas, independente das motivações são, conforme dito anteriormente, traídas e traidoras, pois são infiéis entre si, ainda que involuntariamente. Dodó e Margarida traem os

seus pais, no momento que oculta dos mesmos seu relacionamento amoroso. Eudoro trai Benona quando, apesar de nutrir um sentimento carinhoso por ela, opta por pedir Margarida em casamento. Pinhão trai Eurico quando lhe rouba à porca e, simultaneamente, trai Caroba, ao lançar gracejos e propostas indecorosas à Benona. Euricão, por sua vez, trai a todos, pois oculta-lhes a existência do seu tesouro e priva-lhes inclusive da alimentação. Caroba, similar a Euricão, trai a todos. Com suas artimanhas engana-os, utilizando-se de suas fragilidades e necessidades.

Dentro desse contexto de traições, o mais afetado é Eurico Engole-Cobra, pois sua ingenuidade (ignorância) diante dos processos da vida sócio-econômico-político-cultural, acaba por trair-se a si mesmo. Consequência dessa traição é sua miséria total, material e humana. Nesse sentido, é a própria vida mesquinha da personagem que o trai.

Retomando a questão da realidade como artifício estético utilizado na edificação do cenário de **O santo e a porca**, observamos que um dos primeiros elementos revelador da manifestação da realidade sertaneja a construir o *lócus* em que o enredo se desenrola, advém das próprias personagens envolvidas na trama. Vejam que, ao nomear como Caroba a personagem-esperta que articula todas as ações e intrigas do texto, Suassuna associa-a, segundo os estudiosos, a uma grande e forte árvore, vinculando-a à sua desenvoltura na resolução de situações que posteriormente garantirá seu próprio bem-estar. Não obstante atrelarmos, na maioria das vezes, o sertão à imagem da seca e conseqüentemente a um ambiente sem vida, a associação realizada pelo teatrólogo nos remete ao outro lado da realidade nordestina, o ambiente campestre que se complementa com Pinhão, personagem do tipo esperto, cujo nome significa “fruto rústico”. Noivo de Caroba, ao trazer em si a amplitude da flora, Pinhão é sinônimo de liberdade e com seus ditos populares, enfeita o cenário com a voz do povo nordestino, que ao mesmo tempo é universal.

Continuando a construção do cenário, Ariano Suassuna, nos apresenta a filha de Euricão, cujo nome novamente nos projeta ao ambiente rural marcado por caracteres do nordeste brasileiro, pois “Margarida” – gênero de plantas das compostas – significa concomitantemente “flor bucólica” e um produto artesanal, ou seja, uma “renda cearense”, na qual se forma, por meio de pontos diversos, desenhos de flores com as características peculiares das margaridas do campo. No

enredo, Margarida é um instrumento que desperta o interesse material (em Eurico que vê na filha uma garantia de futuro) e sentimental (Eudoro e Dodó).

Ao condensar em si os dois polos de interesses, a personagem concretiza no cenário suassuniano, duas realidades que se contrastam: a pobreza e a riqueza. Considerando que ambas as realidades não são prerrogativas do nordeste brasileiro e, sim, de todos os países do mundo, tal fator converte-se em um dos elementos que confere à peça **O santo e a porca**, o cunho universal.

Com Eudoro e Dodó⁸ o palco se enriquece da generosidade, da singeleza, dos pudores, dos recatos e das submissões do povo do nordeste que se expande a todo povo brasileiro.

Para finalizar a edificação desse cenário peculiar, entra em cena, a personagem Benona juntamente com seu irmão, Euricão Engole-Cobra. O primeiro, ao fazer alusão à personagem de Plauto, Eunomia (no grego significa: ordem bem regulada) nos projeta ao romanceiro nordestino, uma vez que este sofreu forte influência dos latinos. Já o segundo, ao trazer a imagética da cobra como representação de sua maneira de ser e de estar, na região nordeste, além de demonstrar o modo como os nordestinos viam e tratavam o estrangeiro árabe, nos leva a perceber outro elemento desse universo a construir o cenário de **O santo e a porca**. Isso porque, uma das definições do vocábulo *cobra*, segundo o dicionário é copla que por sua vez, significa “pequena composição poética, geralmente em quadras, para ser cantada” (p. 156 e 177), logo, estamos diante dos cantadores nordestinos, do cordel, das gestas.

Além das personagens, temos ainda, dois elementos que delineiam todo cenário erigido por Suassuna, são eles: Santo Antônio e a porca, representando a manifestação do religioso e do profano. É interessante notar como o teatrólogo integra esses elementos na desenvoltura do enredo. Observem que o misticismo religioso (caráter universal) é evidenciado na peça, não apenas pelas invocações das personagens, mas e, sobretudo, pela fala de Caroba, no instante em que ela orienta Eudoro a aproximar-se de Euricão, apelando a sua devoção ao Santo. Na verdade, com sua esperteza, a personagem entende que tal conduta sensibilizará Euricão, tornando-o frágil e propenso a escutar seu opositor. Essa fragilidade se dá

⁸Assim – "EÚDOROS" – composto por eú (bom, bem) e de dôron (o generoso) e Dodó – redução do nome Eudoro, são a representação de duas realidades universais, a burguesia e a submissão, a nosso ver, a pobreza como símbolo do povo oprimido e carente.

porque a personagem compreende que seu adversário partilha com ele a mesma crença.

Dessa forma, o aspecto religioso é trabalhado por Suassuna, a nosso ver, como sinônimo de alienação que, unida ao excessivo e sórdido apego de Eurico pelo dinheiro, acaba levando-o a ser traído pela vida. Nessa acepção é que o religioso e o profano se entrecruzam na peça suassuniana, sendo representados respectivamente, pelo santo (devoção alienante) e pela porca (dinheiro, avareza, mesquinhez). Ambos, objetos essenciais à sobrevivência de Euricão “Engole Cobra”; logo, tal personagem é simbolicamente a sistematização do sagrado e do profano.

Sobre esse cenário que desmistifica o estereótipo sertão, Ariano Suassuna procura aproximar a realidade de seu mundo, por intermédio da realidade transfigurada, visto que o teatro não conseguirá reproduzir a vida que se reinventa a cada instante. Observamos, portanto, no jogo de intrigas que compõem o enredo, da peça **O santo e a porca**, desfilar uma variedade de elementos que culminará com a traição à vida.

Nesse palco, observamos, desde o início da trama, o jogo de interesses como alavanca geradora das diversas ações das personagens. Tais ações são, na verdade, a manifestação de cada um das personagens rumo à concretização de seus próprios objetivos. Ao sentir-se ameaçado Euricão busca proteger o seu tesouro:

EURICÃO: - Ah, agora estou só. Estará escondido? O quarto está vazio. E aqui? Ninguém. Agora, nós, Santo Antônio! Isso é coisa que se faça? Pensei que podia confiar em sua proteção, mas ela me traiu! Você, que diz ser o santo mais achador! É isso, Santo Antônio é achador e está ajudando a achar minha porca! Eu devia ter me pegado é 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. Entre o túmulo de minha mulher e o muro, há um socavão: é lá que guardarei meu tesouro. Prefiro a companhia dos mortos à dos vivos, e ali minha porca ficará em segurança. Com medo dos mortos, os vivos não irão lá e os mortos, ah, os mortos não desejam mais nada, não têm mais nenhum sonho a realizar, nenhuma desgraça a remediar. Ao cemitério! Escondo a porca no socavão e à noite, quando todos estiverem dormindo, cavo a terra e hei de enterrá-la o mais fundo que puder. E você, Santo Antônio, fique-se aí com sua proteção e seu poder de encontrar. Lá, meu ouro, meu sangue, estará em segurança: o mundo dos mortos é mais tranquilo, e, digam o que disserem os idiotas, lá é o lugar em que se perde tudo e não se acha nada! (SP, p.106-107).

O diálogo de Euricão com Santo Antônio confirma o jogo entre o sagrado e o profano a envolver o contexto da personagem. Este, se deixando levar pelo medo de

perder a porca, seu bem mais precioso, iguala o Santo de sua devoção a ela, ou melhor, rebaixa-o, colocando-o como um “santo achador” e não “protetor”. Por isso, preferiria ter se apegado a um “santo perdedor”. Esse jogo que se evidencia no fragmento pela utilização das letras maiúsculas e minúsculas para designar o “Santo da devoção” e o “santo achador e perdedor”, mostrando a insistência de Euricão em “ter nas mãos” o controle dos dois universos, indicia o desfecho de sua trajetória, pois posteriormente, a vida o trairá, concedendo-lhe o desejo de, ainda em vida, ficar na companhia dos mortos: “Prefiro a companhia dos mortos à dos vivos”. A busca de Euricão em defender seus interesses particulares frustrou-se por completo.

Em outra instância, Caroba percebendo o equívoco do padrão elabora um ardil em prol à realização dos seus interesses. Para isso, aproveita-se da delicada situação vivida por Margarida e Dodó que, não tendo opção em relação à resolução do seu problema, são obrigados a aceitar seu auxílio sob as condições que lhes são impostas.

MARGARIDA — E se for, o que é que a gente faz meu Deus?

CAROBA — É deixar as coisas como estão. Se o senhor tiver habilidade, pode ser que seu pai não o reconheça, pelo menos hoje. Quando ele chegar, já é quase noite. Com a corcova, a perna curta, a barbicha e a boca torta, o senhor bem que pode passar por outro. Então a gente vê o que faz, examina tudo, vê se é casamento mesmo e pode então partir daí para resolver tudo.

DODÓ — Como?

CAROBA — Eu sei lá, na hora se vê.

MARGARIDA — (A DODÓ) Você acha que está bem assim?

CAROBA — Pode ser que não esteja, mas é o jeito.

DODÓ — Está bem, Caroba, vou seguir seu conselho. E se tudo se resolver a contento, eu saberei mostrar minha gratidão.

PINHÃO — Como?

DODÓ — Eu descobrirei um modo.

PINHÃO — Seguro morreu de velho.

CAROBA — O senhor não tem uma terrinha que seu padrinho lhe deu?

DODÓ — Tenho, mas é uma terrinha pequena, não dá para nada.

CAROBA — Para o senhor, para mim vale muito. A coisa que eu mais desejo na vida é casar com Pinhão e ter uma terrinha para trabalhar nela com ele. Se a história se resolver e eu conseguir fazer seu casamento, o senhor passa a escritura dessa terra para nós dois?

DODÓ — Passo.

CAROBA — Prometido?

DODÓ — Prometido.

PINHÃO — Quem vive de promessa é santo.

CAROBA — Mas aí é pegar ou largar.

PINHÃO — Pois eu pego! Vou arranjar umas promissórias aí pela rua. O senhor assina uma no valor da terra. Quando passar a escritura, eu devolvo a que o senhor assinou, está bem?

DODÓ — Está, homem desconfiado!

PINHÃO — O velho dobrou na esquina (SP, p.46-47).

Ao contrário de Euricão, Caroba auxiliada pela esperteza do seu noivo, consegue conquistar um dos seus objetivos, a obtenção de um pedaço de terra. Considerando a temática da traição, temos que Margarida e Dodó são traídos duplamente, pelos espertos que os manipulam e pela vida, pois justamente no momento em que se encontram mais confortáveis, há uma reviravolta que os desestabilizam. A vida põe em confronto pai e filho na luta por uma mesma mulher, lembrando-se, porém que a aceitação do casal em relação às imposições de Caroba, não é gratuita: também eles possuem um interesse comum, receber o consentimento dos pais para o seu namoro.

Nesse mesmo caminho, Pinhão, para vingar-se e ao mesmo tempo conquistar uma vida confortável, torna-se um “criminoso”, uma vez que rouba o tesouro do patrão de sua noiva. Esta traição, semelhante à de Caroba, tem um desfecho que coloca o traidor numa situação confortável. Este, ao negociar com Euricão a devolução da porca, acaba por garantir o recebimento do dinheiro. Nesse contexto, os espertos traem e não são traídos.

PINHÃO: - Um momento, me solte! Vá pra lá! Eu confesso que furtei essa porca, mas o senhor não ganha nada mandando me entregar à polícia. Eu morro e não digo onde ela está! Todo mundo fala em furto, em roubo e só se lembra da porca! Está bem, eu furtei a porca! Sou católico, li o catecismo e sei que isso não se faz! Pois bem, proponho um acordo a todos. Seu Eudoro não emprestou vinte contos a Seu Euricão? Eu entrego a porca por esses vinte contos (SP, p.147-148).

Dando mais um passo, verificamos nos entrecchos abaixo que Margarida, Eudoro e Benona deixam-se manipular para conquistar sua meta, a saber, o casamento. Esse deixar manipular é, a nosso ver, ainda que inconsciente, um deixar trair-se, pois o esperto joga com credulidade ingênua dos “bonecos-personagens” que são induzidos a colocar em prática o projeto por ele arquitetado. Destarte, Margarida cala-se diante do sinal de Caroba, enquanto que Eudoro e Benona – por comodismo e ignorância – deixam que ela tome a frente dos acontecimentos.

MARGARIDA — Já disse que prefiro ir para um convento. E vá marcar entrevista com gente de sua idade, está ouvindo? E saia daqui com seu casamento! Saia daqui porque eu...
(CAROBA põe o dedo nos lábios e faz-lhe sinal para que ela saia. Margarida se interrompe bruscamente e começa a chorar, saindo arrebatadamente da sala, acompanhada sempre pelo fiel DODÓ.) (SP, p.66).

EUDORO — É verdade, Caroba. Não sei como vou começar. Minha idade não permite mais certas coisas que agradam às moças, de modo que...

CAROBA — Então deixe comigo.

EUDORO — Está ótimo, Caroba. Para animá-la eu... (Remexe no bolso) (SP, p.59).

BENONA — Ai, Caroba, estou tão confusa! Foi tudo tão de repente! E assim, de surpresa, sem me dizer nada! Mas Eudoro sempre foi meio doidinho!

CAROBA — É casamento na certa! A senhora saia e deixe tudo comigo!

BENONA — Pois está certo. Fique, fale com ele e que Santo Antônio nos proteja (SP, p.57-58).

Por intermédio dos vários exemplos, notamos que a traição à vida ocorre em várias instâncias. Assim, ao jogar com o religioso e o profano representados pelo Santo e pela porca, o teatrólogo, nos revela o mundo como um grande palco, no qual as criaturas se digladiam e se traem, ora conscientes, ora não. Independente de atores ou espectadores, a traição ocorre a todo instante, depende do ponto de vista e do posicionamento de cada um no palco da vida. Acreditamos, portanto, que, a partir de nosso posicionamento, somos traídos, ora pelo Santo (o religioso), ora pelo profano (a porca) como ocorreu com Euricão. Nas palavras do próprio autor:

O santo e a porca apresenta a traição que a vida, de uma forma ou de outra, termina fazendo a todos nós. A vida é traição, uma traição contínua. Traição nossa a Deus e aos seres que mais amamos. Traição dos acontecimentos a nós, dentro do absurdo de nossa condição, pois, de um ponto de vista meramente humano, a morte, por exemplo, não só não tem sentido como retira toda e qualquer possibilidade de sentido à vida. É desta traição que Euricão Árabe subitamente se apercebe, é esta visão perturbadora e terrível que lhe aponta os homens como escravos — como escravos fundamentais e não só do ponto de vista social, como um crítico entendeu que eu apontava —, isto é, como eles próprios se veriam a instante, não fossem as preocupações, a cegueira voluntária e involuntária, as distrações e divertimentos, a covardia, tudo enfim que nos ajuda a "ir levando a vida" enquanto a morte não chega e que faz desta aventura — que se fosse sem Deus era sem sentido — um aglomerado suportável de cotidiano (SUASSUNA, 2007, p.23-24).

Inferimos, portanto, que no picadeiro da vida as traições voluntárias ou involuntárias que ora nos escravizam e ora nos libertam — como nos foi demonstrado no universo ficcional de **O santo e a porca** — são um dos instrumentos que propiciam o dinamismo do cotidiano de todos nós, seres humanos. Devemos, pois saber trabalhá-las para não sermos tragados por elas. Só assim, evitaremos ficar na

companhia dos mortos ainda em vida, evitaremos assumir, como Eurico Engole-Cobra, a condição de morto-vivo.

CAPÍTULO - III: O Teatro do Absurdo no Enredo de O santo e a porca

3.1 – Variações temáticas do enredo pelo imaginário popular

Refletirmos acerca do Teatro do Absurdo na peça **O santo e a porca** pressupõe antes de tudo, compreender as ideologias que o envolvem. Etimologicamente, o vocábulo absurdo, origina-se do latim *absurdu* que significa “contrário à razão”. No entanto, tal conceito no universo das artes é muito mais abrangente, pois implica uma postura capaz de envolver questões filosóficas, religiosas, políticas e sociais. Essas questões num determinado contexto, poderão não corresponder às necessidades mais básicas do homem e, com isso, provocar o vazio, o nada, o não sentido.

Diante dessa problemática, o Teatro do Absurdo (arte cênica), valendo-se de um procedimento que envolve dialeticamente linguagem, realidade e teatro, busca a conscientização do homem, com base nessas questões existencialistas.

Por detrás de um vazio nihilista, o Teatro do Absurdo propõe um teatro, que em última análise tem uma componente terapêutica, uma nova forma de katársis: através da experiência viva do absurdo humano (peça de teatro), o homem re-escreve o seu mundo e sua condição, indo ao encontro de uma nova ordem, não assente em valores preexistentes (como acontecia na tragédia clássica) e falidos, mas numa luta pelo inatingível: superar a condição humana e atingir uma nova ordem metafísica (CEIA, 2005, p. 4).

Fundamentando-se, portanto na katársis, o Teatro do Absurdo utiliza-se de uma linguagem que traz em si as marcas da poesia, do grotesco, do horror tragicômico, cuja finalidade é, por intermédio do desconforto provocado pela discordância entre sonho e realidade, promover o riso libertador frente ao absurdo, à incoerência que se manifesta no mundo social e individual. Martin Esslin (1968, p. 360) sintetiza esse pensamento da seguinte maneira:

É o desconforto, causado pela presença de ilusões claramente em desacordo com a realidade, que é dissolvido e descarregado por meio do riso libertador diante do reconhecimento do absurdo fundamental do universo. Quanto maiores as angústias e a tentação para ceder às ilusões, tão mais benéfico esse efeito terapêutico.

Assim, os próprios acontecimentos são instrumentos que movimentam essa arte cênica. Nesta acepção, as representações levam os espectadores a confrontar-se com as mais variadas condições humanas, inclusive a sua. De outro modo, embora não se limite a obedecer a mecanismos que os identifiquem com as personagens, os espectadores estão abertos a refletir criticamente acerca da própria realidade e da realidade que o cerca. Isso, de acordo com as ideologias do Teatro do Absurdo, possibilita uma crescente conscientização da condição humana. “Só quando se adquire verdadeira consciência do nada existencial, se está preparado para a busca do todo inatingível e inefável” (CEIA, 2005, p. 4).

Em se tratando da peça **O santo e a porca**, essa conscientização tem seu apogeu no final do enredo, posto que o golpe sofrido por Euricão converte-o em arquétipo humano, o que leva o público a autorreflexão sobre o eterno mistério no qual o homem se encontra envolto. Para se chegar a esse apogeu, o Teatro “do Absurdo” suassuniano mescla a esperteza de Caroba e Pinhão, a ingenuidade de Margarida, Dodó e Benona, a conveniência de Eudoro e a avareza de Eurico. Esses elementos são articulados num “jogo cômico” em que o riso cria um imbricado de significações que são comprovados no final da história.

Destarte, ao penetrarmos no universo de **O santo e a porca**, fica-nos claro que a tomada de consciência do leitor/espectador não ocorre ao acaso, senão que vai se construindo gradualmente, lembrando-se que na desenvoltura do enredo, essa problemática em relação às personagens é praticamente nula, pois excetuando Eurico Engole-Cobra que – após a eventualidade da desvalorização do seu dinheiro – de cofre se conscientiza, os demais, todavia, permanecem na superficialidade, preocupados somente com a concretização de seus projetos imediatos. É, então, por intermédio do arquétipo, que Euricão se dá o questionamento à vida. Será que vale a pena todo sacrifício e apego ao bem material? O levantamento de questões constitui um dos fundamentos do Teatro do Absurdo. A partir de tais questões, cujo objetivo é despertar no indivíduo a criticidade, surge uma série de temas que se entrecruzam.

Do ponto de vista das temáticas a abordar, e da cosmovisão presentes no Teatro do Absurdo [ressaltam-se]: a angústia, o nada, a morte e o vazio da existência humana, numa realidade cada vez mais fragmentada e desprovida de sentido (CEIA, 2005, p. 3).

Em **O santo e a porca** as temáticas mais evidentes são: 1) a busca por melhor condição de vida, 2) a angústia/solidão, 3) a avareza, 4) o vazio existencial e 5) a morte. Como podemos perceber, são temas que se expandem à vida como um todo. Porém, não nos olvidemos que essas temáticas são abordadas no enredo suassuniano de maneira indireta. Por isso, devemos captá-las com base no contexto geral da história.

Feitas essas ressalvas, observamos que o tema número 1 envolve com maior intensidade as personagens espertas, Caroba e Pinhão. Estes, na condição de empregados assalariados e possuindo um mesmo objetivo, contrair matrimônio, procuram de toda forma, ainda que inadequadamente, melhorar suas condições de vida no sentido material.

DODÓ — Tenho, mas é uma terrinha pequena, não dá para nada.

CAROBA — Para o senhor, para mim vale muito. A coisa que eu mais desejo na vida é casar com Pinhão e ter uma terrinha para trabalhar nela com ele (SP, p.46-47).

EURICÃO — Não dou, os vinte contos são meus!

PINHÃO — Então pode chamar a polícia, porque eu não entrego a porca de jeito nenhum. Ela tem cem vezes isso. Com os vinte contos posso comprar uma terrinha. Junto com a do padrinho de Seu Dodó, caso e vou fazer minha vidinha com Caroba (SP, p.148).

Nos fragmentos acima, ao “jogar” com as palavras, os espertos, por um lado, evidenciam a diferença de classes – no momento em que um mesmo objeto (a terra) possui importância diferenciada nas concepções de Dodó e Caroba – por outro, reafirma o que foi dito anteriormente, revela a busca por melhores condições de vida, isto é, de estabilidade futura. Na peça esse tema vai se adensando por meio das astúcias realizadas por Pinhão e Caroba. Ambos, entre perdas e infortúnios acabam por conquistar a terra e o dinheiro que lhes propiciam “ascensão social”, posto que, com a obtenção desses bens, passam a trabalhar para si mesmos.

Já a temática da angústia/solidão é tratada de modo adverso, de um lado há personagens que procuram sair das situações em que se encontram para superar tais sentimentos, de outro, existem personagens que procuram cultivá-los. Dessa forma, Eudoro, ao vivenciar situações de angústia e solidão, busca vencê-las, à medida que decide pedir a mão de Margarida em casamento. Simultaneamente ajuda Benona – sua ex-noiva – a superá-las, pois ao final, ambos ficam juntos.

CAROBA — O que houve, Seu Eudoro, foi que o povo daqui está desconfiado de que o senhor veio noivar.

EUDORO — E por que estão pensando nisso?

CAROBA — O senhor mandou dizer na carta que ia roubar o tesouro de Seu Euricão e todo mundo está pensando que isso quer dizer "casar com Dona Margarida".

EUDORO — Pois estão pensando certo, Caroba. Desde que Dodó saiu de casa para estudar, estou me sentindo muito só. Simpatizei com a filha de Euricão e resolvi pedi-la, apesar da diferença de idade (SP, p.58).

Tomando como alvo Eurico Engole-Cobra, percebemos que a angústia/solidão é tratada como sinônimo de isolamento. Com isso, tal temática puxa para si as questões do vazio existencial e da morte. Vejam que mediante um acontecimento que o entristece, a personagem opta por isolar-se:

EURICÃO — (...)Tomem seus destinos, eu quero ficar só. Aqui hei de ficar até tomar uma decisão. (...) estou novamente colocado diante da morte e de todos os absurdos (...). Um golpe do acaso abriu meus olhos, vocês continuam cegos! Agora vão, quero ficar só! (SP, p.152).

Esse isolamento voluntário, mais que expressar a tomada de consciência por parte de Euricão, corresponde a sua morte, pois, ao perder o sentido existencial, ele deixa de viver. É o absurdo se manifestando, haja vista serem vida e morte fenômenos que se contrapõem.

A angústia/solidão que domina Euricão, conforme a concepção do Teatro do Absurdo, origina-se da crença “de que o homem é cercado por áreas de escuridão impenetrável, de que não pode nunca conhecer sua verdadeira natureza nem seu objetivo, e que ninguém lhe poderá fornecer regras de conduta pré-fabricadas” (ESSLIN, 1968, p. 370). Com isso, o homem é levado a confrontar-se com o próprio mistério, com os próprios limites da condição humana, é levado a encontrar-se consigo mesmo, com o inefável, com o vazio, com o nada existencial. Assim, ao reconhecer a própria limitação, Euricão deixa-se vencer por ela – morto-vivo – fica como se não existisse.

Essa condição na qual se encontra Eurico Engole-Cobra o coloca no mesmo patamar de “Deus”, pois, segundo a teoria do absurdo, “a divindade é pobre, nua e vazia, como se não existisse, ela não tem, não quer, não deseja, não trabalha, não obtém. A divindade é tão vazia quanto se não existisse” (ESSLIN, 1968, p. 371). Nessa perspectiva, o sem-sentido é, concomitantemente, exaltação e degradação da personagem. Inferimos, portanto, que a angústia/solidão, o vazio existencial e a

morte são temas que se imbricam na peça **O santo e a porca**, envolvendo exclusivamente Eurico Engole-Cobra. Pensar na motivação que levou tal personagem a degradação ou exaltação, nos projeta ao tema central que o envolve, a avareza.

É o apego ao dinheiro que o leva à “ruína/glória” e que o coloca numa tumba impenetrável:

EURICÃO — Ai, meu Deus, com essa carestia! Ai a crise, ai a carestia! Tudo que se compra é pela hora da morte!
 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! (SP, p.34).

Em última instância podemos deduzir que o egoísmo no qual Euricão alicerça sua vida é responsável pela edificação da própria tumba. Ou seja, retomando o raciocínio de que a personagem ocupa o mesmo patamar da divindade, diríamos que seu exílio se constrói entre “Deus” (vazio inefável) e o “demônio” (apego ao dinheiro). Está aí a essência do “jogo” entre o profano e o religioso que norteia a narrativa suassuniana. Eis a ironia da vida.

Disso decorre que o absurdo que se forja na peça de Ariano Suassuna advém da mixórdia de elementos que caracterizam as personagens (esperteza, egoísmo, avareza, etc.) assim como do cômico e das brincadeiras que norteiam suas falas. Logo, o absurdo no teatro nordestino se dá pela hibridização de estilo e de linguagem. No caso da obra em análise, a hibridização é enriquecida pela utilização da técnica do mamulengo e de elementos que fundamentam a teoria do absurdo.

Enfim, a peça como um todo traz por intermédio das variações temáticas uma série de questionamentos aos absurdos da vida.

A criação teatral de Suassuna é, dessa forma, marcada pelos estigmas do Teatro do Absurdo como fenômeno, conforme nos diz Esslin:

Expressa a preocupação do homem moderno de dialogar com o mundo em que vive. Ele tenta fazê-lo enfrentar a condição humana tal como ela é, libertá-lo de ilusões fadadas a causar desajustamentos e desapontamentos constantes. (...) Pois a dignidade do homem reside em sua capacidade de enfrentar a realidade em toda a sua insensatez, aceitá-la livremente, sem medo, sem ilusões – e rir-se dela (ESSLIN, 1968, p. 373).

Na sequência, para dar continuidade a nossa reflexão, buscaremos apresentar os desencontros sintático-semânticos como reinvenção do popular. Essa reinvenção ocorre, sobretudo, por meio dos trocadilhos que engendram a narrativa.

3.2 - A reinvenção do popular: desencontros sintático-semânticos

No item anterior verificamos que uma das principais finalidades do Teatro do Absurdo é “expressar a preocupação do homem moderno em dialogar com o universo, no qual vive visando a enfrentar a realidade como ela se apresenta”. Para isso, fundamenta seus propósitos na dimensão cômico-humorística. É por intermédio do riso que se detecta a capacidade de superação do homem. “O humor empresta algo de maquinal aos gestos e atitudes para reduzir o patético e grave, a tensão do trágico a que a condição de ‘ser homem’ não consegue escapar” (JOZEF, 2006, p. 269). Ou seja, o humor ameniza a forma com que enxergamos nossas fragilidades, transformando-as em algo risível para nós mesmos.

Essa dinâmica é detectada no enredo de **O santo e a porca**, sobretudo no que tange aos temas. Assim, embasado nas ideologias do Teatro do Absurdo, Ariano Suassuna, “jogando” com as palavras – cujas disposições e significações dão origem ao cômico – vai gradativamente reinventando o popular por meio dos desencontros sintático-semânticos, geradores de novos efeitos estéticos. Tais desencontros vão se forjando na narrativa, sobretudo, por intermédio dos trocadilhos, dos vocábulos e das expressões que, ao promover um duplo significado às palavras e as frases, despertam o riso no espectador/leitor. Esse, conforme Jozef (2006, p. 270), “anuncia a libertação, seja em relação ao perigo físico ou às redes da lógica. Na situação de riso, ocorre a libertação de energia acumulada na repressão de emoções”. Poder-se-á, então, inferir que, ao promover o riso, as rupturas sintático-semânticas presentes na peça são duplamente criadoras, pois, além de reinventar o popular, liberta o público de suas tensões, devolvendo-o novamente à vida, levando-o a encarar a realidade tal e qual.

Se nos ativermos às conversações das personagens, veremos que suas falas são ambíguas em vários momentos, ou seja, está repleta de intenções que se encontram latentes num plano secundário. Nos ditados populares constantemente expressos por Pinhão, os sentidos literais das frases diferem dos significados que elas expressam nos contextos em que são proferidas.

PINHÃO — Seguro morreu de velho (SP, p.46).

PINHÃO — Quem vive de promessa é santo (SP, p.47).

PINHÃO — Pois adeus, Caroba. Quem gosta de dormente é o trem. (Sai. Caroba chora, mas logo enxuga as lágrimas.) (SP, p.81).

PINHÃO — Com fama de doido, Zé Sabido enriqueceu (SP, p.90).

PINHÃO — Já vou, já vou, Dodó! Por causa de pressa, morreu zé apressado. Você não perde por esperar. (Destranca a porta. Entra DODÓ.) (SP, p.122).

Destarte, os ditos rompem com a harmonia da fala (popular e habitual), pois seus arranjos ganham sentidos inusitados, gerando dessa forma um efeito cômico, que, de acordo com os estudiosos, é resultante da “economia de um esforço intelectual consciente devido à superposição de sentido e à condensação de expressão” (JOZEF, 2006, p. 271). Percebemos, com base nessa colocação, que a superposição de sentido é outro artifício estético utilizado por Ariano Suassuna para se criar a comicidade. Ela, em várias circunstâncias da narrativa, promove os equívocos, ou seja, os desencontros sintático-semânticos, uma vez que, o que é expresso não é apreendido na sua verdadeira significação, senão que ganha um outro sentido. No diálogo abaixo, por exemplo, a palavra “porca” representa simultaneamente o animal (alimento) e o objeto (cofre) no qual se esconde o tesouro:

PINHÃO — (Gritando para fora, enquanto sai.) É a porca? Levem lá para trás, nossa alegria hoje é essa porca. É a porca? (Sai. EURICÃO cruza a cena, transtornado.)

EURICÃO — Ai, a porca! Pega, pega o ladrão!

EURICÃO — Está vendo, ladrão? É um ladrão, um criminoso, um bandido que quer sugar meu sangue. O que é que você quer com minha porca?

PINHÃO — Quero comer, Seu Euricão (SP, p.88).

Mais adiante podemos observar essas divergências de significados, no momento em que Eurico se refere ao sumiço da porca e a seu patrimônio. Nesse emaranhado, Margarida é, aos olhos do pai, um bem material. Já para Pinhão, o “bem” de Euricão é a porca (objeto). Diante de tais equívocos, ambos, Margarida e a porca, se igualam:

EURICÃO — Mas perdi a porca! Ai, a porca! Ai, a porca! E ainda por cima o que aconteceu com meu patrimônio!
 PINHÃO — Seu patrimônio? Qual? A porca?
 EURICÃO — Não, Margarida! (SP, p.143).

EURICÃO — Isso é o que você diz, mas o fato é que ela está perdida.
 MARGARIDA — Eu, meu pai?
 EURICÃO — A porca! Ora bolas, não já disse que é a porca? (SP, p.146).

Fica evidente nesses fragmentos que Margarida assume o papel de objeto, ou seja, na estruturação da conversação forjada por Suassuna, a personagem tem o mesmo peso e o mesmo significado, ela é: patrimônio.

Na verdade, no decorrer de todo o enredo encontra-se uma série de diálogos dos quais brotam sentidos que se divergem, assim como palavras e expressões (... *toda vez que ele me manda assim na frente...*, ... *enterrar vivo*, ... *vou apertá-lo até sua alma sair pelo fiofó*, ... *não tem onde cair morto*, ... *pode não ser mais muito moça, mas é enxuta que faz gosto!*; entre outros) que possuem duplas conotações. Esse fenômeno norteador de **O santo e a porca** é o elemento desestruturante, por ser ele o responsável pela quebra da harmonia sintático-semântica. Assim, ao trabalhar as disposições das palavras nas frases e destas, bem como a relação desconexa entre elas, o teatrólogo, reinventa o popular.

A nosso ver, o reinventar suassuniano do popular, não se limita à ruptura sintático-semântica, senão que vai além, pois o dramaturgo utiliza-se de outros elementos como a intertextualidade (*“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”*.), as técnicas dos folguedos populares (o mamulengo, as repetições, etc.) na tessitura do enredo entre outros. Com isso, rompe com a estrutura formal da escrita e dá origem a um novo estilo, isto é, na ficção, Suassuna recria o popular por intermédio de uma amálgama que vem do próprio povo.

Seguindo esse raciocínio, diríamos que a reinvenção do popular pode ocorrer em diferentes dimensões. Nesse primeiro caso, ela é realizada diretamente pelo

criador/escritor, Ariano Suassuna. Já no momento em que a peça **O santo e a porca** é apresentada em contextos diferenciados, foge da realidade regional, o popular se recria por meio da vivência do público que o aprecia. Desta forma, o popular é reinventado a partir da realidade de cada indivíduo, de cada povo que o adequa segundo suas próprias vivências e conhecimentos – como ocorre com a canção de roda que é modificada por Pinhão, de acordo com seu cotidiano. Nessa acepção, o popular é reinventado continuamente, recebe, portanto, matizes diversas.

Assim, ao trabalhar com os aspectos trágico e cômico, utilizando-se dos desencontros sintático-semânticos, Suassuna, concomitantemente, cria o efeito humorístico e recria o popular. Com isso, retoma os fundamentos do Teatro do Absurdo, cujo fim é reconciliar o homem consigo mesmo.

Consciente da artificialidade da representação da realidade, o criador estabelece uma visão irônica e subjetiva, muitas vezes paródica. Esta ironia destrói a ilusão pois infiltra-se no texto em geral, através do discurso do narrador. Obtêm-se o cômico 'a partir do absurdo', reunindo o que não se pode reunir, justapondo mecanicamente elementos heterogêneos reunidos sob um ponto de vista inesperado. Na base de todo processo cômico encontra-se um deslocamento, uma deformação da aparência habitual das coisas (JOZEF, 2006, p. 271).

Nesse trecho está a essência do ato criador do teatrólogo nordestino que, usando e abusando da criatividade, dá um “toque” especial aos elementos populares que se manifestam no nordeste brasileiro. Na sequência trabalharemos o popular presente na obra suassuniana em relação à vida e ao homem nordestino.

3.3 - O enredo ensinando a vida e o homem nordestino

A dramaturgia de Ariano Suassuna divide-se em dois momentos primordiais: o trágico e o cômico/jocoso. Nessa parte do nosso estudo, daremos ênfase ao segundo, num intento de demonstrar na peça **O santo e a porca** - uma das comédias sertanejas do teatrólogo - a face alegre da miséria material e humana, transformada em gestos no teatro suassuniano.

Nessa acepção, pensar no traslado do mundo do sertão para o universo teatral de **O santo e a porca** é algo complexo, uma vez que a escrita não traduz em toda sua extensão a riqueza da representação em conexão com os elementos que compõem o cenário e a indumentária como veículo que nos permite apreciar as diferentes épocas e as características singulares do povo nordestino. Todavia, nossa reflexão será um tanto limitada, haja vista, sermos privados do conjunto dramático que evidencia com maior clareza a transformação a que nos propomos demonstrar.

É interessante notar como Ariano Suassuna ao “jogar” com a literatura teatral, transforma em ficção, pessoas e fatos reais. Com isso, a realidade sertaneja se dá a conhecer, se atualiza e ganha vida no palco. É evidente que tal vida, como diz o próprio autor, jamais se igualará ao dinamismo, à riqueza e à constante invenção da realidade. No entanto, projeta-nos, ainda que parcialmente, o sertão com seus hábitos e suas crenças.

Assim é que vemos transformar em gestos, a história do avarento, que é, na verdade, a história de um nordestino pertencente à família de Suassuna, e concomitantemente observamos chegar ao palco a expressão “um árabe”, comumente usada na região nordeste para denominar o estrangeiro que lá se fixou:

Aproveitei, entre outras coisas, a circunstância de ser Euricão Engole-Cobra um estrangeiro, um ‘árabe’, como se diz no sertão, dos sírios, árabes e turcos enraizados e insinuei, através disso, nossa própria condição de desterrados (SUASSUNA, 2007, p. 24).

Não tem sentido, portanto, dada as características do meu teatro, dizer (...) que é inverossímil que um avarento ignorasse uma operação bancária e perdesse, assim, seu tesouro. Em primeiro lugar mesmo que isso fosse impossível na vida, não o seria em meu teatro (...) e em segundo lugar, mesmo na vida o fato é tão possível que aconteceu; foi em Taperoá, com uma pessoa avarenta, por sinal pertencente à minha família. Na agência do Banco do Brasil, em Campina Grande, onde ela foi trocar seu dinheiro, avisada por um tio meu, juntou gente para ver aquelas notas, guardadas durante tanto tempo que ninguém as conhecia mais (SUASSUNA, 2007, p. 26).

Imbricada a história do avarento árabe, temos a aventura do esperto, personagem tipo que institui uma relação peculiar com as demais personagens por intermédio da troca de favores. Em **O santo e a porca**, encontra-se representado,

sobretudo, por Caroba⁹. Por sua forma de ser e se relacionar com seu entorno, Caroba passa para o primeiro plano da peça, convertendo-se numa espécie de ponto de convergência dos elementos e personagens do quadro brasileiro emoldurado por Suassuna. Segundo os estudiosos, é provável que o “esperto”¹⁰ seja uma variante do “malandro”, personagem tipo, assim definido por Antônio Cândido no seu ensaio “Dialética da Malandragem” (1970). Logo, Caroba, Pinhão e outros “espertos” forjados na obra do dramaturgo nordestino, são herdeiros do pícaro da literatura européia e do malandro popular como Leonardo Pataca e Macunaíma.

Mais que consolidar essa personagem tipo na literatura brasileira, buscaremos trazer como sua atuação, na peça, **O santo e a porca** assume novos contornos. Isto é, como a história guiada por Caroba – personagem “esperto” na versão feminina - traz aos espectadores/leitores o mundo do sertão ao palco do absurdo.

Observamos no enredo em questão que Caroba tem como objetivo unir duas famílias, a de Eurico e a de Eudoro Vicente. Para tanto, a troca de um pedaço de terra prometida por Dodó, elabora uma trama visando à realização de três casamentos, a saber: o de Margarida com Dodó, o de Benona com Eudoro, e, conseqüentemente, seu próprio casamento com Pinhão. Nessa empreitada, o “esperto” consegue alcançar seus objetivos, entre quedas e tropeços, que são as razões que motivam o riso dos espectadores/leitores, lembrando-se que o riso, de acordo com Mikhail Bakhtin é:

(...) Em primeiro lugar patrimônio do povo (esse caráter popular é inerente à própria natureza do carnaval); todos riem, o riso é ‘geral’; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas, o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo (BAKHTIN, 1999, p. 10).

Assim, numa versão carnavalesca que tende a relativizar a realidade, que se deixa notar num riso de cunho universal, Suassuna, por intermédio de Caroba, transforma em movimento, em gestos, a problemática da terra, elemento primordial à vida e à sobrevivência do povo nordestino.

⁹ Em segundo plano, na mesma obra, encontra-se Pinhão.

¹⁰ Esse personagem é denominado por Ariano Suassuna como quengo, que significa indivíduo astuto, artiloso.

Em seu estudo sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, Bakhtin (1999, p.18-19) dá à terra um sentido ambivalente: ela é, princípio de absorção, ventre, túmulo e, concomitantemente, de nascimento e ressurreição, é o seio materno. Vincula-se, portanto, à morte e à vida. É a terra em seu aspecto cósmico e ser a origem de tudo. “(...) o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo”. Dessa forma, observamos a terra como essência de um novo começo, expectativa de vida nova. Ou seja, na concepção suassuanina a terra nos apresenta sob uma única vertente, a vida, a sobrevivência em surpresas absurdas.

No diálogo travado entre Dodó e Caroba¹¹, no qual há algumas interferências de Pinhão, sobleva a idéia da terra como meio propulsor do trabalho, cuja consequência é a melhora da condição de vida do casal. “A coisa que eu mais desejo na vida é casar com Pinhão e ter uma terrinha para trabalhar nela com ele” (SP, p. 25).

A fala da personagem (Caroba) – no que se refere a terra – é a síntese do desejo daqueles que procuram conquistar uma vida mais digna, pois a terra fulgura não só como fonte de sobrevivência, mas também como instrumento que dignifica o homem. É ela que lhe confere estabilidade e possibilidade de crescimento.

Por isso, conhecendo a grandeza e a importância da terra para o homem do sertão nordestino, ou melhor, para o homem universalmente falando, Ariano Suassuna coloca-a em evidencia na peça, **O santo e a porca**, enfatizando o seu caráter vital. Isto se faz notar, sobretudo, por intermédio da atitude cômica de Pinhão que, para garantir a posse da terra à Caroba, faz com que Dodó assine uma promissória no valor da terra prometida. “Vou arranjar umas promissórias aí pela rua. O senhor assina uma no valor da terra. Quando passar a escritura, devolvo a que o senhor assinou, está bem?” (SP, p. 26).

Se fizermos uma analogia com a literatura bíblica, podemos relacionar, simbolicamente, os espertos como representantes do “povo de Deus”, pois em ambas as literaturas há a promessa e a busca ou o deslocamento em direção a terra prometida. Considerando que para a realização desse evento se necessita de alguém que articule e conduza o povo, diríamos que Caroba é o mentor e Pinhão é aquele que, como “Moisés”, o conduz com indulgência.

¹¹ Para melhor compreensão da reflexão que faremos a seguir, sugerimos que se faça a leitura do fragmento contendo o diálogo completo, p. 25-26 da obra em análise.

Continuando nossa reflexão, notamos ainda que as interferências de Pinhão são responsáveis pela manifestação do cômico, uma vez que, agindo em determinados momentos como “líder”, rompe a conversação de Caroba e Dodó com suas falas inusitadas e, simultaneamente, obriga o segundo a garantir o cumprimento da promessa. Essa atitude do esperto reforça a importância da terra como sinônimo de vida para o sertanejo nordestino como representante do homem universal.

Agora, se considerarmos a terra sob das perspectivas das personagens Eurico Engole-Cobra e Pinhão, diríamos que ela traz outra vertente bakhtiniana, na qual morte e vida formam uma única e mesma realidade. O ato de enterrar e desenterrar a porca é simbolicamente a junção, num mesmo plano, de ambas as realidades. Ou seja, a terra é, ao mesmo tempo, sinônimo de morte para Eurico e de vida para Pinhão, explicando o absurdo da realidade reinventada pela ironia.

EURICÃO — Ao cemitério! Escondo a porca no socavão e à noite, quando todos estiverem dormindo, cavo a terra e hei de enterrá-la o mais fundo que puder (SP, p. 107).

PINHÃO — (...) Disse o velho que o sangue dele está em segurança e o mundo dos mortos é um mundo tranquilo! Mas não há sangue que não se possa derramar e há mortos que ressuscitam! Ao cemitério! (SP, p. 110).

(“Entra PINHÃO, com um grande saco de estopa, velho e sujo, no qual carrega a porca”). (SP, p.121).

EURICÃO — Ai, ai! Estou perdido, estou morto, fui assassinado! Para onde correr? Para onde não correr? (SP, p.136).

O último trecho nos remete à linguagem bíblica, na qual o salmista não tem para onde fugir, uma vez que “Deus” está em todas as coisas e lugares¹². Logo, se “Ele” está no céu e no abismo, ao evocar essa linguagem por intermédio de Euricão, Suassuna condensa no vocábulo “terra” todo cosmo, pois na cultura popular da Idade Média, “o alto e o baixo possuem um sentido absoluto e rigorosamente topográfico. O alto é o céu e o baixo é a terra” (BAKHTIN, 1999, p. 18). É, portanto, sinônimo de totalidade. Disso decorre que, no caso do avarento, segundo a concepção bakhtiniana “morte e vida não se opõem; (...) ligam-se da mesma forma ao seio procriador e absorvente da terra, (...) entram da mesma maneira, como fases

¹² “Para onde ir longe do teu sopro? Para onde fugir longe da tua presença? Se subo aos céus, tu lá estás; se me deito no Xeol, aí te encontro” – salmo 139 (138). (A Bíblia de Jerusalém, São Paulo: edições Paulinas, 1973. p. 1104).

necessárias, no conjunto vivo da vida em eterna mudança, em eterna renovação” (BAKHTIN, 1999, p. 44).

Dando sequência, notamos que, embora não se trate do teatro de mamulengos propriamente dito, Suassuna utiliza-se desse instrumental estético para erigir a peça **O santo e a porca**.

Referindo-se ao teatro de bonecos, no seu estudo sobre a arte armorial, Idelette M. Santos (1999, p. 255), confirma nossa percepção, pois afirma que o mamulengo “é uma das bases de sustentação da escritura teatral de Suassuna”. Dessa forma, por intermédio de Caroba – personagem esperto - o dramaturgo transforma em gestos essa arte milenar¹³, porém, com características próprias da cultura popular nordestina. Traz, portanto, o universo do sertão para o universo teatral. Essa transposição dá ao teatro popular suassuniano de **O santo e a porca** os caracteres do Teatro do Absurdo à medida que leva ao palco a realidade, cuja ficcionalidade questiona o homem real. Isso se faz notar pela ação do “esperto” que, ao “jogar” com as demais personagens, manipula-as de tal forma, que os converte em marionetes. Nesse sentido, o espectador/leitor tem a sua frente o movimento mecanizado dessas personagens, cujas ações convergem rumo à concretização do objetivo primeiro da personagem Caroba: adquirir uma terrinha e casar-se com Pinhão. Vemos com isso a influência do mamulengo, praticamente em todo o desenrolar da peça **O santo e a porca**. Entre os vários momentos que essa estética se presentifica, à guisa de exemplificação, traremos abaixo os eventos que consideramos ser o início e o fim da apresentação dos bonecos-personagens:

CAROBA – O senhor quer um conselho?

DODÓ – Quero, Caroba, estou completamente cego.

CAROBA – Então não descubra nada!

MARGARIDA – Por quê? Você fala de um jeito tão misterioso!(SP, p. 44).

CAROBA – Saiam, deixem eu enfrentar Seu Euricão. É preciso preparar o terreno. Cuidado, lá vem ele! Pinhão, fique, preciso de sua ajuda (SP, p. 47).

CAROBA – Um momento, um momento, quem fala sou eu. O senhor já se explicou com dona Benona, não foi?

EUDORO – Foi.

CAROBA – A senhora também já entendeu tudo, não foi?

BENONA – Já!

CAROBA – O noivado, a confusão, lalalá, lalalá, tudo?

¹³ Tão antigo quanto à humanidade, o teatro de bonecos está presente praticamente em todas as culturas, manifestando-se de acordo com as peculiaridades das mesmas.

CAROBA – Então viva! O senhor consente o casamento de seu Eudoro com dona Benona, não é, seu Euricão?
 EURICÃO – consinto, não! Exijo! Agora, ou ele casa, ou morre! Ai, Santo Antônio, ela está perdida!
 BENONA – Eu?
 EURICÃO – A porca! Mas vocês dois agora casam, e tem que ser já!
 CAROBA – Pois então, eles casam amanhã. O senhor ganhou um grande cunhado, seu euricão (SP, p.142 -143).

Ainda com Caroba, Ariano Suassuna nos presenteia com algumas imagens oriundas da cultura popular da Idade Média: destacam-se entre elas o travestimento e a surra/golpes. Tais imagens vinculam-se às festividades carnavalescas que, no período supramencionado, opunham-se às festas oficiais da Igreja e do Estado.

A primeira imagem, representada na obra **O santo e a porca** por meio das trocas do vestuário que transforma Caroba, ora na personagem Margarida (“CAROBA: Amém dona Benona (...) – entra atrás de algum móvel, ou biombo, e veste o vestido de MARGARIDA, se possível por cima do seu, para tornar possíveis mudanças rápidas”; p.120), ora na personagem Benona (“CAROBA – Espere homem, espere! (destranca a porta com o vestido de BENONA). (imitando a voz e os gestos de BENONA) - sou, Eudoro”; p. 127) deixa entrever a ideologia do destronamento, ou seja, ao assumir as identidades das patroas, Caroba acaba por destroná-las. Há, nessa perspectiva, a ascensão do “oprimido” e, simbolicamente, o rebaixamento do poder, da autoridade.

Um dos elementos obrigatórios da festa popular era a fantasia, isto é, a renovação das vestimentas e da personagem social. Outro elemento de grande importância era a permutação do superior e do inferior hierárquicos: o bufão era sagrado rei (...); eram numerosas as festas nas quais se elegiam obrigatoriamente reis e rainhas efêmeros (por um dia). A mesma lógica topográfica presidia à idéia de por as roupas do avesso, as calças na cabeça, e à eleição de reis e papas para rir: era preciso inverter o superior e o inferior, precipitar tudo que era elevado e antigo, tudo que estava perfeito e acabado, nos infernos do “baixo” material e corporal, a fim de que nascesse novamente depois da morte (BAKHTIN, 1999, p. 70).

Já a segunda imagem, conforme Mikhail Bakhtin (1999, p. 178), não possui um sentido banal e está estritamente ligada ao ato sexual, são os golpes de bodas. No exemplo abaixo:

Ajoelhe-se! Isto! Agora tome! Tome, tome e tome! Tome para deixar de ser safado! Um sujeito como você, que devia dar graças a Deus por ter uma noiva como Caroba, com essas molecagens para as senhoras de respeito!

Tome, safado. – Pinhão: Ai, Caroba, ai Carobinha, ai Carobinha do meu coração! (Consegue beijá-la por entre as tapas, abraça-a, CAROBA vai diminuindo as tapas, retribui o beijo, depois o abraço) – (SP, p. 78-79).

Ao golpear Pinhão com tapas, Caroba, ora travestida, ora não; antecipa suas núpcias que ocorrerá posteriormente. “Todos os golpes têm uma significação simbolicamente ampliada e ambivalente: eles dão à morte (no limite) e dão uma vida nova, põem fim ao antigo e iniciam o novo”. O futuro, nesse contexto mudará por completo a vida de ambos os empregados. Com a aquisição da própria terra, passarão a exercer a função patrão X empregado, frente às pessoas que os auxiliarão na nova condição de proprietários. É, segundo a concepção bakhtiniana, a vida virada ao avesso, é a percepção carnavalesca do mundo, proveniente da cultura popular somada ao absurdo da vida. Esse virar ao avesso é, pois, contrário a toda a ideia de acabamento, de imutabilidade, de perfeição; logo, é a favor das expressões dinâmicas, flutuantes e mutáveis que envolvem a vida como um complexo único, sempre em movimento.

Percebe-se, a partir do exposto, o forte vínculo que a criação artística suassuniana tem com todos os elementos de cunho popular e como esse vínculo norteia o universo ficcional do escritor, sobretudo na dramaturgia.

Continuando nosso trajeto, vemos surgir na obra **O santo e a porca**, a questão da improvisação – artifício estético – ao qual Caroba recorre a todo instante, visando à concretização de seu plano, que se centra na realização dos três casamentos. As improvisações são, nesse âmbito, armas que a ajudam a manipular os personagens, impedindo-os de descobrirem a verdade, o que poria seu intento a perder.

A atitude improvisada de Caroba se faz notar durante toda a narrativa, ora por intermédio de ações propriamente ditas, ora por intermédio de respostas rápidas aos seus interlocutores. Abaixo apresentaremos três exemplos, que, segundo nosso ponto de vista, são os mais esclarecedores: o primeiro trata do momento em que Caroba não percebe que Dodó tirou o disfarce e, para contornar a situação, improvisa, trazendo para a cena um ladrão fictício; o segundo, a personagem disfarçada de Margarida tranca Dodó no quarto da verdadeira Margarida e, finalmente, o terceiro é aquele, no qual Caroba, ao término da narrativa, toma a frente da conversação e dá a cartada final de seu plano, cujo resultado é a vitória.

No primeiro fragmento, observamos a teoria bakhtiniana sob outra ótica. Vejam que, nesse caso específico, o patrão destronado retoma o seu lugar no momento em que retira os disfarces. Esse fato inesperado dá origem às improvisações de Caroba. Esta, objetivando contornar a situação, manipula os demais personagens, transformando-os em “joguetes”. Suas reações e ações passam a ser controladas por ela. Esse fato, conforme Bakhtin (2008), desperta no espectador/leitor o riso alegre e festivo, aquele que libera o povo das normas oficiais; é o riso carnavalesco.

PINHÃO — Seu Dodó!
 (DODÓ tira os disfarces e se endireita. Entram CAROBA e MARGARIDA, conduzindo EUDORO VICENTE).
 CAROBA — Venha por aqui, Seu Eudoro.
 (PINHÃO acena para CAROBA, mostrando DODÓ sem os disfarces, mas ela não entende e dá-lhe as costas, zangada. DODÓ volta-se para ela, com EUDORO no limiar.)
 DODÓ — Margarida...
 CAROBA — Ai! Um ladrão!
 DODÓ — Um ladrão?
 EUDORO — Um ladrão?
 CAROBA — (Agarrando-se com ele.) Um ladrão, Seu Eudoro! Ai, o ladrão!
 (Empurra EUDORO, saindo de cena com ele.)
 DODÓ — Pega! Pega o ladrão! (SP, p. 90-92).

Já nos textos seguintes, veremos que apesar de intencionais, as improvisações de Caroba foram provocadas por um acontecimento circunstancial: o desaparecimento das chaves. Ao subtraí-las, Pinhão indiretamente colabora para o sucesso do plano de sua noiva. O desenrolar dos acontecimentos expostos nos textos reafirmam a posição dominante de Caroba em relação a seus “joguetes”. Suas ações frente a eles, analogicamente, assemelham-se ao gingado do malandro que, nos contextos popular e literário, é representado pela imagem de um homem.

Nessa acepção, ao optar por um malandro do sexo feminino, Ariano Suassuna, inova e renova a concepção desses “personagens tipo”, no cenário da literatura teatral.

(“Entra CAROBA, vestida de MARGARIDA”).

CAROBA — (Trancando a porta.) Mas Seu Dodó...
 DODÓ — Não me chame assim, pelo amor de Deus!
 CAROBA — O senhor não sabe de nada e veio foi atrapalhar tudo!
 DODÓ — Tudo está esclarecido.
 VOZ DE EUDORO — (Fora.) Margarida!

CAROBA — Meu Deus é seu pai. Que é que eu faço agora, meu Deus? Com esta eu não contava! Entre aqui neste quarto, é o jeito.

DODÓ — Nunca! Vou ficar e contar tudo a meu pai!

CAROBA — Homem quer saber do que mais? Entre e não converse mais não! (*Empurra DODÓ no quarto de MARGARIDA e tranca a porta. Enquanto fala, tira o vestido de MARGARIDA*).

CAROBA — Santo Antônio, o senhor vai me desculpar, mas foi um imprevisto! No quarto de Dona Benona é que eu não podia empurrá-lo. Mas eu destranco já a porta! (SP, p. 124-126).

EURICÃO — Não sabe o que, safado! Você mesmo não disse que tinha sido a causa de minha desgraça?

CAROBA — Um momento, Seu Euricão, eu sei o que foi que ele quis dizer.

EURICÃO — Que foi?

CAROBA — Ele disse que foi a causa de sua desgraça porque comprometeu sua filha para o resto da vida. Esse tal de Seu Dodó entrou aqui, nas caladas da noite, iludiu Dona Margarida não sei de que jeito, e trancou-se com ela aí nesse quarto. Eu vi tudo!

EURICÃO — Ainda mais essa! Por cima de queda, coice!

CAROBA — E vá logo se preparando para perder a irmã também porque a situação de Dona Benona é muito difícil!

EURICÃO — Benona? Que há?

CAROBA — Seu Eudoro resolveu matar saudades e está aí, trancado nesse quarto, com ela. Eu vou sair desta casa, porque para falar com franqueza, nunca pensei em ver tanto escândalo num dia só! (SP, p.140-141).

Mais uma vez, Suassuna, com muita perspicácia, traz ao palco o mundo do sertão, pois Caroba toma a vez dos cantadores nordestinos e, com sua capacidade de safar-se dos imprevistos, orchestra o desenrolar da narrativa. A conduta do “esperto” deixa sobressair o verdadeiro sentido desse artifício estético, pois partindo de algo preestabelecido¹⁴, “organiza” mentalmente os passos que deverá seguir, assim como as possíveis falas que deverá proclamar. Como os cantadores, Caroba traz “na ponta da língua” as respostas às questões que vão surgindo. Assim, não obstante a agilidade das falas, a improvisação das cantorias nordestinas, na sua maioria, de acordo com os estudiosos, é limitada, uma vez que, por um lado, há a preparação antecipada das estrofes (respostas) que são guardadas na memória, e por outro, alicerçam-se no já existente. Com isso, Ariano Suassuna traz, por intermédio de Caroba, a improvisação, como:

o ato de compor, organizar naquele momento um texto, um canto ou uma melodia, respondendo a normas e regras preestabelecidas. Não se trata de uma invenção de uma coisa nova e nunca vista, mas de uma criação rápida, quase instantânea, a partir de elementos temáticos e formais conhecidos. O mistério da improvisação reside na organização dos

¹⁴ O plano para a realização dos casamentos.

materiais, na adaptação a condições e pressões não previstas e na rapidez da resposta (SANTOS, 2006, p. 36).

Na verdade, há na peça suassuanina, uma diversidade de elementos que trazem ao palco, ainda que indiretamente, elementos que traduzem os feitos da cultura popular nordestina. Poderíamos escrever páginas e mais páginas e sempre descobriríamos algo novo, posto que, ao brincar com a diversidade estética que estrutura as manifestações populares de seu povo, Ariano Suassuna constrói um roteiro em aberto, cujos movimentos propiciam um contínuo renovar das percepções do espectador/leitor rumo à leitura de sua peça.

Esses movimentos que se desprendem do roteiro, refletem os gestos das personagens que, envolvidas, conscientes ou inconscientes, numa mesma trama nos projetam aos folguedos populares, à brincadeira do “esconde-esconde”, que se vê claramente nas constantes “jogadas” que Caroba realiza, ao manipular seus “bonecos-personagens”. E assim, entre o ir e o vir, entre o aparecer e o ocultar das personagens, o dramaturgo nordestino brinca conosco, nos envolve e nos faz rir por meio dos chistes¹⁵ que pululam em **O santo e a porca**. Esses chistes, isto é, gracejos que fazem brotar o riso popular de cunho universal, o riso como “expressão da consciência nova, livre, crítica e histórica” (BAKHTIN, 1999, p.63), aquele que traz em si, uma concepção do mundo, o mundo nordestino de Suassuna, e de todos os brasileiros. Pois “sempre que o chiste é popular, a sua espécie e a sua maneira caracterizam a raça, o povo, o grupo e o tempo donde procede” (JOLLES, sd., p. 205).

Por isso, Suassuna, com os chistes como os que seguem abaixo, nos faz penetrar na cultura nordestina e nos identificar com o legado do seu povo.

EURICÃO – (...) 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! (SP, p. 38-39).

EURICÃO – Bote já aí, ponha já aí!

PINHÃO – O senhor pensa que eu sou alguma galinha? (SP, p. 104).

¹⁵ Segundo André Jolles sd., p. 206), “O chiste onde quer que se encontre, é a forma que *desata coisas*, que *desfaz nós*”.

Está aí o enredo de **O santo e a porca** ensinando a vida e o povo nordestino, ensinando a todos nós por intermédio do riso e das ideologias que se forjam no “absurdo” das atitudes humanas.

Considerações finais

A formação diferenciada do roteiro teatral **O santo e a porca** (1957) nos incitou à leitura investigativa da forma narrativa, predominantemente, dialógica, na qual se mesclam elementos de cultura erudita e popular. De caráter cômico-dramático, esta é uma peça que deve, de acordo com seu próprio autor, ser lida, assim como todo o conjunto de sua produção, como uma história contada por uma pessoa que mantém um grande e profundo contato com a vida. É, portanto, uma peça que se funda na realidade do sertão nordestino e, ao mesmo tempo, a transfigura pelo imaginário em nova cena atualizada por seu criador.

Nessa perspectiva, **O santo e a porca** é uma história que busca refletir a verdade do universo nordestino, como ele mesmo diz: “seu intento é atingir a verdade do seu mundo, inapreensível em sua totalidade, por isso mesmo tentador e belo”.

Destarte em *performance* dialógica, ao analisarmos a obra, verificamos que ele é o registro literário da mente humana em seu estado mais bruto, aquele, no qual, os seres humanos agem instintivamente em busca de segurança e sobrevivência. Com base nesta leitura de uma mimese fundamentada nos caracteres morais e éticos das personagens, inferimos que a narrativa forjada na peça é um discurso que se alicerça nas antíteses dos perfis humanos clássicos, todavia interagindo entre si por meio de discursos paradoxais.

Na construção de **O santo e a porca**, Suassuna revela-nos sua própria voz: “Grande escritor é aquele que encontra sua própria voz, e não aquele que se submete às regras, aos cânones, ou às verdades consagradas” (CASTELLO, 2000, p. 01).

Para melhor compreender as marcas modernas do texto roteirizado, passamos a observar os diversos prismas que vão desde o olhar crítico até a comparação de sua estruturação com as técnicas empregadas pelos folguedos populares nordestinos e do Teatro do Absurdo. Com esses procedimentos e métodos foi-nos possível captar e ressaltar as principais características do enredo suassuniano, assim como enxergar as inovações que singularizam **O santo e a porca** como uma peça, que reinventa o teatro nordestino e enriquece o popular ao

transferir a vida para o teatro. Com isso, Ariano Suassuna devolve para o homem nordestino e, por extensão, a todo povo brasileiro o valor cultural dessa modalidade artística.

Imbuídos por esse pensamento, notamos que a particularização da peça em questão se caracteriza, sobretudo, pela miscelânea de tradições e culturas do Nordeste brasileiro que Suassuna é capaz de tecer no discurso de **O santo e a porca**. Essa miscelânea que se marca pela oralidade, pela escrita e pela arte cênica é perceptível em vários momentos da narrativa. Um dos elementos que a confirmam é o próprio molde original do qual a peça se deriva: *Aululária* de Plauto, cujos componentes são transpostos para a realidade nordestina que os atualiza na intriga inventada, núcleo de sua significação.

Dessa forma, a peça analisada traz consigo, conforme os estudiosos do teatrólogo, as marcas da civilização ibérica, vestindo-se do tom moralizante próprio da Idade Média. Esse caráter evidencia-se em dois momentos da narrativa: o primeiro ocorre quando Margarida e Benona são trancadas no quarto com seus futuros esposos.

Tal fato obriga Euricão e Eudoro a consentir o casamento de ambas. Caso contrário, sua filha e sua irmã estariam desmoralizadas perante a sociedade. É a questão do recato e da moralidade que entram em cena na peça **O santo e a porca** como resquício do costume, da tradição, visando a manter a “honra” da família.

Já o segundo e mais decisivo centra-se no personagem Eurico Engole-Cobra que se divide entre o religioso (crença) e o profano (apego ao bem material). Esta dualidade cunha a narrativa com o tom moralizante das fábulas: “EURICÃO — Estão ouvindo? É a voz da sabedoria, da justiça popular. Mas minha condição não é pior nem melhor do que a de vocês” (SUASSUNA, 2007).

O tom formal que encerra a trama de **O santo e a porca**, contrapõe o outro elemento dessa miscelânea suassuniana, a oralidade. Esta se presentifica na narrativa por intermédio de expressões e palavras coloquiais (“na minha frente”; “cale a boca”; senhora, enxerimento etc.), assim como, pela manifestação da cantiga de roda e dos ditos populares já mencionados. A escrita do teatrólogo é, nessa perspectiva, marcada pela oralidade que entra em cena de diversos modos, nas ações e nas falas das personagens.

Ao trabalhar essas ações e falas utilizando diferentes técnicas de escrita, do gesto e da cena, o dramaturgo nordestino nos proporciona outro legado da cultura

nordestina, isto é, com **O santo e a porca**, o escritor nos presenteia com a dança e o rebolado do mamulengo, com a arte e a musicalidade dos repentistas que nos remetem ao cordel, com as peculiaridades da Arte Armorial, entre outros elementos os quais enriquecem nosso patrimônio cultural.

Esse grande legado do imaginário popular é refletido na peça por meio da caracterização das demais personagens e seus papéis. Caroba, personagem do tipo esperto, com seu talento para a manipulação, improvisado e movimentos frenéticos é a gestora do mamulengo, gestualidade norteadora da narrativa suassuniana; Pinhão, com seus ditos e trocadilhos, assim como sua noiva, traz as marcas dos cantadores e improvisadores, ou seja, a linguagem espontânea. Com isso auxilia na orquestração dos bonecos (demais personagens). Está formada a miscelânea de tradições e culturas, cuja multiplicidade confere à peça, uma estética singular que tem a finalidade de harmonizar as culturas clássica e popular. Nela, o aspecto zombeteiro que advém do mamulengo, assenta-se nos discursos livres e abertos das personagens que, vinculadas às desconexões e aos chistes, possibilitam realizar um pacto com o leitor/espectador, cujo resultado é o riso.

Apesar de não se caracterizar como mamulengo, **O santo e a porca** traz ao palco essa manifestação popular, inebriando-nos com a ilusão de vida proporcionada pelas aventuras cômico-dramáticas que se originam de suas personagens, manipuladas e manipuladoras. Cabe ainda salientar que a multiplicidade na qual se calca a escritura e a narração das aventuras das personagens traz em si a essência da Arte Armorial criada por Ariano Suassuna, uma vez que propicia o intercâmbio e a recriação do já existente. Logo, ao trazer os estigmas da Arte Armorial, **O santo e a porca** caracteriza-se, conforme Vassalo (1993, p. 25), “pela magia da literatura de cordel em sintonia com a música de viola, o espírito e a forma das artes e espetáculos populares”.

Dentro desse universo único e concomitantemente múltiplo, estão as temáticas oriundas da tradição (a avareza, a sobrevivência, a moralidade, a solidão, a angústia, o vazio existencial, a morte). Elas trazem à cena a ironia e a farsa como instrumentos que desatam o nó da intriga, isto é, ao utilizar-se desses artifícios estéticos, Suassuna vai paulatinamente apresentando a traição à vida – ápice de sua narrativa. É a traição cuja concretude se dá na universalidade roteirizada e na desenvoltura das cenas e das palavras – em nova cena, que, são articuladas pelo

teatrólogo num “jogo” incessante em que os atos/ações levam ao emolduramento da efabulação. Traição que concretiza o absurdo ao qual somos todos submetidos.

Assim, trabalhando temas enraizados nas ideologias do absurdo – cuja meta é ajudar o homem a re-escrever o seu mundo e sua condição – vemos surgirem na peça **O santo e a porca**, por meio do ato de enterrar e desenterrar a porca (metáfora da manipulação da terra pelo homem) dois fenômenos aparentemente contraditórios: a vida e a morte. Nesta acepção, a terra, que é essência da vida nova, do renascer do homem do sertão – no contexto em questão – possui sentido ambivalente, pois, para Pinhão, representa simbolicamente a vida e para Euricão, a morte. Perder ou enterrar a porca (desvalorização da moeda) é, nessa circunstância, para o segundo enterrar-se a si mesmo, o que o leva aos inúmeros questionamentos, fonte e base do Teatro do Absurdo, do Teatro suassuniano.

Enfim, poder-se-á inferir que, partindo da específica riqueza dramática que prolifera na cultura nordestina, Ariano Suassuna, transformando palavras em gestos e em novo cenário, reúne tempos em novo espaço em busca da universalidade da linguagem.

Transformar palavras em gestos é revelar os disfarces de uma criação artística que possui todos [ou quase todos] os elementos de cunho popular – [que dão forma] a um complexo único em movimento cênico universal. Dessa forma, o mundo nordestino ganha uma consciência nova, livre, crítica, histórica e universal – o sertão cabe no universo de Suassuna e de todos os brasileiros.¹⁶

Esta é a importância literária de **O santo e a porca** no cenário da literatura teatral brasileira. Eis, para nós, a grandeza do seu autor.

¹⁶ Palavras proferidas pela Prof^a Dr^a Maria José Palo (PUC-SP) na orientação do dia 09/02/2010.

Referências

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: UNB, 2008.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaios sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. **Ariano Suassuna**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nov. 2000.

CANDIDO, Antonio. **Dialética da Malandragem**. In: ALMEIDA, Manuel Antonio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1970, p.317-342.

CASTELLO, José. **Ninguém lê Clarice, sem ser devastado pelo que lê**. Rio de Janeiro: Fórum Cultural, 2000.

CEIA, Carlos. **Teatro do Absurdo**. *E-Dicionário de termos literários*; ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>, 2005.

COSTA, Kelly Sheila Inocêncio. **A Farsa da boa preguiça na sala de aula**. Paraíba: UFP, 2006. (Dissertação de Mestrado).

ELIOT, T.S. **Tradição e talento individual**. In: **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989.

ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo**. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968 (3ª ed. 2001).

FARIAS, Sonia Lúcia Ramalho de. **O sertão de José Lins do rego e Ariano Suassuna**. Pernambuco: UFPE, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da Paródia**. Rio de Janeiro: 70,1985.

JOLLES, André. **Formas Simples**. São Paulo: Cultrix, sd.

JOZEF, Bella. **A máscara e o enigma**. Rio de Janeiro: Eduel/Francisco Alves, 2006.

MAGALDI, Sábato. **Apresentação de um autor**. O Estado de S.Paulo, 09 mar. 1957. (Teatro – Arquivo do Jornal O E. de São Paulo).

MITCHELL, Elmer e MAISON, Bernard. **The Theory of play**. N.Y; Ronald Press, 1948.

MOLIÈRE. **Comédias**. Tradução e adaptação de Osmar Perazzo Lannes. São Paulo: Paumape, 1993.

MORAIS, Maria Thereza Didier de. **Emblemas da Sagração armorial**. Pernambuco: UFPE, 2000.

NAZARETH, Carlos Augusto. A Estrutura Dramática. Disponível em: <http://vertenteculturalteatroinfantil.blogspot.com/2006/05/estrutura-dramatica.html>. Acesso em 28/03/2010.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **Ariano Suassuna, o cabreiro tresmalhado**. São Paulo: Palas Athena, 2002.

NOVAIS, Maria Ignez Moura. **Nas Trilhas da Cultura Popular – O Teatro de Ariano Suassuna**. São Paulo: USP, 1976. (Dissertação de Mestrado).

OLIVEIRA, Elinês de Albuquerque Vasconcelos e. **Modelização e sistemas populares de cultura no teatro**. São Paulo: USP, 2003. (Tese de Doutorado).

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas: Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSOA, Mônica Falcão. **A pena e a lei: Zona de confluência popular e medieval.** São Paulo: PUC, 1996. (Dissertação de Mestrado).

PROPP, Wladimir. **Comicidade e Riso.** São Paulo: Ática, 1992 .

ROSENFELD, Anatol. **Teatro Moderno.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. **Em demanda da poética popular. Ariano Suassuna e o movimento Armorial.** Campinas, SP: Unicamp, 1999.

_____. **Memória das Vozes: cantoria, romanceiro e cordel.** Salvador: SCT; FCEB, 2006.

SEVCENKO, Nicolau. **Prefácio à brasileira.** In: BRUNEL, Pierre (org.). Dicionário de Mitos Literários, 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. XXI-XXV.

SODRÉ, MUNIZ & PAIVA, Raquel. **O Império do Grotesco.** Rio de Janeiro: Mauad, 1988.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida.** Ilustração Manuel Dantas Suassuna. 35 ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. **O santo e a porca.** Ilustração: Zélia Suassuna. 16 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

_____. **A Compadecida e o Romanceiro Nordestino.** In: Literatura popular em Verso. Estudos. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

_____. **Notas sobre o Romanceiro Popular do Nordeste.** In: Seleta em Prosa e Verso. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, INL, p. 163-164, 1974.

_____. **Iniciação à Estética.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

VASSALLO, Lígia. **O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

_____. **Permanência do Medieval no teatro de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1988.

_____. **O grande teatro do Mundo**. In. *Caderno de literatura brasileira*; p. 147-180. São Paulo: MEC, sd.

XIMENES, Fernando Lira. **Ecos do Riso: os processos comunicativos do riso universal: Auto da Compadecida**. São Paulo: PUC, 2003. (Dissertação de Mestrado).

Anexo

O santo e a porca (resumo) - Ariano Suassuna

O fazendeiro Eudoro Vicente envia uma carta a Eurico Engole-Cobra, um avarento comerciante, dizendo-lhe que pedirá o seu bem mais precioso. Na casa do comerciante, moram sua filha Margarida, sua irmã Benona, a empregada Caroba e Dodó (filho de Eudoro) que fugiu de sua casa e dos estudos para – disfarçado – ficar junto de sua amada Margarida. Lá, conquistou a confiança de Eurício, que lhe atribuiu à função de guardião da filha.

Os acontecimentos se desencadeiam, então, com a carta que Pinhão, empregado de Eudoro e noivo de Caroba, entrega a Eurico. Esta provoca angústia e apreensão no patrão de Caroba, pois crê que Eudoro lhe pedirá dinheiro emprestado.

A empregada, com sua esperteza, percebe que Eudoro pedirá Margarida em casamento. Logo, elabora um plano para alcançar alguns objetivos: ganhar algum dinheiro e um pedaço de terra e promover seu próprio casamento com Pinhão, assim como, os matrimônios de Dodó e Margarida e de Eudoro e Benona, que já tinham sido noivos há muitos anos.

Nessa empreitada, Caroba negocia com Eurício uma comissão para ajudá-lo a tirar vinte contos de Eudoro, antes que este lhe peça seu precioso dinheiro. Acertam-se. Na sequência, convence Benona que seu ex-noivo virá pedi-la em casamento e se dispõe a ajudá-la. As artimanhas de Caroba na execução do seu plano objetivam: fazer Eurico pedir vinte contos a Eudoro para o casamento (na realidade, para um jantar); convencer Benona de que Eudoro viria pedi-la em casamento; fazer Eudoro pensar que pediu Margarida em casamento e crer que Eudoro pediu Benona; armar um encontro entre Eudoro e Margarida na penumbra, mas, para melhor guiar seu plano vai ao encontro, porém, disfarçada de Margarida. As consequências dessas armações são: o ciúme de Dodó e Pinhão; a desconfiança de Eurício; Pinhão descobre o segredo de Eurico Engole-Cobra.

No momento do encontro, Caroba tranca Margarida e Benona no quarto, com seus amados. Após algum instante, feito as pazes com Pinhão, destranca os dois casais.

Ao saírem do quarto, Dodó e Margarida pensam terem sido surpreendidos por Euricão, que entra em casa dizendo estar perdido. Na verdade Euricão refere-se à porca cheia de dinheiro que enterrou no cemitério, temendo que alguém o roubasse. O diálogo travado entre Euricão e Dodó é eminentemente cômico, pois ambos se enganam: Dodó fala de Margarida, enquanto Euricão fala da porca. Euricão pensa que o rapaz o roubou e, no desespero, revela que a porca estava recheada de dinheiro guardado há muito tempo.

Com os gritos da discussão, Pinhão e Caroba saem do quarto. Depois Eudoro e Benona saem também do seu. Constrói-se uma cena divertida, na qual os casais estão juntos e felizes, de modo a contrapor o lamento Euricão devido à perda da porca. Graças as armações de Caroba os casais se entendem sem que Euricão e Eudoro percebam que foram enganados. A seguir, Margarida revela ao pai que Pinhão roubara a porca. Este para revelar a localização da porca faz chantagem a Eurico que lhe paga vinte contos. Com o dinheiro na mão, mostra o local no qual a porca estava escondida na casa do avaro.

Ao final, Eudoro faz Euricão perceber a desvalorização do seu dinheiro. Euricão se desespera. Tentam dissuadi-lo, mas não conseguem. Prefere ficar só, com a porca e o Santo, tentando compreender o que aconteceu e qual o sentido dos eventos que o envolveram.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)