



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
UNIDADE ACADÊMICA DE SERRA TALHADA

ADRÍCIA PAULINO DE SIQUEIRA

DA PRAÇA ROMANA AO PICADEIRO NORDESTINO: Performance e humor em
Plauto e Suassuna

Serra Talhada-PE
2026

ADRÍCIA PAULINO DE SIQUEIRA

**DA PRAÇA ROMANA AO PICADEIRO NORDESTINO: Performance e humor em
Plauto e Suassuna**

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura Plena em Letras da Unidade Acadêmica de Serra Talhada da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como requisito obrigatório para conclusão do curso e obtenção do grau de Licenciatura Plena em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Nefatalin Gonçalves Neto

Serra Talhada-PE

2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Sistema Integrado de Bibliotecas da UFRPE
Bibliotecário(a): Danilo Trindade Barbosa – CRB-4 002285/O

S563p Siqueira, Adrícia Paulino de.
Da praça romana ao picadeiro nordestino: performace e humor em Plauto e Suassuna / Adrícia Paulino de Siqueira.
- Serra Talhada, 2026.
55 f.

Orientador(a): Nefatalin Gonçalves Neto.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) –
Universidade Federal Rural de Pernambuco, Unidade
Acadêmica Serra Talhada - UAST, Licenciatura em Letras,
Serra Talhada, BR-PE, 2026.

Inclui referências.

1. Ariano Suassuna (1927-2014). 2. Plauto. Anfitrião . 3. Teatro. 4. Humor 5. Cultura popular . I. Gonçalves Neto, Nefatalin, orient. II. Título

CDD 410

ADRÍCIA PAULINO DE SIQUEIRA

**DA PRAÇA ROMANA AO PICADEIRO NORDESTINO: Performance e humor em
Plauto e Suassuna**

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura Plena em Letras da Unidade Acadêmica de Serra Talhada da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como requisito obrigatório para conclusão do curso e obtenção do grau de Licenciatura Plena em Letras.

Aprovado em: 19/06/2026

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Nefatalin Gonçalves Neto (Orientador)
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Prof. Dr. Fábio Mário da Silva
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Profa. Dra. Maria do Socorro Pereira de Almeida
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Dedico este trabalho aos meus pais, aos meus irmãos e aos meus avós, em especial a Dona Maria de Jesus, que tenho certeza, estaria radiante por esta conquista.

AGRADECIMENTOS

Início agradecendo a Deus, pois sem Ele nada seria possível.

Agradeço à minha mãe, por ser essa mulher tão forte e maravilhosa que, mesmo diante de tantas dificuldades, nunca se deixou abater e sempre me apoiou em todos os momentos. Amo você eternamente.

Agradeço ao meu pai, por sua confiança e por sempre me incentivar a buscar, por meio da educação, caminhos melhores para minha vida.

Aos meus irmãos, Adrielly, André e Adriano, agradeço por serem os melhores irmãos que alguém poderia ter. Adrielly, com sua doçura e delicadeza, sempre me oferecendo os melhores conselhos; André, com seu sorriso radiante; e Adriano, sempre tão gentil. Amo muito vocês.

Agradeço ao meu sobrinho Ítalo, por ser uma criança tão iluminada e especial, capaz de tornar meus dias mais felizes com seu jeito meigo e carinhoso.

Agradeço aos meus queridos tios, Juberlúcia e Ronnievon, agradeço por todo carinho, apoio e incentivo que sempre me deram. A meu primo Riquelme por ser sempre tão prestativo. Ao meu avô Antenor, por todo amor e cuidado, e ao tio Francisco, por todo incentivo ao longo dessa caminhada.

Agradeço à Rúbia, por abrir as portas de sua casa aos pobres universitários, e à minha cunhada Natália, por tantas vezes me ajudar com generosidade e carinho.

Agradeço à minha amiga Patrícia, por ser uma pessoa tão especial, com quem compartilhei as angústias, os desafios e as atividades da vida acadêmica. Uma pessoa iluminada, a quem desejo toda felicidade e sucesso na vida.

Agradeço ao PIBID, pela importante contribuição em minha formação acadêmica e por me permitir conhecer colegas tão especiais, com quem compartilhei os desafios e as preocupações da vida universitária. Em especial, agradeço à Geovanna, minha querida army dorameira, com quem tenho o privilégio de dividir as mesmas “loucuras”.

Agradeço ao presidente Luiz Inácio Lula da Silva, pelo incentivo à educação pública e pela ampliação ao acesso às universidades, possibilitando que filhos de agricultores, lavradores, faxineiros e tantos outros trabalhadores possam alcançar o ensino superior e transformar suas realidades por meio da educação.

Agradeço ao meu orientador, Nefatalin, por todos os ensinamentos, pela paciência e pelas contribuições fundamentais para a realização deste trabalho.

"Ora, a fé é o firme fundamento das coisas que se esperam e a prova das coisas que se não veem." Hebreus 11, 1

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar como o humor é construído e utilizado nas peças teatrais *O Anfitrião* (1993), de Plauto, e *O Auto da Compadecida* (1975), de Ariano Suassuna, destacando suas mais diversas funções para a economia narrativa, bem como seu pendor para a constatação da identidade cultural. A metodologia adotada é qualitativa, fundamentada em análise textual e revisão bibliográfica de estudos críticos sobre o teatro clássico latino e o Movimento Armorial. Os resultados indicam que, apesar das distâncias temporais, Plauto e Suassuna apresentam coincidências significativas na forma de explorar situações cotidianas e o uso criativo da linguagem para provocar reflexão e encantamento. Conclui-se que o humor, em sua pluralidade, constitui um recurso essencial para interpretar processos históricos e culturais nos dois textos em comparação.

Palavras-chave: Ariano Suassuna; cultura popular; humor; Plauto; teatro.

ABSTRACT

This study aims to investigate how humor is constructed and employed in the plays “Amphitryon” (1993) by Plautus and “O Auto da Compadecida” (1975) by Ariano Suassuna, highlighting its various functions within the narrative structure as well as its role in revealing cultural identity. The methodology is qualitative, based on textual analysis and a literature review of critical studies regarding classical Latin theater and the Armorial Movement. The results indicate that, despite the temporal gap between them, Plautus and Suassuna share significant similarities in how they explore everyday situations and use language creatively to provoke both reflection and delight. The study concludes that humor, in its multifaceted nature, serves as an essential resource for interpreting the historical and cultural processes present in the two texts under comparison.

Keywords: *Ariano Suassuna; popular culture; humor; Plautus; theatre.*

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 TEORIAS DO HUMOR	13
2.1 TRAGÉDIA E COMÉDIA NA GRÉCIA ANTIGA	14
2.2 O RISO NA IDADE MÉDIA	15
2.3 TEORIAS MODERNAS DO HUMOR	18
3 ANTECEDENTES DO HUMOR PARA PLAUTO E SUASSUNA	22
3.1 O HUMOR NA COMÉDIA NOVA – O CONTEXTO PLAUTINO	22
3.2 COMÉDIA DE COSTUMES NO BRASIL – CONTEXTOS DE ARIANO SUASSUNA	24
4 O HUMOR EM PLAUTO E SUASSUNA	29
4.1 A LEITURA DO HUMOR EM O ANFITRIÃO	29
4.2 A LEITURA DO HUMOR EM O AUTO DA COMPADECIDA	40
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
REFERÊNCIAS	53

1 INTRODUÇÃO

O humor é mais do que um simples mecanismo de alívio do corpo, ele é um tempero para a existência humana. Entre lágrimas e as adversidades, o ato de rir diante do mundo e das próprias fraquezas surge com um gesto de coragem, uma forma de tornar a vida mais tolerável e luminosa. O riso, portanto, não apenas suaviza a dor, mas também se ergue como arma simbólica contra a opressão, revelando que o humor pode ser também uma forma de resistência.

No episódio de *Sangue Latino* (Canal Brasil, 2014), ao ser questionado sobre a importância do humor na vida, Ariano Suassuna respondeu: “O humor ajuda a temperar o choro. A gente ri do mundo, ri dos outros e até de si mesmo. Isso torna a vida mais leve e suportável. Além disso, é também um poderoso instrumento de luta.”

Partindo desse pressuposto de Suassuna, este trabalho tem como objetivo analisar a estrutura e os recursos humorísticos usados pelo autor romano Titus Maccius Plautus, e o autor paraibano Ariano Suassuna em duas comédias suas.

Plauto, ativo entre os séculos III e II a.C., é considerado um dos maiores nomes da comédia romana, tendo adaptado modelos gregos à realidade latina com grande inventividade. Suas peças, como *O Anfitrião* (1993), que alicerça uma das obras mais representativas da comicidade clássica, utilizando o humor, os mal-entendidos e a duplicidade de identidades como elementos centrais da construção cômica. Ariano Suassuna, por sua vez, foi um dos principais representantes da cultura nordestina no século XX, idealizador do Movimento Armorial e autor da obra *O Auto da Compadecida* (1975), peça teatral que mescla elementos da tradição oral, religiosidade popular e sátira social, com forte influência do teatro de mamulengo e da literatura de cordel.

A delimitação do tema concentra-se na investigação dos elementos dramáticos, linguísticos e culturais que penetram as obras desses autores, com especial atenção à forma como o humor é construído e utilizado como ferramenta de crítica social, entretenimento e valorização da identidade popular.

O objetivo central é identificar o humor presente na peça *O anfitrião* (1993) de Plauto, especialmente marcada pelo uso do tipo cômico, da sátira e da paródia, e na peça *O Auto da Compadecida* (1975) de Ariano Suassuna, obra que se ancora na tradição oral nordestina, no teatro popular e na cultura sertaneja. Para tanto, a metodologia adotada baseia-se em uma abordagem qualitativa, com análise textual de ambos os autores, além de revisão bibliográfica de estudos críticos que abordam o teatro clássico latino e o Movimento Armorial.

A análise buscará evidenciar como, apesar das distâncias temporais, há coincidências significativas na maneira como Plauto e Suassuna constroem o riso, explorando situações cotidianas e o uso criativo da linguagem para provocar reflexão e encantamento no público.

No primeiro capítulo, serão abordadas as transformações das teorias do humor, desde sua origem na Grécia Antiga, com a teoria dos humores, passando pela inserção da comicidade no teatro, até alcançar as concepções modernas sobre o riso. No segundo capítulo, será apresentada a trajetória humorística de Plauto e Ariano Suassuna, destacando suas contribuições e legados para a história teatral e cultural. No terceiro capítulo, será analisada a presença do humor nas peças *O Auto da Compadecida* (1975) e *O Anfitrião* (1993), evidenciando os principais momentos de comicidade e os recursos utilizados pelos autores na construção do riso.

Por fim, este estudo busca refletir sobre como o humor se transforma ao longo do tempo, de maneira substancial e dramática, reflexão que será retomada nas considerações finais.

2 TEORIAS DO HUMOR

Neste capítulo, abordaremos a origem e evolução das concepções teóricas sobre o humor, desde seu surgimento na antiguidade até os estudos mais contemporâneos, nos quais o conceito encontra novas possibilidades e motivações.

Assim, partindo de nosso intuito, sabemos que desde os primórdios da humanidade o humor é algo presente na vida e no cotidiano de todo sujeito, porém, nem sempre esta denominação esteve implícita ao teatro ou à comédia. A palavra humor tem origem no latim *humor*, que significa líquido, e na medicina grega estava associada aos quatro fluidos corporais, o sangue, fleuma, bÍlis amarela e bÍlis negra.

Segundo Zilles (2003), “para Hipócrates e Praxágoras, o equilíbrio vital deve-se ao equilíbrio dos humores, a perturbação é causa de doenças.” Os dois pensadores consideravam essencial o equilíbrio dos quatro fluidos para ter boa saúde e para a definição do temperamento humano. Para Andrade Lima (1996), o sangue, quente e úmido, relacionava-se à alegria e ao temperamento sanguíneo; a fleuma, fria e úmida, era ligada à apatia e ao temperamento fleumático; a bÍlis amarela, quente e seca, correspondia à irritabilidade e ao temperamento colérico; e a bÍlis negra, fria e seca, provocava melancolia e introspecção. Assim:

A concepção da teoria dos humores e da sua influência sobre os temperamentos pelos antigos deu azo ao surgimento de teorias populares que relacionavam os humores a outros conjuntos de elementos, como as estações do ano, as partes do dia e as idades. Criou-se assim a ideia de que indivíduos com "mau humor", velhos e melancólicos, por exemplo, deveriam buscar aproximar-se de outras pessoas com "bom humor", jovens e vigorosas, ou de coisas despertasse neles alguma vivacidade, para que suas tendências fossem equilibradas. Aos poucos, o termo que se referia a um líquido passa a designar uma disposição de caráter[...] (Ferraz, 2019, p. 72)

Com o avanço da medicina moderna, essa teoria perdeu validade científica, mas o termo permaneceu no vocabulário, passando a designar estados emocionais, como estar de bom ou mau humor, adquirindo também conotação artística e cultural, especialmente no campo da comédia, ironia e da sátira.

Desde a Grécia Antiga, os gêneros teatrais marcaram a história e influenciaram o teatro romano, medieval e moderno, e permanecendo como referência essencial para o teatro contemporâneo. Contudo, esses gêneros passaram por transformações ao longo do tempo, que os diferenciam de maneira significativa, mesmo dentro da própria tradição teatral.

2.1 TRAGÉDIA E COMÉDIA NA GRÉCIA ANTIGA

A vida na Grécia Antiga estava profundamente ligada às divindades, as canções, danças e celebrações eram dedicadas aos deuses, especialmente nos festivais em homenagem a Dionísio. Segundo Brandão (1984, p. 11) “por ocasião da vindima, celebrava-se a cada ano, em Atenas, e por toda a Ática, a festa do vinho novo, em que os participantes, como outrora os companheiros de Baco, se embriagavam e começavam a cantar e dançar freneticamente”. A partir dessas celebrações, em que homens e mulheres mascarados enchiam as ruas de Atenas com música, dança e risos, dessa atmosfera nasceu o teatro grego por volta do século V a.C., consolidando-se como uma das expressões culturais mais importantes da época.

Segundo Andrade (2013, p.43) “foi a partir de 446 a.C., a comédia passou a integrar as Grandes Dionisiacas onde eram apresentadas cinco peças”. Nesse contexto, a tragédia e a comédia passaram a dividir o palco, tornando-se gêneros fundamentais da dramaturgia grega e estabelecendo bases que seriam retomadas e reinterpretadas em diferentes períodos da história do teatro.

As estruturas das tragédias e as comédias se contrastam de maneiras tão drásticas quanto a água e o vinho. Grimal (1986, p.43) pondera que a estrutura da tragédia era rigorosa, composta por prólogo, párodos, episódios, estásimos e êxodo, e o coro desempenhava papel essencial, comentando e participando da ação. Aristóteles (2008) considerava a tragédia como uma forma de *mímesis*, ou seja, uma representação artística da realidade. Mas não qualquer realidade: ela imita ações humanas que possuem grandeza e relevância moral. Segundo o próprio filósofo:

E que a tragédia não é a imitação dos homens mas das acções e da vida [tanto a felicidade com o a infelicidade estão na acção, e a

sua finalidade é uma acção e não uma qualidade: os homens são classificados pelo seu carácter, mas é pelas suas acções que são infelizes ou o contrário]. Aliás, eles não actuam para imitar os caracteres mas os caracteres é que são abrangidos pelas acções. Assim, os acontecimentos e o enredo são o objectivo da tragédia e o objectivo é o mais importante de tudo. (Aristóteles, 2008, p. 49)

O humor no teatro nasce como sátira política e social na Grécia Antiga, o riso era provocado como forma de ridicularizar figuras públicas, expor contradições, denunciar abusos e provocar reflexões. A comédia, possuía carácter mais popular e festivo. Diferente da solenidade trágica, a comédia explorava situações cotidianas, vícios humanos e costumes sociais, utilizando recursos como exagero, ironia, sátira e paródia.

Enquanto o teatro antigo representava um conceito mais elevado de representação social, a comédia, denominada por comédia nova, deslocava o foco para o universo doméstico e privado, inspirando-se em modelos extraídos da realidade cotidiana. Seus temas abordavam situações comuns a diferentes classes sociais, “onde se reflectem a moral, os costumes, as dificuldades, as alegrias e as tristezas da célula familiar” (Grimal, 1986, p.43).

Considerado por Aristóteles (2008) inferiores, às características do teatro cômico eram, segundo ele:

[...] uma imitação de caracteres inferiores, não contudo em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula. O ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora, tal como, por exemplo, a máscara cômica é feia e deformada mas não exprime dor [...] (ARISTÓTELES, 2008, p. 49)

Essa concepção revela a hierarquia estabelecida por Aristóteles entre os gêneros teatrais, atribuindo à tragédia um valor superior por seu carácter moral e reflexivo, enquanto a comédia se restringiria à representação dos aspectos risíveis da condição humana. Contudo, apesar dessa avaliação filosófica, a comédia desempenhou um papel social fundamental na Grécia Antiga, pois ela quem manteve as apresentações vivas durante longos anos.

2.2 O RISO NA IDADE MÉDIA

Durante a Idade Média, o poder eclesiástico tinha forte controle e influência, o que levou os estudiosos a acreditarem que o riso não tinha lugar legítimo na época e na vida religiosa. Isso porque nos textos sagrados não havia menção a Jesus rindo, logo o comportamento da divindade deveria ser replicado por seus fiéis.

Segundo Alberti (1999), “o riso era em geral condenado nos textos teológicos porque não haveria na Bíblia nenhum indício de que Jesus Cristo rira algum dia, apesar de dispor da *risibilitas*, assim como de todas as nossas fraquezas.” Com essa visão reforça a ideia de que o riso era incompatível com a espiritualidade e seriedade da vida religiosa na sociedade medieval. Logo,

[...] o riso na Idade Média estava relegado para fora de todas as esferas oficiais da ideologia e de todas as formas oficiais, rigorosas, da vida e do comércio humano. O riso tinha sido expurgado do culto religioso, do cerimonial feudal e estatal, da etiqueta social e de todos os gêneros da ideologia elevada. O tom sério exclusivo caracteriza a cultura medieval oficial. O próprio conteúdo dessa ideologia: ascetismo, crença numa sinistra providência, papel dominante desempenhado por categorias como o pecado, a redenção, o sofrimento, e o próprio caráter do regime feudal consagrado por essa ideologia: suas formas de opressão e de extrema intimidação, determinaram esse tom exclusivo, essa seriedade congelada e pétrea. O tom sério afirmou-se como a única forma que permitia expressar a verdade, o bem, e de maneira geral tudo que era importante, considerável. O medo, a veneração, a docilidade etc., constituíam por sua vez os tons e matizes dessa seriedade. (Bakhtin, 1987, p. 63)

Na visão oficial da Idade Média, o riso era considerado inadequado para as esferas religiosas, políticas e cerimoniais importantes, o ato de rir estava associado ao plano carnal e ao descontrole do corpo, sendo visto como contrário à disciplina espiritual e à pureza da alma. Por isso, era incompatível com as virtudes que se esperava de um cristão, como humildade, reverência e recolhimento. A seriedade, por sua vez, era tomada como o ideal de comportamento e expressão. Acreditava-se que somente ela poderia transmitir o que era verdadeiramente essencial como a fé, o bem, a salvação. Assim, a seriedade é a forma ideal para se relacionar com o divino e com a ordem social, reforçando o regime feudal e religioso por meio do medo, da veneração e da docilidade.

A repressão ao riso também é destacada por Le Goff. Nas regras monásticas, por exemplo, o riso aparece como a maneira mais violenta de se romper o silêncio, uma virtude fundamental, sendo também o oposto da humildade. A Regra do Mestre, do século VI, é bastante incisiva: quando o riso está prestes a se expandir, é preciso impedi-lo vigorosamente, porque ele é a pior de todas as formas más de expressão que vêm do interior, a pior de todas as máculas da boca. No entanto – e Suchomski também chama a atenção para isso, apesar de o riso monástico ser proibido, os próprios monges divertiam-se criando textos cômicos, os *joca monacorum* (Alberti, 1999, p. 71, grifo nosso)

Havia uma evidente contradição entre a norma oficial, que exigia sobriedade e silêncio como virtudes fundamentais, e a prática real dos monges. Embora carregados da sabedoria das escrituras, eles não apenas riam, mas também criavam seus próprios textos cômicos, revelando que o riso persistia mesmo dentro dos espaços religiosos, apesar das restrições impostas pela ideologia dominante.

Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: O contexto de François Rabelais (1987), trouxe uma nova perspectiva ao mostrar que, fora da esfera oficial da Igreja, existia uma cultura popular vibrante, marcada pelo riso, pela paródia e pelo grotesco. Segundo o autor, “O mundo infinito de formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época” (Bakhtin, 1987, p. 3). Dessa forma, evidencia-se a dualidade da sociedade medieval, de um lado, o mundo oficial, regido pelos preceitos da Igreja, caracterizado pela hierarquia, pelo controle e pela seriedade imutável, de outro, a cultura carnavalesca, que invertia hierarquias e permitia uma crítica ao poder e à seriedade oficial, funcionando como uma forma de resistência cultural. Para o pensador russo;

A dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva. No folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (“riso ritual”); paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, seus sócios paródicos. Há pouco tempo que os especialistas do folclore começaram a interessar-se pelos ritos e mitos cômicos. (Bakhtin, 1987, p. 5)

O assim nomeado por Bakhtin (1987) “realismo grotesco” revela que o riso medieval não desapareceu, mas se deslocou para o espaço popular,

manifestando-se em festas, carnavais e sátiras. De acordo com Bakhtin (1987, p. 17) “O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.” O corpo grotesco, exagerado e em constante transformação, simboliza tanto a degradação quanto a regeneração, mostrando que o riso tinha uma função vital e coletiva.

Assim, o riso medieval não desapareceu, mas deslocou-se para o espaço popular, manifestando-se em festas, carnavais e sátiras. O carnaval, em especial, configura-se como um espaço de inversão de papéis e suspensão das hierarquias sociais, permitindo a crítica ao poder e à seriedade oficial. Desse modo, o riso desempenhou papel essencial na dinâmica da cultura popular medieval, funcionando como forma de resistência simbólica e social.

2.3 TEORIAS MODERNAS DO HUMOR

Definir o que é o humor, e compreender como ele se manifesta não é tarefa simples. Trata-se de uma temática estudada há séculos, que reúne múltiplas vertentes teóricas, mas nenhuma delas alcançou consenso absoluto entre os estudiosos. No final do século XIX para o início do século XX, grandes nomes se destacaram ao publicarem ensaios que contribuíram com novas perspectivas sobre o humor, entre esses autores encontram-se o francês Henri Bergson e o austríaco Sigmund Freud.

Ao se debruçar sobre o fenômeno do riso, Henri Bergson, em sua obra *O riso: ensaio sobre a significação do cômico* (1983), busca compreender os mecanismos que provocam o riso e sua função social. Em suas páginas, ele enfatiza que o humor é algo próprio do ser humano, Bergson (1983, p. 7) considera que “não há comicidade fora do que é propriamente humano”, ou seja, não rimos de paisagens, animais ou objetos sem que haja uma identificação com atitudes, expressões de algo típico do ser humano.

Segundo Bergson (1983), o riso só pode existir quando há um certo distanciamento emocional, uma espécie de frieza momentânea. Isso porque, para ele, a emoção é o maior inimigo da comicidade, quanto mais nos deixamos

envolver afetivamente por uma dada situação, menos espaço sobra para o cômico. Para o autor, “isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade” (Bergson, 1983, p. 7).

Para o autor, o riso precisa de um eco, ou seja, é um fenômeno social que faz sentido dentro de determinadas comunidades. O cômico assume formas distintas conforme o grupo de pessoas, já que está intimamente ligado às práticas, ideias e sensibilidades próprias de cada comunidade.

O nosso riso é sempre o riso de um grupo. Ele talvez nos ocorra numa condução ou mesa de bar, ao ouvir pessoas contando casos que devem ser cômicos para elas, pois riem a valer. Teríamos rido também se estivéssemos naquele grupo. Não estando, não temos vontade alguma de rir. [...] Já se observou inúmeras vezes que o riso do espectador, no teatro, é tanto maior quanto mais cheia esteja a sala. Por outro lado, já não se notou que muitos efeitos cômicos são intraduzíveis de uma língua para outra, relativos, pois, aos costumes e às ideias de certa sociedade? (Bergson, 1983, p. 8)

Outro aspecto ressaltado por Bergson é a quebra da rigidez mecânica que causa o riso. Isso ocorre quando há uma ruptura inesperada que impede o seguimento natural de uma ação, provocando o estranhamento e consequentemente, o fator cômico. Segundo Alberti (1999, p. 188) “os gestos cômicos são os que se repetem mecanicamente, sem refletir os estados da alma. Estes últimos nunca se repetem, e quando chegamos a fazer gestos automáticos, isso significa que deixamos de ser nós mesmos”. Essa automatização corporal é exemplificada pelo auto no seguinte cenário:

Alguém, a correr pela rua, tropeça e cai: os transeuntes riem. Não se riria dele, acho eu, caso se pudesse supor que de repente lhe veio a vontade de sentar-se no chão. Ri-se porque a pessoa sentou-se sem querer. Não é, pois, a mudança brusca de atitude o que causa riso, mas o que há de involuntário na mudança, é o desajeitamento. Talvez houvesse uma pedra no caminho. Era preciso mudar o passo ou contornar o obstáculo. Mas por falta de agilidade, por desvio ou obstinação do corpo, por certo efeito de rigidez ou de velocidade adquiridas, os músculos continuaram realizando o mesmo movimento, quando as circunstâncias exigiam coisa diferente. Por isso a pessoa caiu, e disso é que os passantes riram. (Bergson, 1983, p. 9)

É essa falta de flexibilidade física que o grupo social pune através do riso. A partir disso, ao finalizar seu ensaio, Bergson faz uma metáfora ao comparar o riso como uma “espuma salgada”, pois, o riso manifesta para o exterior as reações momentâneas da vida social, como se fosse uma espuma salgada que estala. Ele pode parecer uma expressão de alegria, mas também revela que há tensões escondidas por trás dela.

Além da filosofia, a psicologia também se dedica a tentar entender o humor, Freud (1905) compreende o risível a partir de três domínios distintos que são o chiste, o cômico e o humor, dos quais, embora demonstrem características singulares, eles têm um caráter libertador em comum. Segundo Freud (1905), o chiste é um processo que ocorre no “inconsciente” emerge como um compromisso entre o inconsciente e o pré-consciente, sendo produzido involuntariamente. Enquanto isso, o cômico pertence ao âmbito do pré-consciente. Ao contrário do chiste, o cômico não é criado, mas “percebido” ou encontrado em pessoas, situações ou objetos.

Segundo o autor, essas manifestações estão relacionadas ao princípio do prazer, em que o humor é uma forma de conseguir prazer através da atividade intelectual. Freud também aponta que o humor é diferente do chiste e do que é cômico porque traz um sentimento de grandeza e elevação mental, algo que não aparece nas outras formas de risada.

Em seus estudos posteriores, Freud (1927) aponta que atitudes humorísticas consistem em um tipo de mecanismo de defesa em que o indivíduo evita o sofrimento através da economia de despesa de afeto:

Compreenderemos melhor a gênese da produção do prazer humorístico se considerarmos o processo que se dá no ouvinte perante quem um outro produz humor. O ouvinte vê esse outro numa situação que o leva a esperar que ele produza os sinais de um afeto, que fique zangado, se queixe, expresse sofrimento, fique assustado ou horrorizado ou, talvez, até mesmo desesperado; e o assistente ou ouvinte está preparado para acompanhar sua direção e evocar os mesmos impulsos emocionais em si mesmo. Contudo, essa expectativa emocional é desapontada; a outra pessoa não expressa afeto, mas faz uma pilhéria. O gasto de sentimento, que é assim economizado, se transforma em prazer humorístico no ouvinte (Freud, 1927, p. 2)

De acordo com Freud (1927), uma das principais características do humor é a grandeza que habita no triunfo do narcisismo e na declaração vitoriosa da invulnerabilidade do ego, conforme o autor detalha:

O ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para obter prazer. Esse último aspecto constitui um elemento inteiramente essencial do humor (Freud, 1927, p. 3)

Desse modo, o humor é entendido por Freud como um mecanismo sofisticado de defesa, capaz de proteger o indivíduo do sofrimento excessivo e de possibilitar equilíbrio emocional diante das tensões da vida.

A partir das leituras realizadas, pode-se propor que o humor está intrinsecamente relacionado às formas pelas quais cada indivíduo reage diante de situações inesperadas. O riso, nesse contexto, emerge como resposta à incoerência entre o que se espera e o que efetivamente ocorre, revelando tanto aspectos cognitivos quanto sociais do comportamento humano.

Compreendidas as principais teorias que situam o humor ao longo da história, torna-se necessário observar como esses conceitos se materializam na prática dramática. Assim, o próximo capítulo apresentará as trajetórias literárias de Plauto e de Ariano Suassuna, destacando suas contribuições e os legados que deixaram para a história teatral e cultural.

3 ANTECEDENTES DO HUMOR PARA PLAUTO E SUASSUNA

3.1 O HUMOR NA COMÉDIA NOVA – O CONTEXTO PLAUTINO

A Comédia Nova surgiu em Roma entre os séculos III e II a.C., inspirada nos modelos gregos, mas adaptada ao contexto romano. As peças passaram a retratar intrigas amorosas, conflitos domésticos e personagens comuns, como o escravo astuto, o jovem apaixonado e o velho avarento, tornando-se um reflexo da sociedade romana. Esse teatro trata diretamente com a estrutura familiar da Roma arcaica, organizada sob a autoridade absoluta do *pater familias*. O chefe da *domus* exercia poder ilimitado sobre esposa, filhos, escravos e dependentes, além de controlar todos os bens que compunham o patrimônio familiar. A noção de *domus* não se restringia apenas ao espaço físico da residência, mas abrangia todas as posses e pessoas sob sua autoridade, de modo que a família latina incluía não apenas os parentes consanguíneos, mas também todos os subordinados ao *pater*.

Assim, a Comédia Nova romana refletia e satirizava essa realidade social, trazendo para o palco os conflitos entre jovens e seus pais, as artimanhas dos escravos e as tensões dentro da casa romana. Ao mesmo tempo em que divertia o público, o teatro revelava as contradições da vida cotidiana, expondo de forma leve e humorada as relações de poder que estruturam a família e a sociedade da Roma antiga.

Segundo Grimal (1986, p. 103) “as obras de Tito Mácio Plauto, escritas entre aproximadamente 211 e 184 a.C., e as de Terêncio, produzidas entre 166 e 159 a.C.”. Os dois autores foram grandes representantes desse gênero, que se diferenciavam por não seguir literalmente os moldes clássicos. Ao invés de cópia, os dois autores romanos traduziram e modificaram os textos, inserindo elementos locais, linguagem popular e situações que refletiam a vida urbana da época.

Quanto a Terêncio, foram reconhecidas seis obras em sua vida. Já sobre a vida do comediógrafo Plauto, pouco se sabe com precisão, as informações disponíveis são, em grande parte, conjecturas baseadas em menções feitas por outros autores da época.

Tito Macio Plauto nasceu cerca de 250 a. C., na Úmbria, Sarsina. A história da sua vida está repleta de lendas; antigo empregado de teatro, ter-se-ia arruinado numa empresa comercial e, para pagar as dívidas, foi trabalhar para um moinho, onde fazia girar a mó. Mas, a partir de 216, a sua produção cômica domina a cena romana. Possuímos cerca de vinte comédias que são seguramente da sua autoria (Grimal, 1984, p. 353).

Acredita-se que, devido às dívidas que acumulou, tenha sido reduzido à condição de escravo. Há também hipóteses de que tenha sido educado em ambientes considerados hostis, marcados com a presença de bêbados, prostitutas e escravos. No entanto, tais relatos permanecem apenas como suposições.

Sabe-se que pelo menos 120 obras foram atribuídas a Plauto, mas somente 21 peças apresentam características compatíveis com o estilo do autor. Isso sugere que as demais foram associadas ao comediógrafo como forma de conferir legitimidade a trabalhos de origem desconhecida, aproveitando sua grande notoriedade no meio artístico. Todavia, a maioria dessas peças chegou até nós apenas em fragmentos, sendo possível recuperar quase que integralmente apenas cinco comédias. A saber:

Mercator (O Mercador) cerca de 206 a.C. :mostra um filho apaixonado por uma jovem que o próprio pai deseja conquistar;

Amphitruo (O Anfitrião) cerca de 206 a.C. :comédia mitológica que narra como Júpiter enganou simultaneamente Anfitrião e sua esposa Alcmena e, durante uma longa noite, tornou-se pai de Hércules;

Menaechmi (Os Menecmos) cerca de 206 a.C. : história de dois gêmeos em que um é raptado e levado para o Épiro, enquanto o outro permanece na Sicília. O irmão que ficou parte em busca do outro, o que gera uma série de confusões devido à grande semelhança entre eles;

Miles Gloriosus (O Soldado Fanfarrão) por volta de 215–200 a.C. : trata da aventura de um jovem ateniense, acompanhado por um escravo astuto, que chega a Éfeso à procura de sua amante raptada por um soldado. O jovem consegue reencontrá-la graças à ajuda de um velho vizinho do soldado, que se compadece de sua dor amorosa;

Aulularia (A Comédia da Panela) cerca de 194 a 191 a.C :Euclião, um velho pobre, encontra uma panela de ouro e sua vida é transtornada. Ele passa a acreditar que todos querem roubar seu tesouro, o que causa sofrimento à filha e à criada. O ouro acaba sendo roubado, mas a filha de Euclião consegue casar-se com o homem que ama. O final da peça ficou perdido.

Mesmo com algumas peças incompletas, percebe-se que Plauto manteve a recorrência de estruturas narrativas e personagens-tipo, característica que não comprometeu o impacto de suas obras. Ao contrário, essa repetição fazia parte de sua estética cômica e oferecia ao público um padrão reconhecível. Além de ter conseguido se consolidar como grande comediógrafo em seu tempo, Plauto segue sendo referência no decorrer dos séculos para grandes autores, tomando com inspirações os artifícios aplicados por ele em suas obras. Como destaca Toledo (2014), enredos centrados em triângulos amorosos, crises de identidade de personagens e a autorreferência ao próprio teatro foram reelaborados por Shakespeare, Molière, Camões e, no Brasil, por Ariano Suassuna.

Em suas comédias Plauto apresenta referências óbvias do teatro Grego, visto que algumas de suas peças se passam em cidades com nomes gregos, as roupas usadas pelos atores são gregas e os nomes dos personagens frequentemente também são gregos. Porém, sua capacidade em compreender o gosto do público romano permitiu que essas influências fossem adaptadas de modo criativo, resultando em obras que refletiam os valores, costumes e expectativas da sociedade romana.

3.2 COMÉDIA DE COSTUMES NO BRASIL – CONTEXTOS DE ARIANO SUASSUNA

A comédia de costumes constitui-se em um gênero do teatro voltado para a representação dos hábitos, valores e comportamentos de determinados grupos sociais contemporâneos ao autor. Seu propósito central é satirizar e, muitas vezes, criticar convenções e práticas sociais, expondo contradições e fragilidades por meio do humor.

No Brasil, esse gênero ganhou destaque ao abordar intrigas e situações cotidianas, consolidando-se como uma forma de crítica social disfarçada de comicidade. O marco inicial da comédia de costumes brasileira foi estabelecido por Martins Pena, considerado seu fundador, autor da primeira comédia escrita por um brasileiro e encenada em território nacional. Dentro dessa realidade, Pena destacou-se por peças que retratavam, com ironia e leveza, o cotidiano da sociedade do século XIX, revelando os vícios e as peculiaridades da vida da sociedade do Rio de Janeiro.

Sua dramaturgia expunha contradições sociais e comportamentos típicos da vida urbana carioca, desafiando a visão dos críticos mais conservadores. É importante ressaltar que o preconceito enfrentado por ele não se dirigia ao gênero cômico em si, mas às formas e abordagens que, para a elite intelectual da época, eram vistas como “inferiores” ou “vulgares”. Ao transformar esses elementos em matéria artística, Pena abriu caminho para que o teatro brasileiro se afirmasse como expressão autêntica da realidade nacional.

Por mais que os críticos literários não vissem com bons olhos a comédia de Pena, o público do Rio de Janeiro recebeu com entusiasmo e grande popularidade peças como *O juiz de paz na roça* (1835), que retrata costumes do interior, a sociedade rural e a justiça. *O noviço* (1853), considerada sua obra mais famosa, possui personagens irônicos e situações cômicas, ao mostrar a vida de uma família burguesa, e crítica a influência da igreja e da sociedade sobre os indivíduos. E *A filha do Doutor* (1847), também considerada uma das peças mais populares, traz elementos cômicos e sátiras aos costumes e convenções sociais da época. Além dessas, Martins Pena escreveu aproximadamente trinta peças, o que o consolidou como figura central no teatro brasileiro e influenciando autores de gerações seguintes.

Seguindo a tradição da comédia de costumes, o paraibano Ariano Vilar Suassuna, nascido em 16 de junho de 1927 no palácio presidencial da então cidade de Parahyba do Norte (atual João Pessoa), foi influenciado por Martins Pena no uso da sátira social e do humor crítico. Enquanto Pena, no século XIX, ridicularizava os vícios da sociedade urbana carioca, Suassuna retomou essa herança para o sertão nordestino, incorporando elementos do cordel, da

religiosidade popular e do humor pícaro. Dessa forma, reinventou a crítica humorística de Pena, transformando-a em uma estética própria que valoriza a cultura nordestina e denuncia as injustiças sociais.

Filho de João Suassuna, governador do estado, o escritor Ariano Suassuna sofreu ainda na infância a perda trágica do pai, vítima de perseguição política. Após esse episódio, mudou-se com a mãe e os sete irmãos para a região do Cariri, onde viveu inicialmente na fazenda Acauhan, pertencente à família, e posteriormente na cidade de Taperoá.

Toda essa trajetória influenciou profundamente as obras de Ariano Suassuna, pois foi em Taperoá que nasceram as maiores aventuras de João Grilo e Chicó, personagens que se tornaram símbolos da sobrevivência e da esperteza do sertão nordestino. Aos 15 anos, Ariano mudou-se com a família para o Recife, onde estudou no Colégio Americano Batista. Com 19 anos, ingressou na Faculdade de Direito do Recife e, apenas um ano depois, escreveu sua primeira peça, *Uma Mulher Vestida de Sol*. Em 1950, abandonou a carreira jurídica e passou a lecionar na Universidade Federal de Pernambuco.

A experiência em sala de aula, somada ao desejo de valorizar e difundir a cultura nordestina, levou Ariano a aprofundar seus estudos e pesquisas, culminando na criação do Movimento Armorial, que buscava integrar literatura, música, artes plásticas e teatro em uma estética genuinamente brasileira, inspirada nas raízes populares do Nordeste. Esse movimento consolidou sua visão de que a arte deveria refletir a identidade nacional, assim como Martins Pena havia feito em seu tempo ao retratar os costumes urbanos cariocas.

Em outubro de 1970, sob a organização do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, o Movimento Armorial teve seu pontapé inicial com um evento que simbolizava sua proposta de unir diferentes expressões artísticas em torno da cultura popular nordestina. Na ocasião, foi realizado um concerto da recém-criada Orquestra Armorial, ao mesmo tempo em que a Igreja de São Pedro dos Clérigos recebe uma exposição de gravuras, pinturas e esculturas de artistas pernambucanos. Entre os nomes presentes estavam Gilvan Samico e Francisco Brennand, ambos amigos próximos de Ariano Suassuna e colaboradores diretos do movimento. Esse momento marcou

oficialmente o nascimento de uma estética que buscava valorizar as raízes culturais brasileiras, especialmente nordestinas, e integrá-las em uma linguagem erudita, sem perder o vínculo com a tradição popular.

As obras de Ariano Suassuna dialogam diretamente com os princípios do Movimento Armorial, especialmente no que se refere à valorização da cultura popular nordestina e à integração entre elementos eruditos e populares. Nesse contexto, destaca-se *Auto da Compadecida* (1955), considerada uma das peças mais representativas do teatro brasileiro e um marco na afirmação da cultura nordestina. Embora anterior à criação do movimento, a obra antecipa sua proposta estética ao articular humor, religiosidade e personagens típicos do sertão.

Na mesma perspectiva, *O Santo e a porca* (1957) é uma adaptação de uma estrutura clássica, inspirada na comédia latina, ao contexto nordestino. A temática da avareza, representada por Euricão Árabe, desencadeia situações cômicas construídas por meio da ironia, do exagero e do absurdo, ao mesmo tempo em que evidencia aspectos como desigualdade e hipocrisia social. A linguagem marcada pela oralidade reforça a aproximação com o público e a valorização da cultura popular, consolidando a fusão entre o erudito e o popular.

Em *A Pena e a lei* (1959), o autor desenvolve uma narrativa em três atos que articula comédia, crítica social e religiosidade. A presença de personagens que representam tipos sociais possibilita a abordagem de questões relacionadas à justiça, à moral e às desigualdades. O humor assume função crítica, ao questionar instituições e relações de poder, enquanto elementos simbólicos e referências culturais nordestinas reforçam a identidade estética da obra.

Por sua vez, *Farsa da boa preguiça* (1960) integra esse conjunto ao explorar o humor como instrumento de reflexão sobre valores morais e sociais. A narrativa combina elementos religiosos, simbólicos e cômicos, evidenciando uma crítica à lógica materialista e destacando aspectos da condição humana.

É com *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971) que Suassuna consolida de forma mais explícita os ideais armoriais, ao incorporar a linguagem do cordel, a oralidade e uma estrutura de caráter épico, reafirmando a identidade cultural brasileira. Assim, mesmo as obras anteriores ao

movimento contribuem significativamente para a construção e consolidação de sua proposta estética.

4 O HUMOR EM PLAUTO E SUASSUNA

Este capítulo tem como propósito analisar as peças *O Anfitrião*, obra que foi categorizada como tragicomédia, e *O Auto da Compadecida* (1955), comédia de Ariano Suassuna.

4.1 A LEITURA DO HUMOR EM O ANFITRIÃO

Considerada uma das peças mais influentes de sua produção, distingue-se por ser a única inspirada diretamente em um mito, o do nascimento de Hércules. Segundo uma versão mais conhecida da narrativa mitológica Electrião, rei de Micenas, entrou em guerra contra os filhos de Ptérelas, reis de Tafos, e nesse conflito perdeu quase todos os seus filhos. Anfitrião, que era genro de Electrião, acabou cometendo um erro trágico, ao lançar uma clava, atingiu acidentalmente o sogro e o matou. Por esse crime, foi expulso de Micenas e condenado ao exílio.

Durante esse período, Anfitrião buscou vingança contra os tafianos e conseguiu o apoio de Creonte, rei de Tebas, e dos tebanos para enfrentar os inimigos. Enquanto ele estava ausente, Zeus aproveitou a situação e, tomando a forma de Anfitrião, aproximou-se de Alcmena, esposa honrada e fiel de Anfitrião. Alcmena, acreditando estar com o marido, foi seduzida por Zeus, que se transvestiu de Anfitrião para ter um momento com Alcmena. Dessa união nasceu Hércules, que se tornaria um dos maiores heróis da mitologia grega. Quando Anfitrião retornou, descobriu o engano, mas não pôde contestar a vontade do deus, aceitando o destino que lhe fora imposto sem possibilidade de críticas. É desse embroglio que acontece a fecundação de Alcmena e ela dá à luz a Hércules.

Plauto, aproveita-se da lenda Grega sobre nascimento de Hércules, constrói sua peça explorando o empenho de Júpiter para ter um momento com Alcmena. Com isso cria sua obra que possui 1143 versos e está organizada em cinco atos, sendo uma das poucas obras que chegaram quase integralmente até nós – apesar de algumas lacunas, o final permaneceu intacto. Mesmo com essas

pequenas ausências, o texto mantém sentido e coerência; mesmo porque a história representada já era conhecida do grande público.

É importante levar em consideração o público plautino e a estrutura da comédia. Isso porque o humor não se restringia às falas, mas também se manifestava nas vestimentas, nos gestos e na interação direta com os espectadores. A intenção da obra não era provocar reflexões filosóficas ou questionamentos profundos, mas sim arrancar risos imediatos, explorando situações absurdas, confusões de identidade e exageros cômicos que divertiram a plateia.

Iniciaremos com a leitura analítica de *O Anfitrião* (1993). Nosso foco serão os momentos humorísticos presentes na peça.

Na peça *O Anfitrião* (1993), Plauto apresenta o deus Júpiter (em grego Zeus), senhor do Olimpo, que elabora um plano para se deitar com a mortal Alcmena, esposa fiel do general tebano Anfitrião. Enquanto o marido guerreia contra Ptérelas, chefe dos Teleboas, Júpiter desce à Terra e assume a forma de Anfitrião, garantindo que Alcmena o receba em seu leito. Para que a estratégia seja bem-sucedida, conta com a ajuda de Mercúrio, que se disfarça de Sósia, o escravo e mensageiro de Anfitrião. Na véspera do regresso de Anfitrião para casa, Zeus prolonga a noite para desfrutar da companhia de Alcmena sem ser descoberto.

A trama se passa na cidade de Tebas, na Beócia, e começa o prólogo com o deus Mercúrio que se dirige diretamente ao público, apresentando os personagens principais (Júpiter, Alcmena, Anfitrião e Sósia) e antecipa os enganos que irão se desenrolar ao longo da trama. Mercúrio não atua apenas como narrador, mas também como personagem ativo, e ajuda Júpiter a se disfarçar de Anfitrião, assim provocando as confusões que dão sentido ao enredo e ao humor – da peça.

Além disso, Júpiter cumpre uma função metateatral ao comentar sobre o gênero da obra, chamando-a de tragicomédia, já que Plauto mistura elementos sérios como o envolvimento dos deuses e a honra de Anfitrião, com situações cômicas de engano. Essa escolha de colocar Mercúrio como narrador e personagem atuante na obra, aproxima o público da peça, cria expectativas e

prepara os espectadores para rir de acontecimentos que, em outro contexto, poderiam ser considerados trágicos.

A peça se inicia com o retorno de Sósia a casa de Anfitrião em Tebas, encarregado por Anfitrião de levar notícias à Alcmena. Sua missão é contar que, graças à coragem e liderança de seu amo, o exército saiu vitorioso da guerra, e que seu marido está voltando para casa. Porém, Mercúrio que está transmutado em Sósia, não permite que o escravo atrapalhe a noite de seu pai, com isso, dá início a primeira confusão da trama envolvendo o escravo e o deus.

No primeiro ato, cena I, Sósia aproxima-se da residência de Anfitrião ensaiando o que pretende relatar à Alcmena. Ele prepara-se para contar os feitos da guerra, mas omite o detalhe vergonhoso de ter-se escondido, narrando apenas aquilo que ouviu dizer. A frente da casa, Mercúrio escuta atentamente as palavras de Sósia, sem que seja visto. O servo ao avistar uma figura imponente na frente da casa fica apreensivo e acredita que levará uma surra, e descreve o adversário já imaginando que a hospedagem será na “pensão do Punho e Soco” e teme ser “posto a dormir ao som de uma socata”. O exagero do criado cria comicidade pela desproporção entre o perigo real e o temor exagerado narrado:

SÓSIA (à parte)

Estou bem arranjado: até já me mordem as costas. Por certo. este aqui, quando eu chegar, vai hospedar-me na pensão do... Punho & Soco»! Sim: ele tem mesmo um ar acolhedor! Como o meu patrão me obrigou a velar, este aqui pôr-me-á hoje a dormir ao som de uma... «socata»! Pronto! Estou perdido! Céus, como ele é alto e forte!

MERCÚRIO (à parte)

Toca a falar alto, na sua direcção: assim ouvirá o que disser e, portanto, mais medo ele ainda vai ter. (Levantando a voz) À obra, punhos meus: já há muito que vocês não dão de comer cá à barriga. Já me parece um século desde que ontem vocês puseram a dormir quatro valentões em pêlo.

SÓSIA (à parte)

Estou cá com um medo terrível de que seja hoje o dia em que tenha de mudar de nome, e de Sósia passar a Quinto! Este aqui afirma ter posto a dormir quatro tipos: receio bem ir aumentar esse número!

MERCÚRIO (pondo-se em guarda)

Ora aí está! É assim mesmo que eu agora quero.

SÓSIA (à parte)

Está a arregaçar a túnica: não há dúvida, está a preparar-se.

MERCÚRIO (à parte)

Não escapa a uma surra. [...] (Plauto, 1993, p. 35).

Notemos a escolha da briga e a covardia do personagem como elementos cômicos da cena.

Depois desse encontro, Mercúrio decide apresentar-se como sendo o próprio Sósia. Esse momento dá origem a confusão de identidades. Mercúrio, fingindo ser Sósia, usa a própria identidade do escravo contra ele. O humor nasce da ironia, o personagem vê-se confrontado por uma réplica de si mesmo, incapaz de sustentar qualquer mentira diante de alguém que conhece seus segredos mais íntimos.

MERCÚRIO

Quem é o teu amo?

SÓSIA

Já te disse: sou o Sósia de Anfitrião.

MERCÚRIO

Ah, sim?! Então, por seres mentiroso, ainda vais apanhar mais.

(Bate-lhe.) Sósia sou eu, não tu!

SÓSIA

Quem dera que assim fosse! Seria eu antes a chegar-te!

MERCÚRIO

Ainda resmungas?

SÓSIA

Já me calo.

MERCÚRIO

Quem é o teu patrão?

SÓSIA

Quem tu quiseses.

MERCÚRIO

E então? Qual é o teu nome agora?

SÓSIA

Nenhum, salvo ordens tuas.

MERCÚRIO

Dizias tu que eras o Sósia de Anfitrião.

SÓSIA

Enganei-me: o que eu queria dizer é que era o *sócio* de Anfitrião.

MERCÚRIO

Eu bem sabia que, cá em casa, não havia nenhum outro escravo Sósia, além de mim. Tu perdeste o juízo!

SÓSIA

Oxalá tivesses tu perdido os punhos!

MERCÚRIO

Eu é que sou o Sósia que tu, há pouco, me dizias que eras!

SÓSIA

Peço-te que me deixes falar em paz, sem o risco de apanhar.

MERCÚRIO

Está bem! Façamos tréguas, por um instante, se é que tens alguma coisa a dizer-me.

SÓSIA

Não falo sem fazermos as pazes, pois, com os punhos, és tu quem me leva a palma.

MERCÚRIO

Diz lá o que quiseses: não te faço mal.

SÓSIA

Posso confiar em ti?

MERCÚRIO

Podes.

SÓSIA

E se me enganares?

MERCÚRIO

Então, que a ira de... Mercúrio recaia sobre... Sósia! (Plauto, 1993, p. 49).

Sósia (original) enfim acredita que realmente está diante de outro Sósia, visto que Mercúrio com argumentos e enganos convencem Sósia que também é Sósia. O humor nasce desse conflito de identidades, da inversão da lógica, é uma cena que mistura o cômico verbal com os trocadilhos, contradições e o cômico físico com as pancadas e gestos. O ápice do humor ocorre quando Mercúrio convence a Sósia que é Sósia ao revelar que sabe que o escravo bebeu um barril de vinho sozinho na tenda, levando o escravo a questionar-se da própria identidade.

Seguindo a mesma narração, temos em continuidade:

SÓSIA

Ora ouve cá; agora posso dizer o que quiser com toda a liberdade.

Eu é que sou Sósia, o escravo de Anfitrião.

MERCÚRIO

Outra vez?!

SÓSIA

Eu cá fiz as pazes, fiz um pacto, digo a verdade.

MERCÚRIO

Toma! (Dá-lhe um soco.)

SÓSIA

Faz como quiseses e o que quiseses, já que, com os punhos, és tu quem me leva a palma. Mas seja o que for que venhas a fazer, eu não calarei a verdade.

MERCÚRIO

Nunca, em vida tua, conseguirás fazer com que eu não seja Sósia.

SÓSIA

E tu, decerto, nunca me impedirás de ser quem sou: em nossa casa, não há nenhum outro escravo Sósia, a não ser eu, que fui daqui para a guerra com Anfitrião.

MERCÚRIO

Este tipo não está bom do miolo!

SÓSIA

O mal que me atribuis, tu é que sofres dele! Que raio! Então eu não sou Sósia, o escravo de Anfitrião?! Acaso não chegou cá esta

noite, vindo do porto Pérsico, um navio nosso que me trouxe?! Não foi o meu patrão quem me cá mandou?! Não estou eu diante da nossa casa?! Não trago uma lanterna na mão?! Não estou a falar?! Não estou acordado?! Aqui este fulano não me moeu de socos, ainda há pouco?! Lá isso é que moeu: pobre de mim, que ainda tenho os queixos a doer! Então, de que hei-de eu ter dúvidas?! E porque é que não entro em nossa casa?!

MERCÚRIO

O quê? Em vossa casa?

SÓSIA

Sim, pois!

MERCÚRIO

Pois tudo o que acabas de dizer não passa de um chorrilho de mentiras: o Sósia de Anfitrião sou eu. O nosso barco partiu, esta noite, do porto Pérsico e conquistámos a cidade, onde reinava o rei Ptérelas, e, com a força das nossas armas, vencemos as legiões dos Teléboas, e foi o próprio Anfitrião quem degolou o rei Ptérelas em combate. (Plauto, 1993, p. 49)

A confusão permanece e o processo de repetição tanto das personagens quanto do processo de diálogo que se estampa acima causam o conflito humorístico. Assim, em um processo dialético de roiuso e dor, a cena se constrói em jogo de disfarces.

Toda essa situação se torna cômica, desde os enganos até as atitudes do escravo diante das situações inconcebíveis.

SÓSIA

O melhor é ir-me embora. Que o Céu me valha! Mas onde é que eu me perdi? Onde é que eu mudei de pele? Onde é que deixei a minha figura? Será que eu me fiquei por lá, sem me ter dado conta disso? Do que não há dúvida é que este, aqui, é senhor de todos os traços que até agora me pertenciam. Cabe-me a honra de um retrato em vida, que ninguém me fará de morto! Vou mas é ao porto, contar ao meu patrão o que aqui se passou: a menos que também ele já não me reconheça. Quem dera que Júpiter me concedesse essa graça! Hoje mesmo, rapava a cabeça e enfiava na careca o barrete de liberto. (Sai pela esquerda.)(Plauto, 1993, p. 53)

Na cena II, Mercúrio confia ao público os esquemas que irá executar, pretendendo semear confusão e desordem entre Sósia e Anfitrião, pois sabe que Anfitrião não acreditará nos relatos de Sósia sobre o ocorrido na sua casa.

No ato II, Sósia relata a seu amo o ocorrido em sua casa, algo que como já antecipado por Mercúrio, Anfitrião não acredita, e pressupõe que seu servo esteja mentindo ou até mesmo bêbado, e não cumpriu a ordem que lhe foi confiada,

visto que seria um absurdo existirem dois Sósias em um mesmo lugar e com a mesma narrativa de vida:

ANFITRIÃO

Ó meu patife, então tu tens o atrevimento de me enganar, a mim, o teu patrão? Tu tens o descaramento de afirmar aquilo que ninguém até hoje jamais viu ou pôde acontecer: que a mesma pessoa pudesse estar em dois lugares ao mesmo tempo. no mesmo instante?!

SÓSIA

Mas é verdade: a coisa é exactamente como te digo. (Plauto, 1993, p. 63)

Na tentativa de explicar o que tinha acontecido, Sósia repete todos os detalhes, porém é algo incompreensível para Anfitrião a duplicidade de seres humanos. Assim, longe do texto mas próximo da visão, os quadros passam a funcionar como um modelar criador de humor que, catártico pelas gargalhadas, alcança seu público. Logo, toda a repetição da confusão torna a cena cômica.

SÓSIA

Mas escuta agora, Anfitrião: eu garanto-te que, ao chegares a casa, eu hei-de fazer com que lá encontres um outro escravo Sósia, além de mim, filho do mesmo Davo, como eu, com o mesmo aspecto que eu, e da mesma idade. Que hei-de eu dizer-te mais? O Sósia, que aqui vês, fez-se em dois!

ANFITRIÃO

É muito estranho o que me dizes! Mas viste minha mulher?

SÓSIA

Qual quê?! Nem sequer me deixaram pôr o pé em casa!

ANFITRIÃO

Mas que te impediu?

SÓSIA

O Sósia de quem farto de te falar, o mesmo que me zupou.

ANFITRIÃO

Mas quem é esse Sósia?

SÓSIA

Eu, repito. Quantas vezes será preciso repetir-to?! (Plauto, 1993, p. 68)

Toda a exasperação de Sósia em repetir o fato acontecido e tentar convencer a Anfitrião que não conseguiu entrar em sua casa, por que ele próprio não permitiu, causa perplexidade em Anfitrião, pois a contradição entre o que é esperado, o servo entrar em casa, e o que é narrado, ser impedido por ele próprio. Ou seja, há uma quebra na lógica, o que por consequência, causa o riso.

Na cena seguinte o humor se dá pelo estranhamento de Sósia a gravidez já avançada de Alcmena, o que para Anfitrião é motivo de alegria o nascimento de seu filho, para Sósia é cansaço, visto que o seu trabalho aumentará.

SÓSIA (ao ver Alcmena de ventre muito volumoso)
 Anfitrião, o melhor é voltarmos para o navio!
 ANFITRIÃO
 Porquê?
 SÓSIA
 Porque aqui, em casa, ninguém nos há-de dar de comer, à nossa chegada.
 ANFITRIÃO
 Mas que ideia é essa agora?!

SÓSIA
 É que chegámos tarde demais.
 ANFITRIÃO
 Porquê?!

SÓSIA (apontando para Alcmena)
 Porque estou a ver Alcmena, à porta, de barriga cheia.
 ANFITRIÃO
 Eu cá deixei-a grávida, quando parti.
 SÓSIA
 Ai, pobre de mim: era só o que me faltava! (Plauto, 1993, p. 72)

Aqui, temos um jogo entre expectativa e realidade, novamente é o escravo quem exercita o processo e joga luz aos acontecimentos. A cadeia narrativa se quebra e a expectativa é mudada em favor do riso leve e moderado – afinal, estamos falando da traição de uma mulher romana, uma conduta extremamente reprovável à época.

Na mesma cena, o humor revela-se no contraste entre a expectativa e a realidade. Anfitrião se aproxima radiante, certo de que Alcmena o aguarda com ansiedade e ternura. Porém, é recebido com frieza, o que derruba sua confiança e cria um efeito cômico. A ironia se intensifica quando Sósia, em parte dirigido ao público, comenta com mordacidade a situação, revelando que o “marido tão ansioso” não recebe acolhimento melhor do que um cão:

ANFITRIÃO (aproximando-se de Alcmena)
 Anfitrião cumprimenta com alegria a sua almejada consorte, aquela que ele considera a melhor de todas as mulheres de Tebas, e que até os Tebanos tanto exaltam pela sua virtude.
 Tens passado sempre bem? Ansiavas pelo meu regresso?

SÓSIA (à parte)
 Ânasia maior é que eu nunca vi! Este marido tão ansioso não tem melhor acolhimento do que um cão!

ANFITRIÃO
 Que alegria eu sinto ao ver que a tua gravidez tem corrido bem!

ALCMENA

Céus! Diz-me, por favor, porque é que estás a trocar de mim?! Cumprimentas-me e falas para mim como se me não tivesses visto ainda há pouco; como se, só agora, regressasses da guerra a casa! Pelo que dizes, até parece que me não vês há muito tempo! (Plauto, 1993, p. 74)

Aqui a cena cômica se transforma em tragicomédia, afinal, Alcmena diz a verdade e exige que seja respeitada dentro desse liame. Logo, não é o texto, mas novamente o público quem estabelece o jogo humorístico que se constrói. Importa notar, ainda, a figura de Sósia que, com seus comentários ácidos, cria o contraponto do diálogo sério e estabelece novamente o humor ao que se passa no palco.

Para convencer Anfitrião de que ele esteve em casa durante toda a noite anterior e que lhe relatou os feitos da guerra, Alcmena manda trazer a taça que foi do rei Ptérelas, o mesmo objeto dado como recompensa pelo valor de Anfitrião na batalha. Esse gesto intensifica a confusão cômica, já que Anfitrião não consegue compreender como poderia ter estado presente em dois lugares ao mesmo tempo. Vejamos a cena:

ALCMENA

Vamos, olha para aqui agora, se fazes favor, tu que negas a realidade dos factos: vou já, aqui mesmo, convencer-te publicamente. É esta a taça que lá te ofereceram?

ANFITRIÃO

Deus do céu, que vejo?! É mesmo esta, a taça. Sósia, estou perdido!

SÓSIA

Que raio! Ou esta mulher é a melhor ilusionista do mundo ou a taça há-de estar aqui dentro. (*Aponta para o estojo*)

ANFITRIÃO

Vá, vá, abre-me o estojo.

SÓSIA

E para que hei-de eu abri-lo? Está bem selado. Fizemo-la bonita: tu pariste outro Anfitrião, e eu, outro Sósia. Ora, se a taça tiver parido outra taça, estamos a dobrar! (Plauto, 1993, p. 87)

As dúvidas de Anfitrião sobre o que aconteceu em sua casa transformam-se em motivo de riso. Esse grande comandante, acostumado a triunfar nas batalhas, revela sua ignorância diante das artimanhas dos deuses, refletindo a sua incapacidade de compreender as enganações divinas. Esse processo o coloca em situação ridícula, colocando-o como um homem abaixo da média (como analisou Aristóteles) e transformando a figura do herói em um tolo.

O contraste entre a autoridade militar de Anfitrião e sua confusão doméstica intensifica o humor, pois o público vê o poderoso guerreiro reduzido à impotência diante de equívocos e ilusões.

Na cena I do ato III, Júpiter confia ao público que pretende trazer união à família e ajudar a Alcmena que está sendo injustiçada pelo seu marido, mas que antes planeja transformar-se novamente em Anfitrião, e trazer muita confusão na casa:

Isso é que é falar bem e como convém a uma mulher zelosa. (*Alcmena entra em casa.*) Já são dois a cair na esparrela: o criado e a patroa! Ambos pensam que eu sou Anfitrião, mas enganam-se redondamente. Agora tu, divino Sósia, faz por me ajudares. Tu estás a ouvir-me bem, apesar de não estares ao pé de mim. Trata de afastar de casa Anfitrião, quando chegar. Inventa os meios que quiseres. Quero que o mistifiques, enquanto me divirto com esta minha esposa em usufruto. Vamos: olha por tudo isto, sobretudo por saberes que é essa a minha vontade, e assiste-me, enquanto ofereço o sacrifício a mim próprio! (*Entra em casa.*) (Plauto, 1993, p. 104)

Esse jogo entre palco e espectador – já comentado por Gonçalves Neto (2011) – exprime, também, a sagacidade humorística de Plauto. É por meio dele que o público alcança detalhes que se tornam risíveis ao longo da peça. Voltando a ela, na sequência da cena anterior, e obedecendo ao pedido do seu pai, Mercúrio passa-se por Sósia e representa um diálogo cômico com Anfitrião, ao destrata-lo e ameaçá-lo. A cena, para além de cômica, é inédita, pois um escravo jamais trataria o seu amo com tamanho desrespeito, pelo menos não na sua presença:

MERCÚRIO (*do telhado*)
 Quem é?
 ANFITRIÃO
 Sou eu.
 MERCÚRIO
 Eu, quem?
 ANFITRIÃO
 Quem há-de ser: eu!
 MERCÚRIO
 Por certo, Júpiter e o céu inteiro vêm atrás de ti numa fúria, para assim nos espatifares a porta!
 ANFITRIÃO
 Que queres tu dizer com isso?
 MERCÚRIO
 Que hás-de ser toda a vida um desgraçado.
 ANFITRIÃO (*admirado e ameaçador*)

Sósia!

MERCÚRIO

Sim, sou eu, ou pensas que me esqueci?! E tu que queres?

ANFITRIÃO

Ah, malvado! Tu ainda me perguntas o que quero?!

MERCÚRIO

Pergunto, pois: por pouco que não fizeste saltar os gonzos à porta, imbecil! Pensas tu que é o Estado que no-las fornece, ou quê?! Porque é que estás a olhar para mim, lorpa? Que queres Mas quem és tu?

ANFITRIÃO

Ah, patife, ainda me perguntas quem sou, meu cemitério de pauladas? Juro que, por essas insolências, ainda hoje te hei-de aquecer as costas com o cacete.

MERCÚRIO

Deves ter sido um mãos-rotas, na tua mocidade...!

ANFITRIÃO

Porquê?

MERCÚRIO

Porque, na velhice, me vens mendigar... uma coça!

ANFITRIÃO

Estás a arranjar lenha para te queimares com as palavras que vomitas, meu velhaco.

MERCÚRIO

Pois eu vou oferecer-te um sacrifício...!

ANFITRIÃO

O quê?!

MERCÚRIO

Sim, vou consagrar-te uma... sova! (Plauto, 1993, p. 108)

A cena torna-se inédita porque dá voz a um possível desejo que Sósia, em sua condição de servo, jamais poderia expressar. O escravo, limitado pela hierarquia social, não teria liberdade para desafiar ou humilhar um comandante. No entanto, é Mercúrio quem, assumindo sua identidade, profere tais palavras sem qualquer receio.

No último ato, nos é apresentado o desenrolar da história, após quase ser atingido por um raio em frente da própria casa, Anfitrião recebe a notícia de que Alcmena deu à luz a gêmeos. Brómia, serva da casa, relata que algo inacreditável aconteceu, pois a esposa de Anfitrião dera à luz muito rapidamente e sem sentir as dores típicas de parto. Para esclarecer os acontecimentos e conter a injustiça que Alcmena estava sendo acusada pelo marido, Júpiter de cima de uma nuvem, como um *deus ex machina*, avisa a Anfitrião que a criança maior é seu filho, e trará grandes conquistas e feitos inigualáveis, enquanto a criança menor é filho legítimo de Anfitrião. Pede, ainda, que Anfitrião não se aborreça, pois foi ele quem

seduziu Alcmena, assim Anfitrião aceita de bom grado todos os eventos ocorridos e os efeitos cômicos são sanados finalmente.

Ora, se essa é a proposta de Plauto, não será muito diferente da de Ariano Suassuna, um leitor do autor romano. Passem à sua peça para a acompanharmos o desenrolar do processo humorístico no escritor nordestino.

4.2 A LEITURA DO HUMOR EM O AUTO DA COMPADECIDA

O *Auto da Compadecida*, obra de maior notoriedade do paraibano Ariano Suassuna, estreou nos palcos do Recife em 1956 e foi publicada em livro no ano seguinte, em 1957. Considerada um clássico do teatro brasileiro, a peça combina comédia, cultura popular nordestina, literatura de cordel e elementos do barroco católico. Sua força está na mistura entre o riso e a crítica social, sempre permeada pela religiosidade popular. A obra ultrapassou os limites do teatro, chegando ao cinema em 1969, no ano de 2000 conquistou o país ao ser adaptada para a televisão aberta como minissérie em cinco episódios e posteriormente condensada em filme.

A obra está dividida em três atos e foi traduzida e publicada em pelo menos sete idiomas principais, incluindo francês, inglês, polonês, holandês, espanhol e italiano. Essa ampla circulação permitiu que a peça se consolidasse tanto nacional quanto internacionalmente, popularizando os fenômenos culturais do sertão paraibano e projetando a riqueza da tradição nordestina para diferentes públicos ao redor do mundo.

Em *O Auto da Compadecida* (1957), Ariano Suassuna constrói uma obra que se tornou o marco de sua carreira ao reunir elementos como recursos metateatrais e intertextualidade. A inspiração em Gil Vicente é evidente, especialmente em *O Auto da Boca do Inferno* (1517), com a cena do julgamento em *O Auto da Compadecida* (1957). Além disso, Suassuna demonstra preferência por personagens astutos e intrigantes, que se livram de problemas com habilidade, enganando figuras socialmente importantes e invertendo hierarquias. Essa escolha revela a influência de Plauto, não apenas na escrita de *O Santo e a*

Porca (1957) , uma recriação nordestina da *Aulularia* (1888), mas também na construção de arquétipos e na forma de fazer humor.

Além das influências clássicas e medievais, Ariano Suassuna incorpora elementos da cultura nordestina, como a literatura de cordel, que se manifesta tanto na linguagem quanto na estrutura narrativa, adaptando-as ao sertão nordestino e criando uma obra que é ao mesmo tempo popular e erudita, cômica e filosófica, profundamente enraizada na cultura brasileira.

O Auto da Compadecida (1975) é uma peça que conta com dezesseis personagens, a saber: João Grilo, o grande protagonista da obra, é um homem pobre e muito astuto; Chicó, companheiro de tramoia de João Grilo e contador de causos, muito conhecido pelas suas mentiras; Padre João, um ambicioso cujo único propósito na ação é o ganho de bens materiais; O Sacristão, outro mal exemplo de religioso; O Bispo, mais um exemplo de corrupção; O Frade, diferente dos outros representantes da igreja, é um homem bom e justo; O Padeiro, patrão de Chicó e João Grilo, mau caráter que explora a mão de obra barata de seus funcionários; a Mulher do Padeiro, uma adúltera; Severino de Aracaju, cangaceiro assassino e violento; Outro cangaceiro, ajudante de Severino; Antônio de Moraes, o fazendeiro rico da região, típico manda chuvas do sertão, que acredita estar acima de todos pela sua condição social; O Encourado (o diabo), e o Demônio ajudante, ambos ardilosos e prontos para levar todos para o inferno; Emanuel (Jesus Cristo) personagem que representa a bondade; A Compadecida (Nossa Senhora) representando a advogada, personificação de misericórdia e generosidade, defende seus fiéis do Encourado.

A peça, por ter uma base que valoriza a cultura popular nordestina, se inicia com uma ambientação que remete um picadeiro, e com a figura do Palhaço, responsável por narrar e orientar o público sobre o que está por vir. Inicialmente, o Palhaço anuncia em voz alta, sobre o julgamento de alguns canalhas, entre eles estão os representantes da igreja.

O primeiro ato se inicia com a conversa entre Chicó e João Grilo, que vão a mando da sua patroa chamar o Padre João para benzer seu cachorro que está doente. No caminho, Chicó tem dúvidas se o Padre irá aceitar benzer o animal, visto que o Bispo está para chegar à cidade e o Padre morre de medo do

pontífice. Chicó, para exemplificar que não há nada de mais em bezer o animal, aproveita o momento para relatar a João Grilo uma das suas inacreditáveis histórias, momento em que a peça insere o humor em suas linhas:

JOÃO GRILO

Não vai benzer? Por quê? Que é que um cachorro tem de mais?

CHICÓ

Bom, eu digo assim porque sei como esse povo é cheio de coisas, mas não é nada de mais. Eu mesmo já tive um cavalo bento.

JOÃO GRILO

Que é isso, Chico? (Passa o dedo na garganta.) Já estou ficando por aqui com suas histórias. É sempre uma coisa toda esquisita. Quando se pede uma explicação, vem sempre com “não sei, só sei que foi assim”.

CHICÓ

Mas se eu tive mesmo o cavalo, meu filho, o que é que eu vou fazer? Vou mentir, dizer que não tive?

JOÃO GRILO

Você vem com uma história dessas e depois se queixa porque o povo diz que você é sem confiança.

CHICÓ

Eu, sem confiança? Antônio Martinho está para dar as provas do que eu digo.

JOÃO GRILO

Antônio Martinho? Faz três anos que ele morreu.

CHICÓ

Mas era vivo quando eu tive o bicho

JOÃO GRILO

Quando você teve o bicho? E foi você quem pariu o cavalo, Chico?

CHICÓ

Eu não. Mas do jeito que as coisas vão, não me admiro mais de nada. No mês passado uma mulher teve um, na serra do Araripe, para os lados do Ceará. (Suassuna, 1975, p. 28)

O diálogo entre os parceiros revela a comicidade a partir da desconfiança que recai sobre Chicó. Suas histórias exageradas, sempre sem testemunhas que as confirmem, reforçam a imagem de alguém pouco confiável, o que gera riso pela incredulidade nos demais. Em contraste, João Grilo utiliza o trocadilho como recurso para evidenciar seu caráter brincalhão e astuto. Mesmo diante do receio quanto à reação do Padre João, ele não se deixa abater, demonstrando sua habilidade de transformar situações tensas e dramáticas em momentos de humor.

O Padre, como já era de se esperar, não concorda em benzer o cachorro. Nesse momento João Grilo usa de sua esperteza para então enganar Padre João, aproveitando-se da subserviência do padre aos mais ricos, usa o nome do

major Antônio de Moraes para insinuar que o cachorro doente pertence a ele, assim fazendo com que o Padre aceite benzer o animal:

CHICÓ

Mandaram avisar para o senhor não sair, porque vem uma pessoa aqui trazer um cachorro que está se ultimando para o senhor benzer.

PADRE

Para eu benzer?

CHICÓ

Sim.

PADRE

com desprezo

Um cachorro?

CHICÓ

Sim.

PADRE

Que maluquice! Que besteira!

JOÃO GRILO

Cansei de dizer a ele que o senhor benzia. Benze porque benze, vim com ele.

PADRE

Não benzo de jeito nenhum.

CHICÓ

Mas padre, não vejo nada de mal em se benzer o bicho.

JOÃO GRILO

No dia em que chegou o motor novo do major Antônio Moraes o senhor não o benzeu?

PADRE

Motor é diferente, é uma coisa que todo mundo benze. Cachorro é que eu nunca ouvi falar.

CHICÓ

Eu acho cachorro uma coisa muito melhor do que motor.

PADRE

É, mas quem vai ficar engraçado sou eu, benzendo o cachorro. Benzer motor é fácil, todo mundo faz isso, mas benzer cachorro?

JOÃO GRILO

É, Chicó, o padre tem razão. Quem vai ficar engraçado é ele, e uma coisa é o motor do major Antônio Moraes e outra benzer o cachorro do major Antônio Moraes.

PADRE, mão em concha no ouvido

Como?

JOÃO GRILO

Eu disse que uma coisa era o motor e outra o cachorro do major Antônio Moraes.

PADRE

E o dono do cachorro de quem vocês estão falando é Antônio Moraes?

JOÃO GRILO

É. Eu não queria vir, com medo de que o senhor se zangasse, mas o major é rico e poderoso e eu trabalho na mina dele. Com

medo de perder meu emprego, fui forçado a obedecer, mas disse a Chicó: o padre vai se zangar.

PADRE, desfazendo-se em sorrisos

Zangar nada, João! Quem é um ministro de Deus para ter direito de se zangar? Falei por falar, mas também vocês não tinham dito de quem era o cachorro!

JOÃO GRILO

Cortante Quer dizer que benze, não é?

PADRE

Chicó. Você o que é que acha?

CHICÓ

Eu não acho nada de mais.

PADRE

Nem eu. Não vejo mal nenhum em abençoar as criaturas de Deus.

JOÃO GRILO

Então fica tudo na paz do Senhor, com cachorro benzido e todo mundo satisfeito.

PADRE

Digam ao major que venha. Eu estou esperando. (Suassuna, 1975, p. 35)

Toda a situação evidencia que o padre estava mais preocupado em atender às vontades do Major do que em agir de acordo com a lógica religiosa. A prova disso é que ele chega ao ponto de benzer um motor, mas só aceita realizar o mesmo ritual com o animal depois de ser enganado por João Grilo e Chicó. Essa contradição entre suas falas e atitudes revela a falta de coerência de sua postura, expondo o caráter humorístico da cena.

Com o acordo feito, os dois amigos saem da igreja, só não contavam com a chegada do Major Antônio Moraes a cidade, que vai em busca do padre para dar a benção a seu filho mais novo, que está adoentado. João Grilo, prevendo que sua mentira seria descoberta, tenta impedir o encontro do Major com o padre, avisando que o padre está doido e está com um péssimo hábito de querer benzer tudo e chamando as pessoas de cachorro. Não sabendo o que está acontecendo, o padre ofende Antônio de Moraes, que vai fazer queixa ao Bispo sobre o comportamento de Padre João.

Com a saída de Antônio Moraes da igreja, chegam o padeiro e sua esposa para saber o porquê da demora de Chicó e João Grilo com o Padre para benzer o cachorro, porém, o padre com receio que o Bispo não aprove a sua atitude prefere não fazer a bênção. A cena torna-se cômica ao revelar a ironia e contradição do padre ao aceitar fazer a benção se o animal pertencesse ao major

e negar-se a mulher do padeiro. O exagero da mulher do padeiro e suas ameaças de retirar todas as regalias que são oferecidas à igreja, caso o padre não abençoe o seu cachorro.

PADEIRO

Que história é essa? Então Vossa Senhoria pode benzer o cachorro do major Antônio Moraes e o meu não?

PADRE, apaziguador

Que é isso, que é isso?

PADEIRO

Eu é que pergunto: que é isso? Afinal de contas eu sou presidente da Irmandade das Almas, e isso é alguma coisa.

JOÃO GRILO

É, padre, o homem aí é coisa muita. Presidente da Irmandade das Almas! Para mim isso, é um caso claro de cachorro bento. Benza logo o cachorro e tudo fica em paz.

PADRE

Não benzo, não benzo e acabou-se! Não estou pronto para fazer essas coisas assim de repente. Sem pensar, não.

MULHER furiosa

Quer dizer, quando era o cachorro do major, já estava tudo pensado, para benzer o meu é essa complicação! Olhe que meu marido é presidente e sócio benfeitor da Irmandade Almas! Vou pedir a demissão dele!

PADEIRO

Vai pedir minha demissão!

MULHER

De hoje em diante não me sai lá de casa nem um pão para a Irmandade!

PADEIRO Nem um pão!

MULHER

E olhe que os pães que vêm para aqui são de graça!

PADEIRO

São de graça!

MULHER

E olhe que as obras da igreja é ele quem está custeando!

PADEIRO

Sou eu que estou custeando!

PADRE, apaziguador

Que é isso, que é isso!

MULHER

O que é isso? É a voz da verdade, padre João. O senhor agora vai ver quem é a mulher do padeiro!

JOÃO GRILO

Ai, ai, ai e a Senhora, o que é que é do padeiro?

MULHER

A vaca...

CHICÓ

A vaca?!

MULHER

A vaca que eu mandei para cá, para fornecer leite ao vigário tem que ser devolvida hoje mesmo.

PADEIRO

Hoje mesmo!

PADRE

Mas até a vaca? Sacristão, sacristão!

JOÃO GRILLO

A vaca também é demais. (Arremedando o padre.) Sacristão, sacristão! O Sacristão aparece à porta. É um sujeito magro, pedante, pernóstico, de óculos azuis que ele ajeita com as duas mãos de vez em quando, com todo cuidado. Pára no limiar da cena, vindo da igreja, e examina todo o pátio.

JOÃO GRILLO

Sacristão, a vaca da mulher do padeiro tem que sair! (Suassuna, 1975, p. 54)

Nesta cena, a mulher do padeiro evidencia o poder que exerce sobre o marido e a influência que detém na igreja ao revelar todas as regalias concedidas ao padre. O evidente desespero do padre diante da possibilidade de perder tais privilégios, somado aos constantes comentários irônicos de João Grilo, intensifica o caráter cômico da situação. Ariano trás essa personagem tão emblemática como sátira social, ao evidenciar a luxúria e como a mulher do padeiro usa a sensualidade para conquistar tudo que ela quer, inclusive chantagear o padre.

Com toda a confusão acontecendo, encontram o animal morto no pátio da igreja, sua dona trata de culpar o padre pela morte, por se negar benzer o cachorro, ela exige que o padre enterre o cachorro e tem que ser em latim, coisa que o padre não concorda, e novamente a mulher do padeiro faz ameaças sobre cortar a ajuda à igreja e levar de volta a vaca. João Grilo tem a ideia de fazer um testamento do cachorro, no qual deixava dez contos de réis para o padre e três para o sacristão, unindo a vontade de sua patroa de enterrar o cachorro em latim com a ambição do padre e do sacristão, que aceitam de bom grado o acordo, mesmo temendo a reação do bispo. Paralelamente, o major queixa-se ao bispo pelo comportamento do padre.

O Bispo enfurecido com o que o major lhe relatou vai tirar satisfações com o padre, que coloca toda a culpa em João Grilo, pois foi o culpado por fazê-lo acreditar que se tratava do cachorro do major, João aproveita a situação para contar ao Bispo que pior foi fazer o enterro do animal em latim. O Bispo, fica furioso e pensa em afastá-lo da igreja, porém João Grilo intervém novamente, mencionando o testamento e que o Bispo também receberá uma parte do

dinheiro, logo muda de ideia sobre os acontecimentos, colocando seu interesse financeiro em destaque.

No segundo ato, João Grilo articula uma forma de tirar dinheiro da mulher do padeiro, João sabendo que os únicos pontos fracos da mulher do padeiro são os animais e o dinheiro, tem a brilhante ideia de vender um gato que descome dinheiro. Com ajuda de Chicó, que insere no traseiro do gato três moedas, para fazer a demonstração para a mulher, que fica animada com a chance de ter tal gato, compra imediatamente. João Grilo, antecipadamente, pediu que Chicó retirasse um pouco de sangue do cachorro e colocasse em uma bexiga, ao prever que o padeiro e sua esposa descobririam seu pequeno golpe e iriam querer o dinheiro da venda do gato de volta.

Assim que descobrem que foram enganados por João Grilo, o padeiro e sua esposa vão tirar satisfações com ele, e o encontram na igreja, lá também estavam presentes o Bispo, o Padre, o Sacristão e Chicó, que presenciaram toda a discussão sobre a venda do gato. Enquanto discutiam chega o cangaceiro mais violento da região, Severino de Aracaju e seu ajudante vão roubar a igreja e matar todos os que estão presentes.

MULHER

É Severino do Aracaju, que entrou na cidade com um cabra e vem para cá roubar a igreja.

PADRE

Ave-Maria! Valha-me Nossa Senhora!

BISPO

Quem é Severino do Aracaju?

SACRISTÃO

Um cangaceiro, um homem horrível.

BISPO à mulher.

Chame a polícia.

MULHER

A polícia correu.

BISPO

Correu?

MULHER

E então? Informaram-se por onde ele vinha e saíram exatamente pelo outro lado.

BISPO

Ave-Maria! Valha-me Nossa Senhora!

MULHER

Ai! meu Deus!

PADEIRO

Ai! meu Deus!

PADRE

E será verdade mesmo? Onde está Severino?

SEVERINO

aparecendo Aqui.

BISPO

desmaiando Ai!

JOÃO GRILO

Que grande administrador!

SEVERINO

Um momento, ninguém corra. O primeiro que tentar fugir, morre. O que é isso que está aí deitado, é algum cônego?

BISPO,

abrindo os olhos, cioso do posto Bispo.

SEVERINO

Ótimo. Nunca tinha matado um bispo, o senhor vai ser o primeiro.

BISPO

desmaiando Ai!

SEVERINO

dando-lhe um pontapé Levante-se e deixe de chamego. Xilique comigo não pega. (O Bispo levanta-se vagarosamente.) Vossa Reverendíssima vai me desculpar, mas deixe ver os bolsos. (Suassuna, 1975, p. 107)

Apesar da cena ser tensa, a reação dos personagens torna ela cômica, com a fuga da polícia, visto que é um absurdo aqueles que deveriam estar na cidade para proteger a sociedade serem os primeiros a correrem. Os múltiplos desmaios do bispo, também trazem humor à cena, o contraste se sua posição de poder com seu medo exagerado e a zombaria de João Grilo com o bispo ao chamá-lo de grande administrador também são expedientes para o humor e o desenvolvimento da trama dramática.

Após o roubo, Severino ordena que seu ajudante mate todos com tiros de rifles. João Grilo, na tentativa de conseguir escapar junto com seu parceiro, usa seu plano da bexiga escondida na camisa de Chicó, para fingir apunhalar Chicó e depois tocar uma gaita para ressuscitá-lo, fazendo Severino acreditar que a gaita foi benta por Padre Cícero e fazia milagres. Acreditando na farsa, Severino manda que seu ajudante atire nele, para que possa assim conhecer pessoalmente o Santo de sua devoção. João Grilo, se recusa a fugir e deixar o dinheiro do testamento para trás, então o cangaceiro vinga-se da morte do seu chefe e mata João Grilo.

No terceiro ato, Ariano traz a cena do julgamento dos pecados cometidos pelos seus personagens. Nesse momento os personagens se encontram com o demônio e o Encourado, que tem como objetivo levar todos para o inferno, porém

João Grilo, como sempre, não aceita ser levado sem antes haver um julgamento justo, é o momento em Severino invoca Jesus, que surge com nome de Manoel e com tom de pele escuro para causar espanto em seus fiéis.

JOÃO GRILO

Muito bem. Falou pouco mas falou bonito. A cor pode não ser das melhores, mas o senhor fala bem que faz gosto.

MANUEL

Muito obrigado, João, mas agora é sua vez. Você é cheio de preconceitos de raça. Vim hoje assim de propósito, porque sabia que isso ia despertar comentários. Que vergonha! Eu Jesus, nasci branco e quis nascer judeu, como podia ter nascido preto. Para mim, tanto faz um branco como um preto. Você pensa que eu sou americano para ter preconceito de raça?

PADRE

Eu, por mim, nunca soube o que era preconceito de raça.

ENCOURADO, sempre de costas para Manuel

É mentira. Só batizava os meninos pretos depois dos brancos.

PADRE

Mentira! Eu muitas vezes batizei os pretos na frente.

ENCOURADO

Muitas vezes, não, poucas vezes, e mesmo essas poucas quando os pretos eram ricos.

PADRE

Prova de que eu não me importava com cor, de que o que me interessava...

MANUEL

Era a posição social e o dinheiro, não é, Padre João? Mas deixemos isso, sua vez há de chegar. Pela ordem, cabe a vez ao bispo. (Ao Encourado.) Deixe de preconceitos e fique de frente. (Suassuna, 1975, p. 149)

Nesse trecho, o riso vem da ironia do estranhamento da cor da pele, uma crítica feita por Ariano Suassuna ao preconceito com raça, a exposição do racismo feito pelo padre e suas contradições e as formas ridículas de tentar justificar seus erros. Contudo, ele não se resume a esse processo, mas ultrapassa os limites ao jogar o próprio demônio como preconceituoso (fiar de costas, não olhar um negro...).

Após a exposição dos pecados dos representantes da igreja, do casal donos da padaria e os dois cangaceiros, chega a vez de João Grilo que não aceita as acusações e roga pela presença de sua advogada, A Compadecida (Nossa Senhora), para ajudá-lo na sua defesa:

JOÃO GRILO

Ah isso é comigo. Vou fazer um chamado especial, em verso. Garanto que ela vem, querem ver? (Recitando).

Valha-me Nossa Senhora, Mãe de Deus de Nazaré! A vaca mansa dá leite, A braba dá quando quer. A mansa dá sossegada, A braba levanta o pé. Já fui barco, fui navio, Mas hoje sou escaler. Já fui menino, fui homem, Só me falta ser mulher.

ENCOURADO

Vá vendo a falta de respeito, viu?

JOÃO GRILO

Falta de respeito nada, rapaz! Isso é o versinho de Canário Pardo que minha mãe cantava para eu dormir. Isso tem nada de falta de respeito!

Já fui barco, fui navio, Mas hoje sou escaler. Já fui menino, fui homem, Só me falta ser mulher. Valha-me Nossa Senhora, Mãe de Deus de Nazaré.

Cena igual à da aparição de Nosso Senhor, e Nossa Senhora, A Compadecida, entra.

ENCOURADO, com raiva surda

Lá vem a compadecida! Mulher em tudo se mete! (Suassuna, 1975, p. 170)

A linguagem simples de João Grilo revela sua fé na Compadecida e ao recitar o versinho, João mais uma vez usa de sua esperteza para conquistar a simpatia da Santa, visto que a sua situação e de seus colegas está complicada no julgamento, e Jesus não negaria um pedido de sua mãe. Com a intervenção da Compadecida e o desenrolar vantajoso para todos, resta apenas João Grilo, que consegue voltar à vida para tentar seguir uma vida cometendo menos pecados.

João Grilo retornou para a Terra no momento em que Chicó estava carregando seu corpo para fazer o enterro fora da cidade, no instante em que Chicó ouviu a voz de seu amigo acreditou se tratar de uma assombração, faltando-lhe a força nas pernas para correr. Quando enfim aceita o retorno do parceiro de artimanhas, Chicó e João Grilo decidem tomar conta da padaria e tornarem-se sócios. Assim, termina a peça, com a possibilidade dos dois amigos levarem uma vida menos sofrida, e longe de armações, ou o início de mais trapagens.

O humor na peça ultrapassa a simples função de provocar o riso imediato no público. A obra permanece no imaginário coletivo, porque além de divertir, convida à reflexão sobre a vida e suas contradições. Ao retratar as dificuldades e desesperanças de dois homens pobres, Ariano Suassuna evidencia como o humor pode oferecer leveza diante da adversidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo analisar e refletir sobre a presença do humor nas peças teatrais *O Anfitrião* (1993), do escritor romano Titus Maccius Plauto, e *O Auto da Compadecida* (1975), do dramaturgo paraibano Ariano Suassuna. A partir dessa análise, compreende-se que há mais profundidade no humor do que apenas provocar o riso, aspecto que se evidencia nas obras de ambos os autores.

Ao longo da pesquisa, foi possível verificar como o humor perpassa o tempo de forma ampla e, ao mesmo tempo, manifesta-se de maneiras distintas. Com o passar dos séculos, nota-se que o humor está intrinsecamente conectado aos contextos sociais e culturais, provocando, além do riso, reflexões e críticas acerca do comportamento tipicamente humano.

Em vista disso, compreende-se que as reflexões teóricas sobre o humor apresentadas por Henri Bergson (1983) e Sigmund Freud (1927) demonstram que o humor não se limita apenas à provocação do riso, mas desempenha importantes funções sociais, culturais e psicológicas. Ao passo que Bergson (1983) revela o caráter coletivo do riso e sua relação com os comportamentos humanos e sociais, Freud (1927) salienta como o humor pode atuar como mecanismo de defesa diante dos anseios e sofrimentos da vida. Nesse sentido, as peças de Plauto e Suassuna confirmam que a comicidade pode servir tanto como entretenimento quanto à crítica social e reflexões sobre a existência humana.

Além disso, foi possível identificar como o teatro de Plauto influenciou diversas formas de comicidade posteriores, sendo possível perceber semelhanças entre a comédia latina e o humor popular presente nas obras de Ariano Suassuna. Apesar das distâncias temporais, há coincidências significativas na maneira como Plauto e Suassuna constroem o riso, explorando situações cotidianas e o uso criativo da linguagem para provocar reflexão e encantamento ao seu respectivo público.

Percebe-se que Ariano Suassuna, insere elementos que evidenciam sua admiração pelas obras de Plauto, especialmente no modo como utiliza o humor e

a astúcia para construir situações de engano e confusão. Assim como Plauto explorava o recurso do duplo e da troca de identidades em *O Anfitrião*, Ariano recorre às armações de João Grilo para criar comicidade. Ademais, ambos os autores utilizam o riso como instrumento de crítica, expondo a fragilidade das figuras de poder e revelando suas contradições. A estrutura farsesca, marcada por diálogos rápidos, exageros e situações absurdas, aproxima Suassuna da tradição clássica da comédia latina, ao mesmo tempo em que ele adequa esses recursos ao contexto cultural nordestino. Algo também realizado por Plauto a adaptar o teatro Grego às necessidades do seu público em Roma.

Espera-se que esta pesquisa possa contribuir de forma significativa com a temática proposta, porém reconhece-se que este trabalho pode ser ampliado por meio da análise de outras obras cômicas das tradições clássica e brasileira, possibilitando reflexões mais abrangentes acerca das diferentes formas de construção do humor ao longo do tempo. Desse modo, entende-se que este trabalho pode contribuir para novas discussões sobre a permanência da comicidade na literatura e no teatro, abrindo caminhos para futuras pesquisas acerca do humor e de suas múltiplas manifestações artísticas, sociais e culturais.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. O riso e o risível na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

ANDRADE, Cláudia. **Coro**: corpo colectivo e espaço poético – interseções entre o teatro grego antigo e o teatro comunitário. [S.l.]: Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

ANDRADE LIMA, T.: 'Humors and odors: body order and social order in nineteenth-century Rio de Janeiro. In: História, Ciências, Saúde - Manguinhos, II (3): 44-96, Nov. 1995-Feb. 1996

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. e notas de A. M. Valente. 3. ed. Lisboa: Serviço de Educação e Bolsas/Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: O contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira *et al.*. São Paulo: Hucitec/Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BRASIL, Canal. **Ariano Suassuna Sangue Latino**. Brasil <https://www.youtube.com/@CanalBrasil>, 16 out. 2018. Disponível em: <<https://youtu.be/42ib2FJMEwQ>>

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Trad. Nathanael C. Caixeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: Tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1984.

FERRAZ, Luana. **É mentira, Chico?**: o humor em um tributo à imaginação popular. 2019. 179 f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa, Pontifícia Universidade Católica

de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em:
<https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/22588>. Acesso em: 30 maio 2026

FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente (1905). In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Trad. James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 8.

FREUD, Sigmund. O humor (1927). In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Trad. James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 21.

GONÇALVES NETO, Nefatalin. **A Ordem e o Caos: Plauto e José Saramago**. 2011. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em:
<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-30092011-131431/>. Acesso em: 30 maio 2026.

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

GRIMAL, Pierre. **A Civilização Romana**. Lisboa: Edições 70, 1984

PLAUTO. **Anfitrião**. Trad. Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Edições 70, 1993.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. 11 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

TOLEDO, Carolina Rossetti de (ORG.). Teatro do engano. [S.l.]: Revista Pesquisa Fapesp, 2014. v. 216. Disponível em:
<https://revistapesquisa.fapesp.br/o-teatro-engano/>. Acesso em: 30 maio 2026

ZILLES, Urbano. O significado do humor. **Revista FAMECOS**, [S. l.], v. 10, n. 22, p. 83–89, 2008. DOI: 10.15448/1980-3729.2003.22.3239. Disponível em:
<https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/3239>. Acesso em: 30 maio 2026.