



Onde houver ofensa que eu leve o perdão? Punição e estratégias de reconciliação em comédias de Plauto e de Ariano Suassuna¹

Where there is offense that I bring forgiveness? Punishment and reconciliation strategies in Plautus' and Ariano Suassuna's comedies

Vanessa Fernandes Dias²

<https://orcid.org/0000-0002-8183-1994>
v224324@dac.unicamp.br

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v13i1.69227>

RESUMO: O objetivo deste texto é discutir, com base nas formulações teóricas dos *Classical Reception Studies* (Hardwick, 2003; Martindale, 1993, 2006), as representações de estratégias de reconciliação em textos da comédia latina antiga e da moderna brasileira. Tomando como ponto de partida a afirmação de Konstan (2010) de que os antigos não se pautavam em uma concepção de perdão conforme compreendida em nossos dias, buscarei apontar tal diferenciação por meio da análise de peças teatrais do dramaturgo romano Tito Mácio Plauto (*Titus Maccius Plautus*, III–II a.C.) e do brasileiro Ariano Suassuna (1927–2014). Para tanto, analisarei passagens das peças *Aulularia* (*Comédia da Panela*), *Mercator* (*O Mercador*), *Miles Gloriosus* (*O Soldado Fanfarrão*) e *Persa* de Plauto, bem como *Auto da Compadecida* e *Farsa da Boa Preguiça* de Suassuna. No decorrer da argumentação, tentarei evidenciar, por um lado, o contexto de produção das comédias latina e brasileira, e, por outro, aspectos constitutivos do *opus* poético de ambos os autores.

PALAVRAS-CHAVE: Plauto; Ariano Suassuna; perdão; punição; estudos de recepção dos clássicos.

ABSTRACT: This paper aims to discuss, based on the theoretical formulation of *Classical Reception Studies* (HARDWICK, 2003; MARTINDALE, 1993, 2006), the representations of reconciliation strategies in both ancient Latin and modern Brazilian comedy texts. Taking as a starting point the Konstan's (2010) claims of which the ancient were not guided by a concept of forgiveness as understood nowadays, I will seek to point out this differentiation by analysing plays by the roman playwright *Titus Maccius Plautus* (III–II BCE) and the Brazilian playwright Ariano Suassuna (1927–2014). For this purpose, I will analyse passages from the plays *Aulularia* (*The Pot of Gold*), *Mercator* (*The Merchant*) *Miles Gloriosus* (*The Braggart Soldier*) and *Persa* (*The Persian*) by Plautus, as well as *Auto da Compadecida* (*The Rogues' Trial*) and *Farsa da Boa Preguiça* (*The Farse of the Good Laziness*) by Suassuna. Throughout the argument, I will try to emphasise, on the one hand, the context in which the Latin and Brazilian comedies were produced, and, on the other, the constitutive aspects of the poetic *opus* of both authors.

KEYWORDS: Plautus; Ariano Suassuna; forgiveness; punishment; Classical Reception Studies.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Doutoranda em Linguística na Universidade Estadual de Campinas (área de pesquisa: Estudos Clássicos), sob orientação da Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso.



Introdução

A Oração de São Francisco de Assis, célebre frade católico italiano, figura como uma prece paradigmática, mormente no imaginário popular, quando se trata do perdão. Decantado em missas e em celebrações da Igreja católica, o verso *Onde houver ofensa que eu leve o perdão*³, que dá título a este artigo⁴, retoma o conteúdo que consta em narrativas supérstites dos três primeiros evangelistas (Mateus, Marcos e Lucas) relativas ao perdão no Novo Testamento. Em nossos dias, atribui-se comumente ao indivíduo que é capaz de perdoar eventuais ofensas que lhe foram perpetradas uma elevação moral que carece, por oposição, a quem não é capaz de fazê-lo. No entanto, uma reflexão se impõe: a noção de perdão que hoje nos é familiar sempre existiu em sociedades e em culturas distintas?

É precisamente à investigação da concepção de perdão nos mundos antigo e moderno que David Konstan se dedicou em seu livro *Before Forgiveness: The Origins of a Moral Idea* (2010). A premissa norteadora da qual partiu o classicista é de que o conceito de perdão tal qual nós entendemos hodiernamente não existia na Antiguidade clássica. Essa afirmação não se sustenta meramente devido a uma ausência do termo no mundo antigo, pois que além da imprecisão semântica, os antigos, segundo o autor, pautavam-se em uma perspectiva ética distinta da nossa. Eis, a meu ver, o ponto nevrálgico da questão levantada pelo estudioso: falar de perdão e de suas concepções implica falar de um processo ético e cultural mutável ao longo da história da humanidade.

Nesse sentido, formulações de retóricos e de filósofos antigos, bem como textos da literatura dramática greco-romana, de cujos exemplos se valeu Konstan para sustentar sua hipótese, são de incontestável relevância para refletir sobre o perdão na compreensão da Antiguidade clássica e apontar as devidas diferenciações no contexto do mundo moderno. Parece-me, portanto, que esse movimento a que se dedicou Konstan, e em certa medida se dedicam aqueles interessados em circunstâncias mediante as quais obras da Antiguidade ecoam na modernidade, tem uma importante contribuição no âmbito dos Estudos Clássicos na medida em que propõe uma análise mais ampla de temas importantes para nossa sociedade, como são o perdão, a punição e as estratégias de reconciliação.

³ A oração completa está disponível em: <https://franciscanos.org.br/carisma/oracao-de-sao-francisco.html#gsc.tab=0>. Acesso em: 05/07/2023.

⁴ Este texto é fruto de minha participação tanto do ciclo de palestras proferidas pelo saudoso professor David Konstan acerca do tema “Vingança, Retribuição e Reconciliação: da Antiguidade aos dias atuais”, que ocorreu no auditório do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp (IEL-Unicamp) entre março e junho de 2023, quando dos encontros do Grupo de pesquisa Estudos sobre o Teatro Antigo (FFLCH-USP). A presente versão foi apresentada no IX Colóquio do referido grupo, que aconteceu em agosto de 2024 na Faculdade de Letras da USP, cujo tema foi “Vingança, reparação, perdão” [Em memória de David Konstan].

As características arroladas pelo autor para caracterizar o perdão no sentido moderno do termo, especialmente após os séculos XVIII e XIX, são: reconhecimento de que um dano foi causado a alguém, confissão da culpa, arrependimento sincero por parte do ofensor, bem como mudança de natureza moral e emocional seja por parte de quem cometeu a transgressão, seja por parte de quem perdoa. Constatamos, então, que se trata de uma relação interpessoal, um processo fundamentalmente relacional ou, para colocar nos termos do professor, bilateral (cf. Konstan, 2010, p. 21), em que ambas as partes se comprometem com uma mudança interna na tentativa de evitar que o dano ocorra novamente. Contudo, na Bíblia Hebraica, o perdão, entendido como uma forma de reconciliação, surge como prerrogativa exclusiva de Deus (Konstan, 2010, pp. 91–124). Isso significa dizer que características do perdão interpessoal não se configuram nem no Antigo Testamento, nem, como veremos adiante, no Novo Testamento.

Dito isso, ainda na esteira de Konstan, cumpre ressaltar que havia outras formas de reconciliação na Antiguidade, como, por exemplo, apaziguamento da raiva por pagamento pelo dano causado ou, ainda, demonstração de humilhação e de força⁵. E é acerca de tais estratégias de reconciliação no mundo antigo, particularmente no contexto da sociedade romana antiga, e do perdão no contexto do Brasil do século XX que pretendo me ocupar nesta exposição. Antes de partir para a análise das representações do perdão e da punição em textos de comédias do dramaturgo romano Tito Mácio Plauto (III–II a.C.) e do brasileiro Ariano Suassuna (1927–2014), convém tecer uma palavra acerca da contribuição de pressupostos metodológicos dos *Classical Reception Studies*, campo de estudo mediante o qual proponho fundamentar o exame das comédias antiga e moderna.

Charles Martindale (2006), em ensaio introdutório⁶ ao volume *Classics and The Uses of Reception*, principia o texto constatando uma inserção mais aceita dos estudos de Recepção enquanto disciplina no âmbito dos estudos clássicos. O estudioso também retoma premissas sobre as quais havia debruçado em sua obra seminal *Redeeming The Text: Latin poetry and the hermeneutics of reception* (1993). Por exemplo, ao colocar-se em desacordo com uma perspectiva essencialmente positivista, Martindale alinhava-se, por sua vez, a uma nova chave hermenêutica para lidar com textos literários—

⁵ Nesse passo, Konstan (2010, p. 24) argumenta com base nas formulações da *Retórica* de Aristóteles: “So too, Aristotle says, we give over anger toward those who adopt a humble attitude (*tapeinoumenoi*), because this is a sign that they are beneath us and so fear us, and “no one belittles a person he fears” (1380a24). In the same way, we tend to relax our anger against those who beg and plead, because in doing so they humble themselves”.

⁶ Cf. Martindale, C. *Introduction: Thinking Through Reception*. In: Martindale, C.; Thomas, R. E. (ed.). *Classics and The Uses of Reception*. Blackwell Publishing: Malden/Oxford, 2006, pp. 1–13.

chave que, como é notório, foi inicialmente formulada por Hans Robert Jauss (1921–1997) em sua aula inaugural⁷ em 1967.

A proposta do crítico alemão visava superar as abordagens formalista — centrada essencialmente em aspectos formais do texto em detrimento da história — e marxista, circunscrita, por seu turno, em uma interpretação estritamente materialista da literatura. Nesse passo, a mudança paradigmática proposta por Jauss implica uma perspectiva centrada, pois, na recepção. Martindale, nesse sentido, alega que a recepção como abordagem analítica evitaria a um só tempo análises puramente presentistas e historicistas, dando lugar a um diálogo permanente entre textos antigos e modernos (cf. Martindale, 2006, p. 5). Na mesma direção, Lorna Hardwick (2003), ao discorrer acerca de componentes caros aos estudos de Recepção, não só realçou a importância do diálogo horizontal entre passado e presente, bem como o interesse pela investigação de processos culturais que moldam os modos por que os textos antigos são recebidos, como destacou igualmente que a recepção de textos ditos clássicos não figura como fenômeno propriamente moderno⁸.

No que toca a esse último aspecto, basta considerarmos, na Antiguidade, o labor artístico de Plauto, que, para elaborar seu teatro, amalgamou elementos da comédia Nova grega com manifestações de improviso como o mimo e a farsa atelana. De maneira semelhante, procedeu Ariano Suassuna, séculos após, ao valer-se da magistral conjugação de elementos dos teatros greco-romano, elisabetano e espanhol (apenas para citar alguns) com a literatura de cordel, o circo e as histórias populares do Nordeste a fim de atingir o seu processo de singularização. Trocando em miúdos, Plauto e Suassuna foram fundamentalmente leitores críticos e ativos de uma produção artística que os antecedeu e com a qual dialogaram em seus respectivos momentos históricos, a saber: a República romana e o Brasil do século XX.

Importa notar ainda que, além do interesse estético que as comédias despertam, os dramaturgos expressaram com agudeza, por meio da linguagem cênica, aspectos da sociedade em que viveram. Isso nos permite investigar, entre outros assuntos, como o perdão, a punição e as

⁷ Considera-se a aula inaugural intitulada *A história da literatura como provocação* (*Literaturgeschichte als Provokation*), proferida por Jauss na Universidade de Constança em 1967, como um marco do surgimento da Estética da Recepção. Em linhas gerais, o leitor, convertido em figura central no processo interpretativo, consoante a formulação do crítico alemão, contribuiria para uma harmonização entre literatura e história: “E isso porque a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas. A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética”. Cf. Jauss, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: editora Ática, 1994, p. 23.

⁸ Ver Hardwick, 2003, p. 4: “It is important also to be aware that interest in reception of classical text is not just a modern phenomenon. Greek and Roman poets, dramatists, philosophers, artists and architects were also engaged in this type of activity — refiguration of myth, meta-theatrical illusion, creation of dialogue with and critique of entrenched cultural practices and assumptions, selection and refashioning in the context of current concerns”.

estratégias de reconciliação foram representados — e recebidos — em seus respectivos contextos de produção. Considerando o que foi exposto, proponho apresentar primeiramente o modo como essa dramatização ocorre no palco plautino.

A culpa é dos deuses, do vinho e do amor

As comédias *Aulularia* (A comédia da panela), *Mercator* (O Mercador) e *Miles Gloriosus* (O Soldado Fanfarrão) de Plauto são apreciadas no segundo capítulo de *Before Forgiveness* (2010) cuja análise é dedicada à observação da noção de culpa entre gregos e romanos antigos. O que proponho fazer agora é retomar alguns pontos que me parecem relevantes, relacionando-os com reflexões com que tenho me ocupado atualmente, quais sejam: o protagonismo de personagens subalternizadas, o emprego do termo *otium* (ócio) e, especialmente, a hierarquia entre a própria escravaria representada nas categorias dos *serui* (“escravos”) plautinos.

Em *Aulularia*, peça emulada por Molière e por Suassuna — notável, pois, devido à sua pertinência para os estudos de recepção — o enredo concentra-se na obsessão de Euclião com a panela cheia de ouro herdada de seu avô. O *senex*, que figura como a personificação da avareza⁹, além de ser personagem central para efeito de comicidade em razão de seus atos mecanizados (cf. Bergson, 1983), divide a cena de *quid pro quo* (“uma coisa por outra”) com o *adulescens* Licônidas, que lhe tenta contar a certa altura da peça (nos versos que vão de 714–805, que, nas edições modernas, constam no quarto ato) seu ato criminoso, i.e., que estuprou sua filha Fedra. Todavia, Euclião, ao ouvir a confissão de Licônidas, pensa que o crime a que este se referia era, na verdade, o roubo de sua panela. O êxito cômico da referida cena decorre, assim, do emprego de um recurso utilizado amiúde no repertório do gênero da *fabula palliata*¹⁰ e que seria mais tarde chamado por Henri Bergson (1983)¹¹ de “interferência de séries”.

Interessa observar que, logo ao confessar o estupro¹² (*Aul.* 738–739), a palavra latina empregada no texto pelo jovem é *ignoscens*¹³. Segundo o *Oxford Latin Dictionary*¹⁴, o vocábulo, já discutido por Konstan, denota perdão, indulgência. Como o referido autor observou, o jovem elege

⁹ Para uma abordagem do *topos* da avareza convertida em crítica materialista, recomendo a análise que Konstan faz de *Aulularia*, inclusive da cena em apreço (1983, pp. 33–46).

¹⁰ Sobre o assunto, cf. Cardoso, 2019.

¹¹ Cf. Bergson, 1983, pp. 47–48: “Uma situação será sempre cômica quando pertencer ao mesmo tempo a duas séries de fatos absolutamente independentes, e que possa ser interpretada simultaneamente em dois sentidos inteiramente diversos”. Em estudo anterior, comento como Suassuna emprega esse recurso em *Auto da Compadecida* (cf. Dias, 2020, pp. 92–94).

¹² Encontra-se situação de violência sexual no enredo da Comédia Nova grega (*Néa*), a exemplo das peças *Samia* e *Epitrepontes*, de Menandro, bem como em outras peças de Plauto e de Terêncio. Sobre a peça *Hecyra* de Terêncio, ver Bragion (2020).

¹³ Sobre as nuances do termo latino *ignoscere*, cf. Konstan, 2010, pp. 56–59.

¹⁴ Cf. *OLD ignoscens* “Of a forgiving habit, indulgent”.

os deuses (*Aul.* 741–742), o vinho, o amor (*Aul.* 745) e a própria juventude como os verdadeiros responsáveis por sua atitude inconsequente durante a festividade em honra à deusa Ceres (*Ludi Ceriales*)¹⁵. A peça plautina encena, desse modo, a transferência (*metastasis*) da culpa¹⁶, haja vista que Licônidas não se arrepende sinceramente de seu ato a ponto de haver uma mudança sincera de postura e, a fim de remediá-lo, propõe, como forma de reparação¹⁷, casar-se com Fedra, conforme demonstram os versos a seguir:

LYC et mihi ita di faciant. audi nunciam.
 qui homo culpam ammisit in se, nullust tam parui preti,
 quin pudeat, quin purget sese. nunc te optestor, Euclio,
 ut si quid ego erga te imprudens peccaui aut gnatam tuam,
 ut mi **ignoscas** eamque uxorem mihi des, ut leges iubent.
 ego me iniuriam fecisse filiae fateor tuae
 Cereris uigiliis, **per uinum atque impulsu adolescentiae**¹⁸.
 (*Aul.* 789–795, grifos nossos)

Licônidas: E oxalá esteja também comigo. E agora ouve.
 Todo o homem que confessa a sua culpa tem sempre o valor suficiente
 para se envergonhar e se desculpar. É o que eu agora te peço, Euclião,
 se por falta de pensar te ofendi e à tua filha;
perdoa-me e dá-ma em casamento, conforme as leis o mandam.
 Eu confesso que não fui leal com tua filha nas vigílias
 de Ceres, **por causa do vinho e por um impulso da mocidade**.

A mesma desculpa utilizada por Licônidas, isto é, o consumo exagerado do vinho e a impulsividade da juventude (*per uinum atque impulsu adolescentiae*) encontra-se no enredo de *O Mercador*, proferida, desta vez, pelo *senex amator* Demifão. De temática amorosa, a peça enfatiza a postura inconveniente do velho ao rivalizar com seu filho Carino, uma vez que, assim que põe os olhos na moça por quem o jovem está interessado, também por ela se apaixona. Ocorre que esse tipo de atitude é, digamos, convencionalmente uma característica dos jovens (*adolescentes*) plautinos: são

¹⁵ No que se refere a oportunidades de performance na Roma antiga, precisamente no tempo de Plauto e de Terêncio, ver Taylor (1937). Sobre a celebração dos *Ludi Ceriales* e de outros festivais romanos públicos na época de Plauto, cf. Balsdon (1969) e também Marshall (2006).

¹⁶ Sobre a referida cena, Cf. Konstan, 2010, p. 51: “Lyconides comes as close as any character on the ancient stage to making a frank avowal of culpability and to seeking something like forgiveness. But it is clear that he does not base his appeal to consideration on repentance and a change of heart per se but rather offers a series of what are by now familiar excuses to acquit himself of responsibility: inebriation, passion, and youth, all contributing to unwitting or involuntary (imprudens) behavior – the language could have been taken straight from the rhetorical manuals; and because he now proposes to make good on the harm he has done by marrying the girl, Lyconides feels wholly exonerated”.

¹⁷ Desfecho semelhante ocorre em *Truculentus* (845). Para análise da peça, ver Konstan, 2010, p. 53.

¹⁸ Utilizarei nesta e nos próximos excertos em latim a edição de Wolfgang De Melo (2011).

esses que normalmente se entregam facilmente à paixão, como vimos no caso de Licônidas, e têm os escravos astutos como aliados talentosos para resolver os impasses amorosos tão característicos, vale realçar, do gênero a que Plauto se filia, i.e., a *fabula palliata*.

Demifão é, dessa maneira, na qualidade de velho amoroso (*senex amator*, Bianco, 2003), ridicularizado em razão de seu comportamento ridiculamente pueril. A postura do *senex* contrasta, vale dizer, com a atitude austera por ele demonstrada no início da peça ao, por exemplo, repreender seu filho alegando não ter cedido aos prazeres do ócio, da preguiça e do amor quando jovem. Vejamos a admoestação de Demifão nos seguintes versos, proferidos em discurso indireto pelo *adulescens* Carino:

Car. sese extemplo ex ephebis postquam excesserit,
non, ut ego, amori nec desidia in otio
operam dedisse nec protestarem sibi
fuisse; adeo arte cohibitum esse <se> a patre. (Mer., 61-65)

Car. que ele, mal saíra do grupo dos efebos,
não se dedicou, como eu, ao amor, à preguiça e ao ócio,
nem lhe teria sido possível, de tal modo era curta
a rédea com que o pai o mantinha¹⁹.

Nesse passo, convém notar que a relação entre *otium* e amor dramatizada nesta peça por Plauto era um lugar comum entre os antigos, havendo precedente já na tragédia de Eurípides, conforme salientou Hunter (2008, p. 604) ao analisar a peça plautina *As três moedas* (*Trinummus*). Além do *topos* do amor enquanto causa dos males que se abatam aos jovens, importa mencionar um outro tema, desta vez considerando a desordem causada por Demifão por consequência de suas atitudes no âmbito das relações privadas, mais precisamente de sua relação com seu vizinho Lisímaco e com a própria esposa: trata-se da acepção que *otium* adquire se relacionado às noções de “paz” e de “tranquilidade”. Como tentei demonstrar em artigo recente dedicado ao tópico²⁰, pode ser interessante considerar em que medida Plauto antecipou, no âmbito doméstico, noções de caráter público que haveriam de figurar na obra do orador romano Marco Túlio Cícero (106–43 a.C.), tais como a expressão *cum dignitate otium* declarada, por exemplo, no discurso *Pro Sestio* em 56 a.C.

Em linhas gerais, sabe-se que o orador romano buscou delinear, nos séculos subsequentes, a maneira distinta com a qual um cidadão ideal deveria pautar suas ações a fim de garantir a paz (*pax*) e

¹⁹ A tradução da peça *Mercator* utilizada aqui é de Aires Pereira do Couto.

²⁰ Cf. DIAS, V. F. A representação de *otium* e *negotium* em comédias de Plauto e de Ariano Suassuna. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 40, n. único, p. e4039, pp. 1–30, 2024. DOI: 10.14393/LL63-v. 40-2024-39. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/73505>. Acesso em 16 fev. 2025.

concordia (*concordia*) na República. Ora, nesse sentido, o ócio de Demifão difere-se radicalmente do sentido ciceroniano, uma vez que adquire caráter negativo, pois, por um lado, está intrinsecamente ligado a uma ideia negativa de *amor* e, por outro, relaciona-se a tumulto (*tumultus*) e à discórdia (*discordia*)²¹. Dessa forma, a entrega aos devaneios amorosos, causa da desordem na esfera privada, é precisamente o motivo por que o *senex* é repreendido no desfecho da peça (980–1025).

Seja como for, nosso *senex* plautino, seguindo a cartilha das personagens do palco antigo, conforme Konstan salienta²², está pronto para transferir a responsabilidade de seus atos por ele considerados involuntários, visto que imediatamente se defende alegando que, se tal atitude se abateu sobre ele, foi por vontade dos deuses:

*DEM nihil est iam quod tu mihi suscenseas:
fecere tale ante alii spectati uiri.
humanum amare est atque id ui optingit deum.
ne sis me obiurga, hoc non voluntas me impulit* (Mer. 317–321, grifo nosso.)

Demifão: Não há nenhuma razão para que estejas aborrecido comigo.
Fizeram o mesmo, antes, outras ilustres figuras.
Amar é humano, e isso acontece por influência dos deuses.
Não me censure, por favor; não foi a minha vontade que me levou a isso.

Ainda no que toca à temática amorosa, vale destacar alguns notáveis aspectos da peça *Persa* que, embora não tenha sido apreciada no livro de Konstan, é pertinente ao tema desta exposição e, em particular, à pesquisa que ora desenvolvo no doutorado. Melo (2011) em sua introdução à tradução de *Persa* afirma que a comédia sempre foi considerada uma obra menor de Plauto, em razão do tom grosseiro e desagradável²³ atribuído a ela. Tal interpretação pouco simpática à peça teria impactado diretamente em sua recepção segundo o próprio tradutor sugere ao afirmar que, ao contrário do que ocorreu com *Amphitruo* (Anfitrião) e *Aulularia*, *Persa* não teve adaptações significativas no contexto europeu.

Discordando de tal julgamento, especialmente no que se refere ao tom da peça, elenco duas razões que especialmente captam a minha atenção: a primeira diz respeito a uma representação *sui*

²¹ Para tal perspectiva acerca de *otium* e *negotium*, ver Notari, 2016, p. 12: “*Otium* is, in a certain sense, the opposite of *negotium*, that is, every activity that can be carried out outside the field of public life. The word ‘*otium*’ often goes together with the terms *pax*, *concordia*, *salus*, *quies* and *tranquillitas*, as it were as the opposite of *novae res*, *sedition*, *discordia* and *tumultus*. Thus, both *dignitas* and *otium* can be a trait of a single person, a group or a whole institution – for example, the empire or the state, and can denote public tranquillity and public safety”.

²² Cf. Konstan, 2010, p. 51.

²³ Cf. Melo, 2011, p. 444: “The *Persa* has always been considered one of Plautus’ lesser comedies, not because the plot is inferior, but because the tenor of the play is somewhat coarse and unsavory. Thus, while for instance the *Amphitruo* and *Aulularia* have been imitated countless times, the *Persa* has not had any significant influence on European drama at all”.

generis de experiências de ordem amorosa, parental e fraternal dos grupos ditos subalternizados²⁴. Explico: na peça, o escravo Tóxico é apaixonado por uma moça e arma, ele próprio, uma encenação dentro da peça. Tal peça dentro da peça é estrelada, vale dizer, por um elenco talentoso que o ajuda a conquistar a liberdade de sua amada. Dessa maneira, Tóxico é uma junção de *seruus callidus* e *adulescens* com a vantagem de não prescindir de sua inteligência a ponto de depender do intelecto e da ação de outro escravo para solucionar o seu problema. Já o parasita, representado amiúde como alguém que só se ocupa com conseguir alimento, tem uma filha cuja atuação na peça é relevante²⁵. A segunda razão, por sua vez, corresponde à dimensão metateatral²⁶ dessa comédia, que se evidencia, e.g., conforme ressaltou Beethoven Alvarez (2015, p. 4, n. 26) em uma fala luminosa enunciada pelo escravo Sagaristião, amigo de Tóxico, qual seja: *iam serui hic amant?* (Os escravos já amam por aqui?, 24)²⁷.

O termo *hic*, empregado como pronome demonstrativo na oração em apreço, refere-se à própria novidade no contexto de representação plautina, já que os enredos trataram majoritariamente do amor entre jovens livres; na referida comédia, *hic* trata, porém, do amor de um escravo. Esses elementos, que me parecem dignos de contemplação, conferem à peça uma aprimorada ambientação festiva, que já se apontou como semelhante à inversão característica das Saturnais romanas (Lefevre, 1991; Segal, 1987) ou ainda da carnavalização medieval, se quisermos colocar em termos do filósofo russo Bakhtin (1987). Importa registrar que esse ambiente, por assim dizer, de festejo dos escravizados (*feriae seruorum*) — traço licencioso da maior importância em termos da ambiência, por assim dizer, da regência próspera de *Saturnus*²⁸ — torna-se verossímil na medida em que os proprietários dos escravos estão ausentes.

²⁴ Para o conceito de subalternidade, ver (Magalhães de Oliveira, J.C.; Courrier, C., 2022, p.14). Para uma aplicação do conceito de subalternidade, na acepção do filósofo italiano Antonio Gramsci, no contexto de representação de comédias de Plauto e de Ariano Suassuna, cf. Dias, 2023.

²⁵ Sobre o assunto, ver De Melo, 2011, p. 447: “The characters in the *Persa* are its most interesting feature. Toxilus embodies both the young lover and the clever slave, an unusual combination because young lovers in comedy are typically free men who lose all their abilities to think rationally when in love. Sagatistio is also a mixed character. On the one hand he is the love’s friend, a role normally played by freeborn men of mediocre intelligence, like Eutychus in the *Mercator*; on the other hand he is also a clever slave willing to cheat his master out of money. Saturio is unusual in that he is the only hang-on in Plautus who has a daughter (...). His daughter is a remarkable character as well. On the one hand she does not want to be part of the intrigue and objects, but on the other, when she cannot avoid helping her father with it, she plays her part professionally”.

²⁶ Para a discussão de metateatro no âmbito dos estudos plautinos, ver, por exemplo, Cardoso (2005; 2010; 2011; 2019; 2020), Duckworth (1952) e Slater (2000).

²⁷ A tradução de *Persa* para a língua portuguesa utilizada aqui é de Beethoven Alvarez. Em nota (26), o tradutor registra a indagação metateatral da personagem. Disponível em: <https://www.professores.uff.br/beethoven/wp-content/uploads/sites/56/2017/08/persa-beethoven-1.pdf>. Acesso em: 13 abril de 2025.

²⁸ Veja-se a afirmação de Agnolon, 2017, p. 151: “A grande licença que se facultava aos escravos era uma das principais características das Saturnais. As numerosas fontes antigas que fazem referência à grande liberdade de que gozavam amiúde a relacionam à época mítica do reinado de Saturno sobre a terra, quando as distinções hierárquicas inexistiam e todos os homens eram iguais”.

Para fins da análise da transferência da culpa, vale reparar a seguinte desculpa dada pelo *seruus amator* Tóxico a Sagaristão: *Amoris uitio, non meo, nunc tibi morologus fio* (v. 49). (Por uma falta do Amor, não minha, agora pareço um idiota na sua frente). O termo *uitio*, de acordo com o *OLD* (sentido 1) denota falta, defeito; isto é, no contexto em observação, o amor figura como agente responsável pelo mal que o solapou. Notamos que, uma vez mais, o amor aparece como desculpa conveniente, dada extraordinariamente, neste contexto, por um escravo de comédia.

Feitas essas considerações, passo agora a outra estratégia utilizada para reconciliação, ou melhor, para fugir da punição, encenada em *Miles Gloriosus*, que é a alegação de ignorância por parte do escravo Céledro. Este diz ao astuto Palestrião: *inscitiae meae et stultitiae ignoscas. nunc demum scio*. (**Perdão** para minha ignorância e estupidez, *Mil.* 542–543²⁹). O pedido de perdão nesse contexto ocorre porque o soldado fanfarrão Pirgopolinices confiou ao escravo Céledro a tarefa de vigiar Filocomásia, a moça por quem o proprietário do *seruus callidus* Palestrião, Plêusicles, era apaixonado. Acontece que Céledro estava convencido de que flagrou a moça beijando o proprietário de Palestrião, o que de fato ocorre, e decide contar ao soldado. No entanto, o protagonista do teatro plautino (Fraenkel, 2007) arma um plano para dissuadi-lo por meio de ameaças de crucificação. Céledro, jurando que não agiu maliciosamente³⁰ e sem ter alternativa diante da superioridade de Palestrião (como acertadamente observa Konstan³¹), sai, literalmente, de cena para escapar da punição.

Curioso é observar que quem perdoa Céledro a princípio é o escravo astuto Palestrião, que usufrui de um favoritismo por parte de seu proprietário, o que não é somente notado, mas reclamado por outros escravos no texto plautino³². Esse tema me é instigante visto que normalmente ao investigar a escravidão em Plauto, estudos dedicados ao tema, até onde pude constatar (cf. Richlin, 2017; Stewart, 2012), privilegiam a oposição na relação hierárquica entre elite e grupos subalternizados. Tal visão é legítima e relevante, mas acredito que haja ainda outras perspectivas, considerando sutilezas e interpretações diversas que o *opus* dramático de Plauto tem a nos oferecer; cabe-nos, assim, valorizá-

²⁹ Tradução de Jaime Bruna.

³⁰ Sobre a referida cena, ver Stewart (2012, p. 101): “[...] the slave Sceledrus escapes violence by avowing he did not act malevolently (*non malitiose tamen feci*, 562–563) and by promising to hand himself over for crucifixion for his next offense to the neighbor (565–570). “[...] o escravo Céledro escapa da violência ao jurar que não agiu de forma maliciosa (*non malitiose tamen feci*, 562–563) e ao jurar que se entregará para ser crucificado caso volte a ofender o vizinho (565–570)”.

³¹ Cf. Konstan, 2010, pp. 52–53: “In the *Miles Gloriosus* (*Braggart Soldier*), the slave Sceledrus has been duped into believing that his master’s courtesan, whom he saw in the arms of another man, is really her twin sister, and he begs: ‘pardon my ignorance and foolishness [*inscitiae meae et stultitiae ignoscas*]’ (542–3). When he promises never again to utter a word, even if he is certain of what he has seen, his fellow slave Palaestrio accepts that he did not act out of malice (*malitiose*, 569) and grants him pardon. The issue does not turn on a change of heart in Sceledrus, who has not deliberately done wrong, but on his complete submission to Palaestrio, who is the artificer of the action in this play”.

³² Veja-se, por exemplo, a reclamação do próprio escravo Céledro: “é o primeiro chamado para a boia, o primeiro que recebe a polenta. Vai para uns três anos que ele está conosco e já ninguém na criadagem leva vida melhor que ele” (*Primus ad cibum vocatur, primo pulmentum datur; Nam illic noster est fortasse circiter triennium/Nec cuiquam quam illi in nostra meliust famulo familia*, *Mil.* 349–351). Tradução de Jaime Bruna.

las. O que sugiro, então, é que, dentro da própria escravaria representada no palco do comediógrafo, há níveis de subalternização que podem ser mais bem explorados³³ e a observação das estratégias de reconciliação entre personagens nesta situação cênica pode inclusive nos ajudar a percebê-los.

Em suma, as cenas selecionadas nesta breve discussão permitem-nos observar que, ao menos nas peças apreciadas, no palco da comédia plautina não há espaço para arrependimento, para reconhecimento da culpa e muito menos para uma mudança sincera de atitude. A reconciliação ocorre, como vimos em *Aulularia* e *Mercator*, pela transferência da culpa, acompanhada, na primeira peça, de um pedido de casamento como forma de reparação. Já na comédia *Persa* o escravo esperto, procedendo, em termos, de modo semelhante ao *adulescens*, atribui a sua tolice (parcial) ao amor; em *O Soldado Fanfarrão* a reconciliação ocorre pela ignorância e subserviência de quem é hierarquicamente inferior ao *seruus* Palestrião.

Se na comédia latina arcaica as personagens se reconciliam pelos meios supracitados, o mesmo não ocorre no contexto cultural e histórico do Brasil do século XX. O céu e o inferno transfigurados por Ariano Suassuna estão prontos para receber os pecadores arrependidos do sertão de Taperoá, como proponho que vejamos imediatamente.

É perdando que se é perdoado

No quarto capítulo de *Before Forgiveness*, David Konstan investiga especificamente um novo paradigma moral do perdão presente na Bíblia Hebraica e no Novo Testamento. Conquanto não se encontrem em tais textos da tradição judaico-cristã pressupostos inerentes ao perdão interpessoal no sentido moderno do termo, surge um elemento fundamental, que não se nota, segundo o autor, nos textos da Antiguidade greco-romana. Trata-se do arrependimento pelo ato pecaminoso cuja origem remonta ao pecado original de Adão e Eva, que são banidos do Paraíso após cederem à tentação de comer o fruto proibido. Eva, diferente das personagens da comédia latina, arrepende-se profundamente de seu ato transgressor³⁴, atitude que integro, como tentarei evidenciar, a encenação das peças de Ariano Suassuna.

Para compreender a sofisticação estética do teatro do dramaturgo paraibano é preciso levar em conta a dimensão essencialmente heteróclita que a perfaz. Suassuna, ao longo de suas declarações públicas, fazia questão de mencionar autores — seja da Antiguidade, a exemplo de Plauto, seja de épocas vindouras, a exemplo de Gil Vicente, Molière, Shakespeare — com os quais estabeleceu

³³ Cf. Discuto esse aspecto em texto recentemente publicado pela FFLCH-USP (cf. nota 24). Agradeço ao grupo de pesquisa Subalternos e Populares na Antiguidade (USP) pelos debates acerca do tema e especialmente ao Prof. Dr. Fábio Joly que chamou minha atenção para esse viés.

³⁴ Konstan declara que escolheu o texto judaico-cristão intitulado *A vida de Adão e Eva*, cuja história é também narrada em *O Apocalipse de Moisés*.

uma relação de admiração artística para, mediante leitura ativa e crítica, construir a sua obra. Nesse sentido, destacam-se alguns elementos. Um deles é o auto medieval — gênero, vale lembrar, da maior importância para perceber formas de teatralidade³⁵ que marcaram a sociabilidade no Brasil colônia, que foi um período em que teatro, religião, festa e violência se mesclavam. Também mereceram a atenção de Suassuna o protagonismo de um tipo de escravo da comédia antiga, assim como a expressividade de manifestações populares (e de resistência) como a literatura de cordel, a congada, o mamulengo. Tais elementos foram habilmente harmonizados em sua literatura dramática, como já apontei anteriormente (Dias, 2020).

Dentre esses aspectos, a religiosidade cristã figura como uma característica central na concepção de mundo de Suassuna, o que se estende à composição de sua obra de modo geral. Em comédias propriamente, a representação do Juízo Final ocorre, por exemplo, nas peças *Auto da Compadecida* (1955), *A pena e a lei* (1959) e *Farsa da Boa Preguiça* (1960). Em todas elas, as personagens são julgadas por seus pecados cometidos na terra e a maneira com que se comportam diante de Jesus Cristo e de Nossa Senhora na hora da morte define o desfecho de cada um. Dito isso, observemos a cena do Julgamento no *Auto da Compadecida*, que corresponde ao terceiro ato. Nela, a Compadecida, com a misericórdia por que é reconhecida, seleciona seus argumentos a fim de defender os réus do sertão:

A COMPADECIDA: Seja então compassivo com quem é fraco.

MANUEL: Mas esses dois? Você mesma via daqui e comentava o que eles faziam com João Grilo e os outros empregados na padaria!

JOÃO GRILO: Se é por mim, não há dificuldade, porque eu sou tão sem-vergonha, que já me esqueci de tudinho.

MANUEL: Devia ter esquecido lá, João. **Pode alegar alguma coisa em favor deles?**

A COMPADECIDA: **O perdão que o marido deu à mulher na hora da morte, abraçando-se com ela para morrerem juntos.**

MANUEL: Isso pode se dizer em favor dele. Mas ela?

ENCOURADO: Enganava o marido com todo mundo.

MULHER: Porque era maltratada por ele. Logo no começo de nosso casamento, começou a me enganar. A senhora não sabe o que eu passei, porque nunca foi moça pobre casada com homem rico, como eu. Amor com amor se paga.

A COMPADECIDA: Eu entendo tudo isso mais do que você pensa. **Sei o que as mulheres passam no mundo**, se bem que não tenha do que me queixar, porque meu marido era o que se pode chamar um santo. [...]

³⁵ Cito a título de exemplificação o estudo de Sérgio de Carvalho (2015) que trata da dimensão pública, não somente catequética, do teatro no período colonial por meio da análise do *Auto de São Lourenço* de Padre Anchieta. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/97454>. Acesso em: 18 de julho de 2024.

ENCOURADO: A senhora está falando muito e vê-se perfeitamente sua proteção com esses nojentos, mas nada pôde dizer ainda em favor da mulher do padeiro.

A COMPADECIDA: **Já aleguei sua condição de mulher, escravizada pelo marido e sem grande possibilidade de se libertar. Que posso alegar ainda em seu favor?**

PADEIRO: **A prece que fiz por ela antes de morrer. O mais ofendido pelos atos que ela praticava era eu e, no entanto, rezei por ela. Isso deve ter algum valor.**

A COMPADECIDA: E tem. Alego isso em favor dos dois.

MANUEL: Está recebida a alegação. (Suassuna, 2018, pp. 123–124, grifo nosso)

De acordo com a cena, o Padeiro consegue livrar-se da condenação precisamente por perdoar a transgressão de sua Mulher³⁶. Tal encenação do perdão na peça em análise parece-me que alude a aconselhamentos de Jesus registrados no Novo Testamento. Basta notar, nessa perspectiva, o Evangelho segundo Lucas 17: 3–4: “Se teu irmão pecar, repreende-o; se se arrepender, perdoa-lhe. Se pecar sete vezes no dia contra ti e sete vezes no dia vier procurar-te dizendo: ‘Estou arrependido’, lhe perdoarás”; e, ainda, segundo Mateus 15: 21–22: “Então, Pedro se aproximou dele e disse: ‘Senhor, quantas vezes devo perdoar a meu irmão, quando ele pecar contra mim? Até sete vezes?’. Respondeu Jesus: ‘Não te digo até sete vezes, mas até setenta vezes sete’”. Em ambos os textos dos evangelistas a condição claramente imposta para o perdão é o arrependimento, e a orientação de Cristo é para sempre perdoar quem o demonstre.

Nesse contexto, as personagens da comédia brasileira não atribuem o pecado cometido à vontade divina, à embriaguez e à juventude, visto que não só assumem suas transgressões, como também demonstram arrependimento e remorso. Apesar disso, é digno de nota que a Compadecida, ao defendê-los, utiliza como estratégia argumentativa a situação de opressão a que as personagens estavam submetidas pelas desigualdades social e de gênero. Comprova-o a cena a seguir, representada por Jesus Cristo no papel de Juiz, pelo astuto João Grilo, como réu, pela Compadecida, como advogada de defesa, e pelo Encourado, como advogado de acusação:

MANUEL – É, João, aquilo foi grave.

JOÃO GRILO – E o senhor vai dar uma satisfação a esse sujeito, me desgraçando pra o resto da vida? Valha-me Nossa Senhora, mãe de Deus de Nazaré, já fui menino, fui homem...

A COMPADECIDA – (*Sorrindo.*) Só lhe falta ser mulher, João, já sei. Vou ver o que posso fazer. (*A Manuel.*) Lembre-se de que João estava se preparando para morrer quando o padre interrompeu.

ENCOURADO – É, apesar de todo o apanheio, ele ainda chamou o padre de cachorro bento.

³⁶ Atitude semelhante figura nos textos judaicos como Mishná, a exemplo do que ocorre nos rituais de expiação. Para uma análise mais detalhada, recomendo a leitura do quarto capítulo da referida obra de Konstan (2010, pp. 91–124).

A COMPADECIDA – João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa. Não o condene, deixe João ir para o purgatório. (Suassuna, 2018, p. 127, grifo nosso)

Alegação semelhante é concedida ainda favoravelmente ao cangaceiro Severino cujos pecados são absolvidos em razão da violência estatal que sofrera na infância³⁷. À vista disso, é razoável cogitar que, em certa medida, a divina Advogada transfere parte da culpa dos pecadores sertanejos às circunstâncias adversas, que estariam além da alçada deles. Noutras palavras, as alegações finais da Compadecida, enunciadas em tom mais grave, atenuam a punição dos pecantes, e mais: convertem-se em crítica social endereçada às formas de opressão como a pobreza e a fome representadas no texto suassuniano.

Ainda nessa direção, vale recordar aqui uma cena do julgamento adaptada pelo diretor pernambucano Guel Arraes para o filme *O Auto da Compadecida* (2000), que figura como outra instância de recepção muito bem-sucedida, diga-se de passagem, para a linguagem cinematográfica. Em tal cena, João Grilo, interpretado brilhantemente pelo ator Matheus Nachtergaele, no momento em que precisa se defender diante de Cristo, confessa seu erro, isto é, as artimanhas das quais se valia para sobreviver, e aparentemente entende que para seu pecado não há perdão. Digo aparentemente porque, se concordarmos com o próprio Diabo³⁸, João Grilo na verdade estaria simulando sua resignação. Poderíamos, assim, pensar na humildade momentânea do Grilo como mais uma estratégia encenada com o intuito de captar a benevolência (*captatio benevolentiae*) de Cristo e de sua Mãe³⁹.

³⁷ A COMPADECIDA: Quanto a Severino e ao cabra dele...

MANUEL: Quanto a esses, deixe comigo. Estão ambos salvos.

ENCOURADO: É um absurdo contra o qual...

MANUEL: Contra o qual já sei que você protesta, mas não recebo seu protesto. Você não entende nada dos planos de Deus. **Severino e o cangaceiro dele foram meros instrumentos de sua cólera. Enlouqueceram ambos, depois que a polícia matou a família deles e não eram responsáveis por seus atos.** Podem ir para ali. (Suassuna, 2018, p. 125, grifo nosso).

³⁸ Em entrevista concedida ao programa *O país do cinema* do Canal Brasil, o ator Matheus Nachtergaele comenta a cena e reforça a dissimulação do Grilo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ex01UH4hApA>. Acesso em: 06 de julho de 2023.

³⁹ MANUEL: Você que é tão sabido. O que é que tem a dizer em sua defesa.

JOÃO GRILO: Nada não, senhor.

MANUEL: Como nada? Chegou a hora da verdade.

JOÃO GRILO: É por isso que eu estou lascado. Comigo era na mentira.

ENCOURADO: Ainda bem que reconhece.

COMPADECIDA: Você mentira para sobreviver, João.

JOÃO GRILO: Mas eu também gostava. Eu acabei pegando gosto de enganar aquele povo.

COMPADECIDA: Não, porque eles lhe exploravam. A esperteza é a coragem do pobre. A esperteza era a única arma de que você dispunha contra os maus patrões.

JOÃO GRILO: Agradeço a sua intervenção. **Mas devo reconhecer que eu não vivi como um santo.**

ENCOURADO: **Está se fazendo de humilde para ela tomar as dores dele.**

JOÃO GRILO: **Do jeito que eu sou ruim pode até ser isso mesmo.**

COMPADECIDA: Não! Não se entregue, João. Esse é o pai da mentira, está querendo lhe confundir.

JOÃO GRILO: A verdade é que eu não fui nenhum santo e nem quis uma morte gloriosa como a dos meus companheiros". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LQcxy0Mzu18&t=644s>. Acesso em: 06 de julho de 2023.

Composta cinco anos após o *Auto da Compadecida*, a comédia *Farsa da Boa Preguiça* encena o arrependimento e o perdão igualmente em uma chave hermenêutica cristã. Suassuna repete na peça, considerada pela crítica como obra-prima de seu teatro, o processo de escrita do *Auto*, a saber: a junção de três histórias populares nordestinas que servem como mote dos atos da comédia. O ócio criativo do Poeta figura como tema principal da peça em cujo enredo o autor questiona, por um lado, a ideia, oriunda da concepção escravocrata colonial, da preguiça como atributo negativo do povo brasileiro e, por outro, do trabalho como supremo bem. Outro aspecto tematizado na peça, esclarecido inclusive textualmente pelo dramaturgo, é a discrepância social entre o que ele chamava frequentemente de Brasil real, isto é, o dos marginalizados, e oficial, o dos privilegiados. Alicerçadas na oposição entre os dois países, as personagens suassunianas representam, então, noções de mundo e posições sociais opostas, que são inclusive discutidas pelas personagens celestes da peça — como Manuel Carpinteiro, representando o próprio Cristo, Miguel Arcanjo, o anjo, e Simão Pedro, pobre pescador. Tais discussões se dão, inclusive, em um jogo metateatral que figura como uma das virtudes composicionais da obra. Sendo assim, enquanto o Poeta-cantador, Joaquim Simão, é retratado como um homem simples e cristão que se recusava, em uma atitude notadamente subversiva, a trabalhar, preferindo dedicar-se a compor seus folhetos de Cordel quando lhe aprouvesse, Aderaldo Catacão, embora rico, é representado como um ateu avarento, escravizado, pois, pela própria ganância⁴⁰.

Essa dicotomia entre Joaquim Simão e Aderaldo Catacão é encenada ao longo de toda a peça. No entanto, na hora do acerto de contas com o divino, que corresponde ao último ato da comédia, as rivalidades têm de ser deixadas de lado para que o perdão se manifeste visando à salvação. Em linhas gerais, o diabo Fedegoso, caracterizado como o Hades do sertão, ordena que os ricos Aderaldo e sua esposa, Clarabela, encontrem alguém para rezar por eles; caso contrário, iriam para o inferno:

FEDEGOSO
 Como chefe dessa patrulha do inferno
 vim avisá-lo: você e sua mulher, Clarabela,
 só têm sete horas de vida!
 Dentro de sete horas,
 venho buscar você e ela!
**Se, daqui a até lá, você achar
 quem reze, por vocês dois,
 um Pai Nosso e uma Ave-Maria,
 apesar de todos os nossos feitiços e encantos
 vocês escapam, por causa
 da Comunhão dos Santos!**

⁴⁰ Para a avareza em Plauto, ver Konstan (1983, pp. 33–46).

Se não acharem,
vão para a infâmia da solidão,
do sofrimento do fogo
queimoso e amaldiçoado! (Suassuna, 2018, p. 645, grifo nosso)

O poeta Joaquim Simão e sua devota esposa, Nevinha, reforçando os valores cristãos da caridade e do perdão, rezam o Pai Nosso, oração proferida no Sermão da Montanha, que diz: “perdoai-nos as nossas ofensas, assim como nós perdoamos aos que nos ofenderam⁴¹”, e uma Ave Maria para que seus antagonistas escapem da condenação ao inferno. Com a pena mitigada por intermédio da compaixão do poeta preguiçoso e de sua esposa, os ricos findam a peça no Purgatório.

De acordo com as passagens eleitas para discussão, esforcei-me para demonstrar que, nas peças respectivas, Suassuna encena o perdão mediado por Jesus Cristo, uma vez que é possível relacionar à sua elaboração ficcional trechos de parábolas e de narrativas do Novo Testamento. Desse modo, o paraibano leva ao palco a demonstração de arrependimento, de reconhecimento da culpa e do perdão como atitude necessária para garantir a entrada ao reino dos céus prometida na tradição cristã.

Considerações finais

No decorrer da argumentação tecida nestas páginas, nota-se que os textos de Plauto e de Suassuna, situados em fronteiras cultural e temporal distintas, revelam sua expressividade em relação a temas bastante atuais, uma vez que foram artistas que dialogaram com noções e com valores morais de seu tempo. Mediante a interpretação de ambos os textos das comédias latina e brasileira, vimos razoavelmente concepções distintas do sentido de perdão. Isso porque Plauto, na conjuntura de sua *comoediae palliata*, dramatizou a reconciliação nos moldes da sociedade de sua época, o que implica dizer que não houve propriamente um pedido de desculpas e uma mudança sincera de atitude por parte de suas personagens. De modo que o *adulescens* Licônidas, da peça *Aulularia*, transfere a culpa da violência perpetrada à jovem Fedra durante um momento festivo ao atribuir seu danoso ato à vontade dos deuses, ao vinho e à impulsividade da juventude. No enredo de *Mercator*, o *senex amator* Demifão, em virtude do amor desmedido por que fora acometido, ameaça a concórdia da *domus*; novamente, a personagem plautina transfere a responsabilidade de seus atos à vontade divina. Constatamos também que Tóxilo, o *seruus amator* de *Persa*, culpa o amor por sua parvoíce. Em *Miles Gloriosus*, a reconciliação se instaura na *domus* romana graças aos ardis do escravo astuto Palestrião;

⁴¹ Ver Mateus, 6: 12.

este, desfrutando de posição hierárquica mais favorável em relação a outros escravizados, vale-se de sua superioridade para tirar Céledro, o escravo que obstava seus planos, de cena.

Já na conjuntura da comédia brasileira, Suassuna dramatiza a culpa, o arrependimento e o perdão divinos no céu e no inferno de seu universo místico e precipuamente cristão. O perdão no *Auto* manifesta-se pela concórdia entre o padeiro e a sua mulher. Já na *Farsa*, o poeta preguiçoso Joaquim Simão e Nevinha, sua companheira, perdoam o casal rico, ou seja, seus antagonistas ao rezar por eles. Nesse passo, nosso dramaturgo encena, em chave teológica, o arrependimento, a culpa e o perdão, atitudes sem as quais os pecadores sertanejos estariam impossibilitados de entrar no céu carnavalizado de Suassuna. Em que pese o fato de as personagens brasileiras assumirem a responsabilidade de seus atos, ou melhor, de seus pecados, é digna de atenção a intercessão da Compadecida, a divina Advogada, que não só mitiga a gravidade das ações, como também e, sobretudo, as justificam.

Assim, observar como a representação do perdão, da punição e das estratégias de reconciliação ocorre em comédias de dois dramaturgos fundamentais para a tradição cômica ocidental reforça a pertinência dos estudos de Recepção dos clássicos como uma ferramenta analítica capaz de propor reflexões acerca de temáticas diversas, observando sempre particularidades culturais das sociedades antiga e moderna, que autores do calibre de Plauto e Suassuna souberam magistralmente representar.

Referências bibliográficas

- AGNOLON, A. **A festa de Saturno: o Xênia e o Apoforeta** de Marcial. São Paulo: Edusp, 2017.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BALDSON, J. P. V. D. **Life and Leisure in Ancient Rome**. London: Phoenix Press, 1969.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BIANCO, M. M. **Ridiculi senes – Plauto e i vecchi da commedia**. Palermo: Flaccovio Editore, 2003.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução dos originais grego, hebraico e aramaico mediante a versão dos Monges Beneditinos de Maredsous (Bélgica). 198 ed. São Paulo: Ave Maria, 2012.
- BRAGION, A. **Humor e metalinguagem nos prólogos de Terêncio**. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2020.
- CARDOSO, I. T. **Ars Plautina**. (Tese de Doutorado em Letras Clássicas). Universidade de São Paulo, USP, 2005.
- CARDOSO, I. T. Ilusão e engano em Plauto. In: CARDOSO, Z. A.; DUARTE, A. S. (Org.). **Estudos sobre o teatro antigo**. São Paulo: Alameda, 2010, pp. 95–126.
- CARDOSO, I. T. **Trompe l’oeil: Philologie und Illusion**. Vienna Göttenburg: V&R, 2011.
- CARDOSO, I. T. Comic Technique. In: DINTER, M. T. **The Cambridge Companion to Roman Comedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, pp. 120–135.
- CARDOSO, I. T. Actors and Audience. In: FRANKO, G. F; DUTSCH, D. **A Companion to Plautus**. Wiley-Blackwell, 2020, pp. 61–75.
- CARVALHO, Sérgio de. Teatro e sociedade no Brasil colônia: a cena jesuítica do *Auto de São Lourenço*. **Revista Sala Preta**, v. 15, n. 1, pp. 6–53, 2015. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.

- v15i1p6-53. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/97454>. Acesso em: 17 fev. 2025.
- DIAS, V. F. Ariano Suassuna, o Plauto arretado do Nordeste brasileiro: emulações plautinas em *Auto da Compadecida*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2020.
- DIAS, V. F. Astúcia e hierarquia: a representação das personagens subalternas no teatro de Plauto e de Ariano Suassuna. In: MORAIS, Juliana Marques; BENEDETTI, Pedro; MONPEAN, Rafael. (org.). **Agência, conflitos e subalternidade na Antiguidade**: abordagens multidisciplinares entre história, literatura e cultura material. 1 ed. São Paulo: FFLCH-USP, 2023, v. 1, pp. 191–213. DOI: 10.11606/9788575064542.
- DIAS, V. F. A representação de *otium* e *negotium* em comédias de Plauto e de Ariano Suassuna. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 40, n. único, p. e4039, pp. 1–30, 2024. DOI: 10.14393/LL63-v. 40-2024-39. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/73505>. Acesso em: 16 fev. 2025.
- DUCKWORTH, G. E. **The nature of Roman comedy**. Princeton; N.J.: University Press, 1952.
- FRAENKEL, E. **Plautine Elements in Plautus**. Translated by Thomas Drevikovsky and Frances Muecke. Oxford; New York: Oxford University Press, 2007.
- GLARE, P. G. W. (ed.). **Oxford Latin Dictionary**. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- HARDWICK, L. **Reception Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- HUNTER, R. **On coming after. Part 1: Hellenistic Poetry and its Reception**. Berlin: Walter de Gruyter, 2008. pp. 593–611. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110210309>.
- JAUSS, H. R. **A história da Literatura como provocação à Teoria Literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- KONSTAN, D. **Before Forgiveness: the origins of a moral idea**. New York: Cambridge University Press, 2010.
- KONSTAN, D. **Roman comedy**. Ithaca; London: Cornell University Press, 1983.
- LEFEVRE, E.; STÄRK, E.; VOGT-SPIRA, G. **Plautus Barbarus**. Sechs kapitel zur Originalität des Plautus. Tübingen, Günter Narr Verlag, 1991.
- MAGALHÃES DE OLIVEIRA, J. C.; COURRIER, C. Ancient History from Below: An Introduction. In: COURRIER, C.; MAGALHÃES DE OLIVEIRA, J. C. (eds.). **Ancient History from Below**: Subaltern Experiences and Actions in Context. Londres; Nova York: Routledge, 2022, pp. 1–31.
- MARSHALL, C. V. **The stagecraft and performance in roman comedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- MARTINDALE, C. **Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- MARTINDALE, C.; THOMAS, R. F. (eds.). **Classics and the Uses of Reception**. Malden, Mass: Blackwell, 2006, pp. 1–13. DOI: 10.1002/9780470774007.
- NOTARI, T. *Cum Dignitate Otium*. Remarks on Cicero's Speech in Defense Sestius. **Fundamina**, v. 22, n. 2, pp. 273–289, 2016.
- PLAUTO. **O Mercador**. Tradução, introdução e comentário de Aires Pereira do Couto. Coimbra: Annablume, 2017.
- PLAUTO. **Comédias**. Seleção, introdução, notas e tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1978.
- PLAUTUS. **The Merchant, The Braggart Soldier, The Ghost, The Persian**. Edited and translated by Wolfgang de Melo. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2011.
- RICHLIN, A. **Slave Theater in the Roman Republic: Plautus and Popular Comedy**. New York: Cambridge University Press, 2017.
- SEGAL, E. **Roman Laughter: the comedy of Plautus**. 2. ed. New York: Oxford University Press,

1987.

SLATER, N. W. **Plautus in Performance: the theatre of the mind**. 2. ed. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 2000.

STEWART, R. **Plautus and Roman Slavery**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.

SUASSUNA, A. **Teatro Completo de Ariano Suassuna: comédias**. Organização Carlos Newton Júnior. 1. ed. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2018.

TAYLOR, L. R. The opportunities for dramatic performances in the time of Plautus and Terence. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, v. 68, pp. 284–304, 1937.

