

O CASAMENTO ENGANOSO E O SUSPEITOSO

Célia Navarro Flores*

Resumo: Ao estudar a recepção no Brasil do livro *Novelas ejemplares* (1613), do escritor espanhol Miguel de Cervantes, encontramos um caso de intertextualidade (KRISTEVA *apud* NITRINI, 1997; FOKKEMA, 2004) entre um dos contos que compõem o livro de Cervantes, “El casamiento engañoso”, e uma obra de teatro do escritor brasileiro Ariano Suassuna, *O casamento suspeito* (1957). Neste trabalho, em um viés comparatista, pretendemos, por um lado, buscar pontos de convergência e divergência entre ambas as obras, mostrando como Suassuna assimila e transforma o material cervantino em prol de sua poética “armorial”; por outro, tentaremos verificar até que ponto estamos diante de um caso de intertextualidade sintática ou semântica (FOKKEMA, 2004).

Palavras-chave: Ariano Suassuna; Cervantes; intertextualidade.

Abstract: When studying the reception in Brazil of the book *Novelas ejemplares* (1613), of the Spanish writer Miguel de Cervantes, we found a case of intertextuality (KRISTEVA *apud* NITRINI, 1997; FOKKEMA, 2004) between one of the stories that compose the book of Cervantes, “El casamiento engañoso”, and a workmanship of theater of the Brazilian writer Ariano Suassuna, *O casamento suspeito* (1957). In this paper, in a comparative bias, we intend, on the one hand, to search points of convergence and divergence between both the workmanships, showing how Suassuna assimilates and transforms Cervantes’ material in favor of its “armorial” poetic; on the other hand, we will intend to verify in what measure this is a case of syntactic intertextuality or a semantic one. (FOKKEMA, 2004).

Keywords: Ariano Suassuna; Cervantes; intertextuality.

* Universidade Federal de Sergipe.

Introdução

Em 1613, o escritor espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616), publica um livro intitulado *Novelas ejemplares*, composto por doze contos (“novelas”). Com a celebração dos 400 anos desse livro, em 2013, decidimos empreender um estudo sobre sua recepção no Brasil. Inicialmente, detivemo-nos nas edições brasileiras dessa obra e nas antologias nas quais figuravam algum dos contos de Cervantes. Esse primeiro estudo redundou na publicação de dois artigos: um na revista *Letras* da UFSM e outro na revista *Moara* da UFPA. Em um segundo momento, voltamos-nos para as adaptações dos contos cervantinos para a literatura de cordel, a saber: *Rodolfo e Leocádia ou a força do sangue* de Arievaldo Viana, e *A espanhola inglesa* de Manoel Monteiro. Sobre essas adaptações também publicamos dois artigos: um no *Anuario brasileño de estudios hispánicos* e outro na revista *Caracol* da USP. Finalmente, deparamo-nos com um caso de intertextualidade entre um dos contos de Cervantes, “El casamiento engañoso”, e uma obra de teatro de Ariano Suassuna, *O casamento suspeito*, tema do texto que ora nos ocupa.

Nossa pesquisa atual versa sobre a presença de Cervantes em Ariano Suassuna¹, mais particularmente o *Quixote* em *O romance d’a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, por isso, nada mais natural que buscar ecos das *Novelas ejemplares* na obra suassuniana. Ao reler sua peça de teatro *O casamento suspeito*², notamos que há um processo de intertextualidade

¹ A pesquisa conta com o apoio do CNPq.

² *O casamento suspeito* foi escrita em 1957 e estreou em 6 de janeiro de 1958, no Teatro Bela Vista, em São Paulo, pela Companhia Nydia Lícia / Sérgio Cardoso, sob direção de Hermilo Barbosa Filho, com cenário e figurinos de Carmélio Cruz, e sendo os papéis criados pelos seguintes atores: Cancão: Sérgio Cardoso; Manuel Gaspar: Zeluís Pinho; Lúcia: Vanda Cosmo; Susana: Marina Freire; Frei Roque: Eduardo Weddington; o juiz Nunes: José Egídio; Geraldo: Raimundo Duprat; Roberto: Carlos Zara; e Dona Guida: Sidneia Rossi. (SUASSUNA, 2012, p. 17)

entre essa obra e um dos doze contos que compõem as *Novelas exemplares*: “El casamiento engañoso”. Não se trata apenas de uma coincidência dos títulos, pois se pode observar que há uma sinonímia entre “suspeitoso” e “enganoso”. Como veremos, há vários pontos em comum entre as duas obras.

É possível detectar, na obra de Suassuna, a presença de diversos escritores espanhóis, principalmente os do denominado Século de Ouro (meados do século XVI a meados do XVII) da Literatura Espanhola. Isso se dá porque sua poética é determinada pelo “Movimento Armorial”, movimento estético encabeçado pelo escritor brasileiro nos anos 70, o qual propõe a criação de uma arte brasileira erudita (pintura, teatro, música etc.) com raízes na cultura popular, ou seja, trata-se da conjunção do erudito e do popular. Por isso, a poética suassuniana assimila tanto a literatura de cordel (popular) quanto a literatura medieval, renascentista e barroca ibérica (erudita). Embora tal movimento só tenha tomado corpo nos anos 70, o escritor brasileiro afirma que desde sua primeira obra de teatro, *Uma mulher vestida de sol* (1947), ele já praticava essa união do popular e do erudito³ (SUASSUNA, 2008, p. 173). Dos escritores do Século de Ouro espanhol, Cervantes — ao lado de Calderón de La Barca — é sua grande fonte de inspiração, pois o escritor brasileiro afirma que sua obra está dividida em dois hemisférios: um hemisfério Cervantes e outro Dante (MONGELLI, 2004, p. 229) e que o hemisfério Cervantes está relacionado a seu lado mais humorístico, mais “palhaço”. Como veremos, a peça da qual trataremos, tem um forte viés cômico, como a maioria das peças de Suassuna.

Este trabalho se apoia em um dos conceitos da Literatura Comparada, a intertextualidade, o qual foi sintetizado por Kristeva

³ Essa primeira obra foi escrita após Suassuna conhecer o teatro do escritor espanhol Federico García Lorca (1898-1936) e, nela, encontramos tanto elementos da Literatura de Cordel brasileira, quanto da obra de Lorca. Embora Lorca não seja um escritor do período mencionado (Idade Média ao Barroco), sua obra, embora erudita, contém vários elementos da literatura popular medieval e barroca: o romanceiro, o cancionero etc.

— na esteira de Bakhtin — em sua célebre frase: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA *apud* NITRINI, 1997, p.161). Mais recentemente, Fokkema apresenta uma distinção entre intertextualidade semântica e sintática, a qual pretendemos aplicar a este trabalho:

As a general principle of writing, intertextuality is a wide concept that is operative on two different levels: at the level of semantics (for instance: plot, themes, metaphors) and text syntactic form (for instance: genre, style, narrative form, poetical structures, rhyme). Since, as Lotman suggested, formal features often have a semantic effect, a strict division between semantic and syntactic intertextuality is untenable. [...]. (FOKKEMA, 2004, p. 6).

A intertextualidade sintática estaria mais relacionada aos procedimentos formais (gênero, estilo, forma narrativa, estrutura poética e rimas), enquanto a semântica estaria mais dirigida aos aspectos do conteúdo (enredo, temas, metáforas). Porém, como afirma Fokkema, tais instâncias não são estanques.

Nossa intenção é, por um lado, cotejar os dois textos, procurando — além de apontar convergências e divergências — mostrar como Suassuna se apropria de elementos do conto cervantino e os transforma, adaptando-os para o contexto brasileiro e os adequando a sua poética, pois, “[...] o fim último da análise intertextual da obra literária é verificar de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou e não se deter nas semelhanças entre o enunciado transformador e o seu lugar de origem.” (NITRINI, 1997, p. 166). Por outro lado, pretendemos observar até que ponto a intertextualidade em *O casamento enganoso* é semântica ou sintática.

Seria desnecessário afirmar que Ariano Suassuna conhece as *Novelas exemplares*; porém, a título de curiosidade, descobrimos que Victor e Lins (2007, p. 127-128) pedem que

Suassuna elabore uma lista de livros que influenciaram sua formação enquanto escritor. A lista elaborada obedece a uma ordem cronológica que vai desde suas primeiras leituras até seus 18 anos. Quase ao final da lista, temos as obras de Cervantes: o *Quixote* e as *Novelas exemplares*, o que nos mostra que o escritor paraibano leu a obra de Cervantes ainda em sua juventude.

***O casamento suspeito* e “El casamiento engañoso”**

A crítica literária suassuniana parece haver-se detido mais em sua obra em prosa, *O romance d'a pedra do reino*, e em sua obra dramática, *O auto da compadecida*. Sobre *O casamento suspeito*, não encontramos grande aparato crítico. Lígia Vassalo, sobre esta peça, afirma que ela “é uma comédia de costumes estruturada conforme o modelo da Comédia Nova do poeta grego Menandro” (VASSALO, 2000, p. 96) e que “não parece ter nenhuma matriz textual conhecida” (VASSALO, 2000, p. 97), ou seja, embora a obra siga o modelo da Comédia Nova (intertextualidade sintática), não é possível detectar nenhuma fonte, que tenha inspirado sua criação. Discordamos de Vassalo, pois, como veremos, “El casamiento engañoso” de Cervantes, de fato, é uma das fontes de Suassuna.

Vassalo reconhece que em apenas uma cena há uma aproximação com uma obra de Shakespeare:

No ato III, cena 4, Polônio oculta-se atrás de uma tapeçaria para que a rainha fale com Hamlet. Sentindo-se ameaçada pelo filho enlouquecido, ela grita provocando reação verbal de Polônio escondido. Hamlet desembainha a espada e dá uma estocada na tapeçaria, matando o que considera ser um rato. N’*O casamento suspeito*, o ardiloso empregado Gaspar se esconde atrás de uma cortina para surpreender a conversa dos três impostores Lucia, Roberto e Suzana. Quando fazem ameaças a ele, a rubrica propõe que Roberto, tirando o cinturão, dê

uma surra em Gaspar, denunciado porque fez a cortina tremer. O motivo em ambos os casos é o mesmo, embora com rebaixamento cômico por parte de Suassuna e com a atenuação da morte em pancada, mostrando um inventivo aproveitamento da cena clássica. (VASSALO, 2000, p. 97).

A edição de *O casamento suspeito* que temos em mãos traz um texto inicial de seu autor, no qual Suassuna não cita suas fontes, mas nos dá notícias da recepção inicial dessa obra por parte dos críticos teatrais:

Depois de encenada e revista por duas vezes, entrego ao público, em forma definitiva, minha peça *O casamento suspeito*. Creio que, de todas as que montei, foi esta a mais atacada. Os pontos mais visitados eram referentes às minhas repetições e vulgaridades. Disseram, por um lado, que eu estava repetindo tipos e situações já usados no *Auto da Compadecida* e, por outro, que empregara, nesta comédia, meios vulgares e grosseiros de comicidade, além de criar personagens sem sentido. (SUASSUNA, 2012, p. 21)

Ao longo do texto, Suassuna rebaterá essas críticas. Sobre a repetição de personagens, Suassuna afirma que seu procedimento foi recriar tipos já existentes na comédia popular e no romanceiro nordestino, como veremos mais adiante. A recriação de tipos é um processo clássico, realizado por grandes autores como Molière e Goldoni entre outros, ainda segundo o autor.

As *Novelas exemplares*, por sua vez, têm um aparato crítico copioso; por isso nos limitaremos aos textos que colaborem com nossa argumentação. O livro é composto por uma série de doze contos. Embora existam vários “nexos” entre eles (SEVILLA ARROYO; REY HAZAS, 1996), os relatos são independentes, ou seja, podem ser lidos isoladamente, exceto os dois últimos: “El casamiento engañoso” (conto que nos interessa para este trabalho)

e “El coloquio de los perros”. Há, inclusive, uma polêmica entre os cervantistas se se trataria de apenas um conto em duas partes ou se seriam dois contos. “El casamiento engañoso” é a narrativa mais curta de todas, pois ela é uma espécie de introdução ao conto que segue e que é o último da coleção, “El coloquio de los perros”, o qual pode ser considerado uma moldura a todos os contos precedentes (SEVILLA ARROYO; REY HAZAS, 1996). Ao final de “El casamiento engañoso”, há um enlace com o conto seguinte: após contar a história de seu casamento desastroso a Peralta, o personagem Campuzano diz que se ele se admirou com essa história, o que dirá da conversa dos dois cachorros que ele (Campuzano) ouviu e anotou em um “cartapacio”. Peralta pede para ler a história dos cães e Campuzano lhe entrega o manuscrito. O conto “El casamiento engañoso” termina com a seguinte frase: “Recostóse el alférez, abrió el licenciado el cartapacio, y en el principio vio que estaba puesto este título:” (CERVANTES, 2001, p. 537). O título no manuscrito é mencionado apenas do conto seguinte: “Novela y coloquio que pasó entre Cipiión y Berganza”, atualmente conhecido como “Coloquio de los perros”. Em outras palavras, o final do primeiro conto serve de enlace e introdução ao segundo.

Voltando à comparação entre as duas obras, a fonte para a composição do *Casamento suspeito*, de Suassuna, é, em nosso modo de ver, basicamente a história do matrimônio entre Campuzano e Estefanía. O diálogo entre os cães não comparece na obra de Suassuna; portanto, focalizaremos, neste trabalho, apenas o desastrado casamento. Vejamos, inicialmente, os enredos das duas obras.

Em “El casamiento engañoso”, Campuzano tenta enganar Estefanía Caicedo, casando-se com ela, interessado em seus bens, e lhe oferece suas joias como dote. Após alguns dias de casados, chegam à casa dos noivos Dona Clementa Bueso e Don López Meléndez e Almendárez. Estefanía diz que havia emprestado a casa a essa sua amiga, a qual pretendia dar um golpe em

seu pretendente, Don López, dizendo que aquela casa e tudo que havia nela pertenciam a ela (Clementa). Estefanía e Campuzano se mudam para uma pousada, onde Campuzano descobre, por meio da estalajadeira, que o enganado era ele, pois, de fato, a proprietária dos bens era Clementa. Estefanía foge com seu primo levando o baú de roupas de Campuzano e as joias dele. Campuzano não se importa com as joias, porque elas eram falsas; entretanto, Estefanía o contamina com sífilis, o que o faz sofrer no hospital para restabelecer sua saúde.

O enredo da peça de Suassuna, por sua vez, diverge do enredo do conto cervantino. Na obra do escritor brasileiro, Lúcia Renata, sua mãe Susana Cláudia e seu primo Roberto Flávio querem aplicar o chamado “golpe do baú” no rico Geraldo. Cancão e Gaspar, amigos de Geraldo, juntamente com a mãe do noivo, Dona Guida, tentam impedir o matrimônio. Quando a noiva e sua “comitiva” chegam de Recife à casa do noivo, Lúcia quer casar-se naquele mesmo dia, antes que se descubram suas más intenções. Entretanto, Gaspar e Cancão conseguem que o casamento seja adiado, fazendo com que o juiz saia da cidade. Ambos tentam desmascarar Lúcia, seu primo (que na verdade é seu amante) e Susana. Quando os três percebem as intenções da dupla, tentam jogar o noivo contra seus amigos: Lúcia e Susana fingem seduzir Cancão e Gaspar, respectivamente, e pedem a Roberto que tire uma foto, na qual aparentemente Cancão é quem estava seduzindo Lúcia. A noiva mostra a foto a Geraldo, o qual se indis põe com seus amigos e os expulsa de sua casa. Por fim, Cancão e Gaspar realizam um falso casamento. Prendem Frei Roque no armário e Cancão — com barba, batina e imitando o sotaque estrangeiro — se passa pelo frei. Gaspar se passa pelo suplente do juiz e ambos realizam falsas cerimônias no civil e no religioso. Finalmente, a dupla consegue desmascarar os impostores, que são obrigados a ir embora porque o casamento não teve validade salvando-se, assim, o amigo Geraldo das garras dos embusteiros. Embora os enredos sejam bastante diferentes, podemos encontrar vários pontos em comum entre as duas obras. Começemos por confrontar alguns personagens.

Em Cervantes, Estefanía é uma prostituta. Ela mesma o afirma: “Pecadora he sido y aún ahora lo soy” (CERVANTES, 2001, p. 525). Ela atrai Campuzano ao casamento mediante o dote: “Ni de mis padres ni de otro pariente heredé hacienda alguna, y con todo esto vale el menaje de mi casa bien validos, dos mil quinientos escudos” (CERVANTES, 2001, p. 525). Em Suassuna, por sua vez, Lúcia, embora não seja uma prostituta como Estefanía, é mal falada em sua cidade. Perguntado por Dona Guida sobre a reputação da moça, Gaspar afirma que ela é “decepada”, “descabriolada” e que “tem um faloço”:

DONA GUIDA — [...] Mas tem certeza de que a moça não presta?

GASPAR — Certeza plena, dona Guida. Tomei todas as informações que a senhora pediu a meu cunhado, que mora no Recife. A mulher tanto é ruim como não presta. Toda decepada, toda descabriolada... Tem um faloço danado.

DONA GUIDA — Faloço?

GASPAR — Sim, todo mundo fala dela. Só não pude descobrir se é capiongueira (*faz gesto de roubar, para indicar o que é*) [...]. (SUASSUNA, 2012, p. 43-44)

As duas noivas são bastante semelhantes, pois Lúcia e Estefanía são golpistas e ambas têm um passado comprometedor. Há uma alusão à possibilidade de que Lúcia seja ladra (“capiougueira”): lembremos que Estefanía o é, uma vez que rouba as joias e o baú de pertences de Campuzano. No conto de Cervantes, Campuzano sabe de antemão que Estefanía é prostituta e, mesmo assim, se casa com ela por interesse financeiro. Na obra de Suassuna, Geraldo, diferentemente de Campuzano, é, de fato, rico, porém é um ingênuo que se deixa manipular pela noiva. A crítica social presente na obra cervantina é mais devastadora que a do livro de Suassuna, pois no conto de Cervantes os dois protagonistas são golpistas, indicando-nos que estamos diante de uma sociedade na qual ninguém se salva; todos de alguma

forma tentam enganar os demais. No contexto brasileiro, mais especificamente no nordestino, por sua vez, parece que há uma esperança, pois estamos diante de dois grupos opostos: os golpistas (Lúcia, Susana e Roberto) frente a pessoas de bem (Geraldo e sua mãe).

Em “El casamiento engañoso” há um personagem, apenas mencionado, que tem função idêntica a da personagem Roberto Flávio, da obra de Suassuna. Trata-se da personagem denominada como primo de Estefanía, a qual é citada em apenas dois momentos. Primeiro, quando o narrador comenta sobre a cerimônia de casamento: “hallándose presente al desposorio dos amigos míos y un mancebo que ella dijo ser primo suyo” (CERVANTES, 2001, p. 527). Na edição que manejamos, há uma nota explicativa que esclarece a condição desse primo: “Este primo era ‘galán’” (CERVANTES, 2001, p. 527, nota 51). A palavra “galán”, neste contexto, significa “amante”. Segundo, quando o personagem Campuzano conta a seu amigo Peralta que sua esposa o rouba e foge com o primo: “digo que supe que se había llevado a doña Estefanía el primo que dije que se halló a nuestros desposorios, el cual de luengos tiempos atrás era su amigo a todo ruedo” (CERVANTES, 2001, p. 533). “Amigo”, neste contexto, também significa “amante” (CERVANTES, 2001, p. 527, nota 100). Em Cervantes, sugere-se também que esse “primo” além de amante, seria o cafetão de Estefanía.

Roberto Flávio, personagem de Suassuna, é apresentado por Lúcia como sendo seu primo (SUASSUNA, 2012, p. 35). Entretanto, descobrimos que são amantes no diálogo entre Lúcia, Susana (sua mãe) e Roberto:

SUSANA — Todo mundo viu logo que esse agarramento seu com Lúcia não era de primo.

ROBERTO — Eu tenho culpa de sua filha não poder passar sem mim.

LÚCIA — [...] A culpa foi de todos nós. Minha porque não posso passar sem meu cachorro [referindo-se a Roberto].

Dele, porque veio atrás de mim...

SUSANA — Pelo dinheiro, por você não!

LÚCIA — Olha o ciúme dela! E então? Quem vale o que ele vale pode ser exigente! Ainda sabe dar aqueles latidos?

ROBERTO — Au, au, au! [...] (SUASSUNA, 2012, p. 46).

Ou seja, tanto o primo de Estefanía quanto o de Lúcia não são, de fato, seus primos, mas sim seus amantes. Enquanto na obra de Cervantes, esse “primo” parece ter um papel secundário, pois é mencionado apenas duas vezes, na obra de Suassuna esse personagem se alinha, em termos de importância, com a noiva e sua mãe. É por meio dele que se confirma a má reputação da noiva; suas atitudes são sempre no sentido de colaborar com o plano da noiva e, como vimos no fragmento citado, ele age puramente por interesse financeiro. No trecho visto, Roberto late como um cão. Perguntamos: seria uma alusão aos cães pícaros “de *El Coloquio de los perros*”? Preferimos não afirmar categoricamente, mas não há como não pensar nessa possibilidade.

Ainda com relação aos personagens, chamamos a atenção para um pequeno detalhe: os nomes. Em Cervantes, o pretendente de D. Clementa Bueso se chama Don López Menéndez de Almeyda, nome sonoro e imponente; em Suassuna, os três golpistas têm nomes duplos e igualmente imponentes (Lúcia Renata, Roberto Flávio e Susana Cláudia) frente aos nomes mais simples de Geraldo, Cancão, Gaspar e Dona Guida. Gaspar, inclusive, chama a atenção para os nomes da noiva e de seus familiares: “que estrago mais danado, dois nomes para cada pessoa” ((SUASSUNA, 2012, p. 36). Na obra de Cervantes, o nome altivo de Don López tem a função de destacar sua importância, dando-nos a entender que o pretendente de D. Clementa seria uma pessoa de família importante. Na obra de Suassuna, essa oposição marca a divisão entre os dois grupos, a qual não se restringe ao âmbito “bons” *versus* “maus”, porém se estende à dicotomia entre “cidade pequena” e “cidade grande”. Notemos que o grupo de golpistas vem da capital, Recife, enquanto a família

de Geraldo é do sertão. Na primeira rubrica o autor instrui que o cenário é “uma sala de casarão sertanejo” (SUASSUNA, 2005, p. 29).

As diferenças entre os grupos são notadas também na descrição das roupas. No momento da entrada dos personagens em cena, há uma rubrica que determina como os atores devem estar vestidos:

Entram Lúcia, Susana e Roberto Flávio. Ele vem com camisa colorida, estampada, óculos e máquina a tiracolo. As duas devem vir vestidas de modo refinado, exagerado, esquisito, ultramoda, de maneira a contrastar o mais possível com a pobreza de Cancão e Gaspar, com a sóbria descrição de Geraldo e Dona Guida e com a pretensão do juiz. (SUASSUNA, 2012, p. 33)

Essa dicotomia “campo” *versus* “cidade” se concretiza na obra de Suassuna pela oposição litoral / sertão. Este último, mitificado em sua obra, corresponde ao espaço da verdade e da beleza. Para o escritor brasileiro, o povo sertanejo seria o autêntico brasileiro, pois, graças a sua situação geográfica (distância dos grandes centros urbanos), o sertanejo não estaria contaminado por outras culturas, como a norte-americana, por exemplo. Notemos como o escritor paraibano transforma o material cervantino em prol de sua poética. Enquanto em Cervantes um embusteiro engana o outro e todos os personagens se movem na mesma paisagem, em Suassuna, os embusteiros são do litoral (Recife) e as pessoas de bem são as sertanejas. Os pícaros Cancão e Gaspar têm suas atitudes justificadas em nome de sua amizade por Geraldo, não se caracterizando como personagens malévolos.

Embora pertencentes a gêneros literários diferentes (teatro e conto), as duas obras são permeadas pela picaresca. Segundo Avalor-Arce (1987), “El casamiento engañoso” apresenta uma novidade em relação ao gênero picaresco canônico, pois, enquanto nas narrativas picarescas tradicionais o narrador escreve suas aventuras a um suposto leitor, no conto de Cervantes,

Campuzano, por um lado, realiza uma “autobiografia oral” ao contar a Peralta os dissabores de seu matrimônio e, por outro lado, ele é o autor de uma obra picaresca, “El coloquio de los perros”, em cujo conto o pícaro é um cachorro que relata suas aventuras a outro cachorro. Para o citado crítico espanhol “las dos últimas *Novelas ejemplares* constituyen, no una réplica cervantina a la picaresca canónica, sino una súper-picaresca en sí” (AVALLE-ARCE, 1987, p. 22).

Em “El casamiento engañoso”, as personagens pícaras (Campuzano e Estefanía) enganam-se mutuamente. Trata-se do tema do “burlador burlado”. Campuzano é enganado e roubado por Estefanía, porém as joias que ela rouba são falsas. Peralta diz a Campuzano que sua desgraça foi grande, porque Estefanía havia levado suas joias, ao que Campuzano responde:

— Ninguna pena me dio esa falta —respondió el alférez—
pues también podré decir: Pensóse don Simueque
que me engañaba con su hija la tuerta, y, por el Dios,
contrahecho soy de un lado.

[...]

— [...] toda aquella balumba de aparato de cadenas,
cintillos y brincos podía valer hasta diez o doce escudos.

[...]

—[...] Si la verdad respondiera al parecer, pero como
no es todo oro lo que reluce; las cadenas cintillos, joyas
y brincos con sólo ser de alquimia se contentaron, pero
estaban tan bien hechas, que sólo el toque o el fuego
podía descubrir su malicia. (CERVANTES, 2001, p. 532)

E, finalmente, Peralta cita Petrarca, que diz que quem gosta de enganar não deve queixar-se quando for enganado. Enfim, Estefanía engana Campuzano e, ao mesmo tempo, é enganada por ele.

Da mesma forma que no conto de Cervantes, a picaresca na peça de Suassuna apresenta-se sob a forma do “burlador burlado”; porém nesta, os enganadores são enganados mais de

uma vez. Há, em *O casamento suspeito*, uma estrutura cíclica, com relação aos enganos. Inicialmente, Lúcia, Susana e Roberto tencionam enganar Geraldo com o golpe do casamento, porém são enganados por Cancão e Gaspar que protelam o casamento ao fazer com que o juiz saia da cidade. Em um segundo momento, Lúcia, Susana e Roberto enganam Cancão e Gaspar mediante o artifício da foto e, finalmente, Cancão e Gaspar enganam novamente o trio assumindo o lugar do frei e do juiz, respectivamente, e realizando um casamento falso.

A influência da picaresca na obra de Suassuna é bastante perceptível. Isso não apenas em *O casamento suspeito*. No romance *d'a pedra do reino*, o protagonista Pedro Dinis Ferreira-Quaderna é um pícaro que tenta ludibriar a justiça para safar-se de acusações a ele imputadas; em *O auto da Compadecida*, há a dupla de pícaros João Grilo e Chicó; e na obra que ora analisamos, *O casamento suspeito*, temos os pícaros Cancão e Gaspar. Estamos classificando essas duplas como “pícaros”, embora Suassuna as tenha concebido tomando como modelo, por um lado pessoas reais e, por outro, os tipos circenses “O Palhaço e O Besta”.

Como vimos no princípio deste trabalho, Suassuna é acusado de repetir os personagens e se defende no prólogo do *Casamento suspeito* alegando que procedeu a uma recriação de tipos, oriundos do romanceiro e do teatro populares. O escritor explica a concepção desses dois personagens:

Quando aproveito do romance popular a ideia de João Grilo — que apresento em minha peça [*O auto da compadecida*] recriado como tipo e não como transposição direta do mito —, sei perfeitamente o que estou fazendo. Como sei também o que estou fazendo quando recrio do mesmo modo outro “amarelinho”, outro “quengo” (pessoa astuta, sabida), o Cancão, de *O casamento suspeito*. [...]

[...] Manuel Gaspar [foi] baseado em um serviçal de minha família, ainda vivo, com o mesmo nome, gago e

não muito corajoso, para quem quiser ir ver. [...]
O que me interessava era recriar uma tradição do teatro popular, esta circense: a que apresenta sempre ao lado de um palhaço astuto, meio maldoso e valente, um outro, bobo, ingênuo, moralista e covarde. [...]
As duplas, João Grilo-Chicó e Cancão-Gaspar, são assim uma recriação da dupla circense que o povo, com seu instinto certo, batizou admiravelmente de O Palhaço e O Besta. (SUASSUNA, 2012, p. 24-25)

Embora a gênese dos personagens Cancão e Gaspar seja circense, o personagem Cancão⁴ é uma recriação do pícaro Cancão de Fogo, criado pelo cordelista Leandro Gomes de Barros no começo do século XX, apontado por Santos como “o mais original e o mais brasileiro dos pícaros/malandros criados por Leandro Gomes de Barros. [...]” (SANTOS, 2009, p. 237). Em nosso modo de ver, as artimanhas inventadas pela dupla com o propósito de atingir seus objetivos (evitar o casamento indesejado) são bem característicos dos pícaros tradicionais, como, por exemplo, Lázaro de Tormes.

Chamamos a atenção mais uma vez para o procedimento de Suassuna com relação ao material cervantino. Em “El casamiento engañoso”, a picaresca comparece em dois níveis: por um lado, os dois pícaros protagonistas se enganam mutuamente e, por outro, Campuzano é o pseudoautor de um conto picaresco “El coloquio de los perros”. Em *O casamento suspeito*, por sua vez, a picaresca se desloca do protagonista (Geraldo) para Cancão e Gaspar, os quais provêm da cultura popular brasileira, mais especificamente da nordestina: o pícaro Cancão de Fogo (da literatura cordelística) e a dupla cômica “O Palhaço e o Besta” (do circo). Esse deslocamento e o fato das personagens serem oriundas

⁴ Cancão é o nome de um pássaro típico da caatinga do nordeste do Brasil, o qual, segundo a *Enciclopédia do Nordeste*, é considerado o “alarme da caatinga”, pois quando algo estranho ocorre, ele alerta os outros animais com sua “gritaria”.

da cultura popular, por um lado acentua a comicidade da obra de Suassuna e, por outro, mantém a coerência com a poética suassuniana do movimento armorial. Nos anos 70, o escritor paraibano encabeçou um movimento estético, o “Movimento Armorial”, que propunha a criação de uma arte erudita com raízes na arte popular. Por cultura popular, o escritor se refere, principalmente, à cultura do nordeste do Brasil: as festas, o circo, o teatro de títeres, a literatura de cordel, a xilogravura etc. Por cultura erudita, compreende-se a cultura ibérica, herança de nossos colonizadores. Nesse sentido, a transformação dos pícaros cervantinos em figuras circenses nos mostra como o autor brasileiro se apropria do material cervantino para coaduná-lo com seu fazer poético.

Outro ponto de contato entre as duas obras é a exemplaridade ou moralidade. No prólogo às *Novelas ejemplares*, Cervantes afirma: “[h]eles dado el nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso” (CERVANTES, 2001, p. 18). Porém, a exemplaridade dos contos é contestável e tem sido motivo de discussão de grande parte da crítica cervantina.

Para Avalle-Arce, as *Novelas ejemplares* “son ejemplares, evidentemente, porque pueden servir de ejemplo y modelo a las nuevas generaciones artísticas españolas” (Avalle-Arce, 1987, p. 16), ou seja, os contos são exemplares porque são exemplos, modelos de criação literária. Para Sevilla Arroyo e Rey Hazas,

la ejemplaridad del conjunto no está excesivamente clara, y la de cada novela en sí misma tampoco, si entendiéramos el término en su acepción común. Cervantes [...] no sigue [...] nunca los esquemas de la literatura ejemplar y se aleja de la secuencia “sentencia/ ejemplo” sistemáticamente” (SEVILLA ARROYO; REY HAZAS, 1996, p. 18).

Para esses críticos (Arroyo e Haza) a exemplaridade deve ser encontrada pelos próprios leitores da obra cervantina:

El lector como sucede habitualmente en la narrativa cervantina, desde su perspectiva individual y con libertad, debe interpretar y completar el texto, que precisa de su colaboración activa. Y dado que el entramado artístico-literario es indisoluble de la moralidad, a él también corresponde, simultáneamente, hallar la ejemplaridad. (SEVILLA ARROYO; REY HAZAS, 1996, p. 21)

Com relação a “El casamiento engañoso”, Avalle-Arce afirma que este é o conto no qual a exemplaridade incide de maneira mais contundente: “El casamiento engañoso’ es la novela de ejemplaridad más explícita de esta extraordinaria docena. El burlador burlado [...] es la nítida moralidad final, sin la menor posibilidad de error o duda” (AVALLE-ARCE, 1987, p. 22).

No conto de Cervantes, a moralidade é explicitada por meio dos provérbios: “Pensóse don Simueque que me engañaba con su hija la tuerta, y, por el Dios, contrahecho soy de un lado” [...] “como no es todo oro lo que reluce” (CERVANTES, 2001, p. 532); “pata es la traviesa”⁵ (CERVANTES, 2001, p. 533). Ao lado dos provérbios, temos também uma citação de verso de Petrarca: “que el que tiene costumbre y gusto de engañar a otro no se debe quejar cuando es engañado” (CERVANTES, 2001, p. 533). É interessante que aqui Cervantes realiza um procedimento que é bastante caro a Suassuna, a aproximação da cultura popular, representada pelos refrões, e da cultura erudita, representada por Petrarca. O personagem de Cervantes por meio dos provérbios justifica suas atitudes. Não há sentimento de culpa: Campuzano apenas lamenta ter sido infectado por uma doença venérea.

Na peça de Suassuna, por sua vez, são os personagens que explicitam a intenção moralizante do autor e as lições aprendidas

⁵ Este provérbio significa que houve um engano mútuo (CERVANTES, 2001, p. 533, nota 93).

por cada um deles. Ao final da peça, há uma rubrica indicando que Geraldo, Cancão e Gaspar devem encaminhar-se para o proscênio e que cada personagem deve se dirigir ao público:

GERALDO: — Espectadores, o autor é um moralista incorrigível e gostaria de acentuar a moralidade de sua peça.

CANCÃO — Eu e Gaspar éramos amigos fiéis dele e isso não impediu que cobiçássemos seu dinheiro. E, ao primeiro apelo da carne, eu o traí com sua noiva. Isso é errado, foi o que aprendi.

LÚCIA — (*Entrando com Roberto e Susana*). Eu aprendi que a luxúria é o caminho da perdição.

ROBERTO — Eu, que a cobiça é outro.

SUSANA — Eu, através do ridículo e do castigo, aprendi a respeitar a pureza da família.

FREI ROQUE — (*Entrando com Dona Guida*). Para elas o dinheiro tinha um caráter de prêmio, servindo como uma espécie de absolvição sacrílega para os atos mais baixos.

NUNES — (*Entrando*). Eu fiz um juiz desonesto, e juntei-me aos outros, nesse concerto de imoralidade. Tudo isso forma um conjunto com o autor.

DONA GUIDA — Com os atores

GASPAR — E até com o respeitável público.

GERALDO — Por isso lanço um olhar melancólico a nosso conjunto e convido todos a um apelo. É uma invocação humilde e confiante, a única que pode brotar sem hipocrisia desse pobre rebanho que é o nosso. E assim, juntando-me aos outros atores e ao autor, peço que digam comigo:

TODOS: Que o cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo, tenha misericórdia de todos nós. (SUASSUNA, 2012, p. 124-125)

Havíamos dito que temos dois grupos opostos: os golpistas (da capital) e as pessoas de bem (do sertão), entretanto, é curioso observar que a moralidade atinge a todos, ou seja, todos falham em algum momento e aprendem uma lição. Isso nos mostra, por

um lado, o caráter humano dos personagens e, por outro, a crítica a uma sociedade que em maior ou menor escala se deixa dominar por valores condenáveis. Essa crítica se expande abarcando não apenas os personagens fictícios, mas também os atores, o autor e o público, ou seja, todos nós somos imperfeitos e em algum momento cometemos deslizes. Por isso, segundo o autor, só resta à humanidade pedir o perdão a Deus. O caráter moralizante, portanto, permeia tanto a obra do escritor brasileiro quanto a do espanhol; porém os personagens suassunianos reconhecem seus erros e esperam pelo perdão; o cervantino, por sua vez, não se vê como um pecador a ponto de pedir perdão por seus erros.

Comentários finais

Esperamos ter conseguido demonstrar ao longo desse texto que, de fato, há um processo de intertextualidade entre a obra teatral do escritor brasileiro Ariano Suassuna, *O casamento suspeito*, e o conto de Miguel de Cervantes, “El casamiento engañoso”.

No âmbito da intertextualidade semântica, há uma coincidência de tema entre as duas obras: o casamento por interesse. Embora Fokkema não se refira aos personagens, em nosso modo de ver, eles se relacionam à intertextualidade semântica, que é a que mais se aproxima do conteúdo da obra. Nesse sentido, temos uma estreita relação entre os personagens cervantinos e os suassunianos: os enganadores que por sua vez são enganados; as noivas golpistas com passados comprometedores; os primos das noivas, que desempenham exatamente os mesmos papéis nas duas obras; e até a questão dos nomes dos personagens que em Cervantes marcam as diferenças sociais e em Suassuna, enfatizam a oposição entre litoral/sertão.

Embora estejamos diante de dois gêneros distintos, um conto e uma obra de teatro, as duas obras são permeadas por outros gêneros literários, a saber: a literatura picaresca e a

exemplar. Tanto o *Casamento suspeito* quanto “El casamiento engañoso” são marcadamente obras nas quais atuam os pícaros e que possuem um caráter moralizante, exemplar. Neste caso, estamos diante de uma intertextualidade sintática, a qual, como vimos, estaria mais relacionada às questões de gênero e estilo. Não nos esqueçamos que Fokkema afirma que os dois tipos de intertextualidade, a sintática e a semântica, não se separam.

Como vimos, Suassuna absorve e transforma o material cervantino adequando-o a sua poética, que, como dissemos, é determinada pelo “armorial”, movimento que conjuga o popular e o erudito. Embora o *Casamento suspeito* tenha um sabor bastante popular, com a recriação de tipos pré-existentes na literatura de cordel — como o pícaro Cancão, que ao lado de Gaspar também tem um lastro no circo-teatro popular (o Palhaço e o Besta) — e um contexto tipicamente nordestino; em sua base está um dos autores mais consagrados da literatura ibérica: Cervantes. Lembremos que Vassalo também aponta ecos de Shakespeare e Menandro na referida peça de teatro.

Embora as *Novelas exemplares* de Cervantes não tenham tido no Brasil a mesma repercussão de seu livro *Dom Quixote de La Mancha*, o fato de elas terem inspirado um escritor brasileiro do porte de Suassuna nos mostra como esses contos, escritos há quatrocentos anos, chegam ao século XX em plena vitalidade e evidenciam a universalidade dos temas cervantinos.

Referências

- AVALLE-ARCE, J. B. Introducción. *In*: CERVANTES, M. *Novelas ejemplares III*. Madrid: Castalia, 1992.
- CERVANTES, M. El casamiento engañoso. *In*: CERVANTES, M. *Novelas ejemplares*. Edición de Jorge García López. Barcelona: Crítica, 2001.
- Enciclopédia Nordeste*: verbete “Cancão”: <http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Canc%C3%A3o<r=C&id_perso=2736> Acesso em 26/abr/2013.
- FLORES, C. N. As edições das *Novelas exemplares* de Cervantes no Brasil. *Letras*, Santa Maria, v. 23, n. 47, p. 59-80, 2013.
- FLORES, C. N. As *Novelas exemplares* de Cervantes nas antologias brasileiras. *Moara*, Belém, n 41, (no prelo).
- FLORES, C. N. Uma espanhola inglesa abasileirada. *Caracol*, São Paulo, n 6, p. 204-232, 2013.
- FLORES, C. N. Uma novela exemplar de Cervantes no cordel brasileiro: “La fuerza de la sangre”. *Anuario Brasileiro de Estudios Hispánicos*, São Paulo, v. XXIII, n. 1, p. 55-65, 2013.
- FOKKEMA, D. The rise of cross-cultural intertextuality. *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, Edmonton, p. 5-10, 2004.
- MONGELLI, L. M., Ariano Suassuna entrevistado por Lênia Márcia Mongelli. *Signum*, São Paulo, n. 6, p. 211-239, 2004.
- NITRINI, S. *Literatura comparada*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- SANTOS, I. M. F. *Em demanda da poética popular*. Ariano Suassuna e o movimento armorial. 2. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009.
- SEVILLA ARROYO, F.; REY HAZAS, A. Introducción. *In*: CERVANTES, M. *Novelas ejemplares*. Madrid: Espasa-Calpe, 1996.
- SUASSUNA, A. A *Compadecida* e o romanceiro nordestino. *In*: NEWTON JUNIOR, C. (Org.). *Almanaque armorial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 173-188.
- SUASSUNA, A. *O casamento suspeito*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

VASSALO, L. O grande teatro do mundo. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 10, 2000.

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

VICTOR, A.; LINS, J. *Ariano Suassuna: um perfil biográfico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

Recebido para publicação em 30 de dezembro de 2013

Aprovado em 30 de março de 2014