

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos
(Organizador)

Linguística, Letras e Antes: sujeitos, Histórias e Ideologias

 **Atena**
Editora

Ano 2021

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos
(Organizador)

Linguística, Letras e

Antes:

Sujeitos, Histórias e Ideologias

 **Atena**
Editora

Ano 2021

Linguística, letras e artes: sujeitos, histórias e ideologias

Bibliotecária: Janaina Ramos
Diagramação: Luiza Alves Batista
Correção: Mariane Aparecida Freitas
Edição de Arte: Luiza Alves Batista
Revisão: Os Autores
Organizador: Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L755 Linguística, letras e artes: sujeitos, histórias e ideologias /
Organizador Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos. –
Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-5983-033-6
DOI 10.22533/at.ed.336210605

1. Linguística. 2. Letras. 3. Artes. I. Vasconcelos,
Adaylson Wagner Sousa de (Organizador). II. Título.
CDD 410

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

ARIANO SUASSUNA E A FARSA DA BOA PREGUIÇA: A FORÇA DO RISO NO TEATRO POPULAR

Data de aceite: 26/04/2021

Data de submissão: 05/02/2021

Luciana Morteo Éboli

Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Departamento de Arte Dramática
Porto Alegre – RS
<http://lattes.cnpq.br/5098664596150909>

Este texto foi originalmente apresentado pela autora durante o VI SIMELP – Simpósio Mundial de Estudos da Língua Portuguesa, realizado em Santarém, Portugal, no ano de 2017.

RESUMO: O trabalho propõe discutir a obra dramática de Ariano Suassuna sob o ponto de vista cultural e político, a partir de um teatro que retrata elementos da identidade brasileira. Com base no texto *Farsa da boa preguiça* (1960), estuda as demais referências nas obras teatrais do autor e, para tanto, estabelece o diálogo com estudiosos do drama brasileiro como Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e João Roberto Faria, e faz o entrecruzamento com a análise do cômico grotesco e do riso político proposto por Mikhail Bakhtin, principalmente na análise da cultura popular da Idade Média e suas características recorrentes nas raízes populares. A proposta deste trabalho insere o texto *Farsa da boa preguiça* no contexto social e político contemporâneo através da paródia e do comparativo com a situação do Brasil de hoje, o que evidencia a sua atualidade e a possibilidade

de um posicionamento crítico frente à realidade a partir de sua leitura. A análise aborda os aspectos estéticos e políticos que permeiam o drama, com base no teatro que agrega elementos da farsa e da comédia, e salienta, assim, o pensamento de resistência cultural exposto nas obras dramáticas do autor.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira, Teatro, Cômico, Cultura Popular.

THE *FARSA DA BOA PREGUIÇA*, BY ARIANO SUASSUNA: LAUGHTER AND POPULAR THEATER

ABSTRACT: This work proposes to discuss the Ariano Suassuna's plays from a cultural and political point of view. Based on the play *Farsa da boa preguiça*, it studies the other references in the author's theatrical works and, for that, establishes a dialogue with the theories from Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, João Roberto Faria and Mikhail Bakhtin. The proposal of this work inserts the Suassuna's drama in the contemporary social and political context through parody and comparison with the situation in Brazil today, which highlights its relevance and the possibility of a critical position in the face of reality from your reading. The analysis focuses on the aesthetic and political aspects that permeate the drama, based on the theater that aggregates elements of farce and comedy, and thus highlights the thought of cultural resistance exposed in the author's dramatic works.

KEYWORDS: Brazilian literature, Theater, Comic, Popular culture.

1 | ARIANO SUASSUNA, O EN-CANTADOR POPULAR

*Eu vim pro mundo pra fazer uma literatura
que se identificasse com meu país e meu
povo.*

(A. Suassuna)

Ariano Suassuna nasceu no Estado da Paraíba, no ano de 1927, e ainda pequeno mudou-se com sua família para Pernambuco, onde viveu e desenvolveu suas atividades profissionais até falecer em 2014. Criado na cultura do nordeste, desenvolveu sua criação artística e buscou em suas origens culturais, festivas e teatrais, a base estrutural e temática para sua dramaturgia: estrutural ao mesclar elementos do teatro popular com referências à literatura de cordel, ao teatro de mamulengos e aos roteiros e personagens dos folguedos festivos, aliados a elementos do teatro tradicional europeu, sobretudo do teatro de origem religiosa da Idade Média; temático pois contrapõe a mitologia popular, presente nas manifestações culturais, com os propósitos religiosos presentes nos autos sacramentais, nas moralidades, mistérios e milagres medievais. Com esse entrecruzamento, Ariano Suassuna constrói uma dramaturgia própria, que alia ainda o cômico e farsesco e se relaciona mais ao popular do que ao erudito, ainda que o tenha por base – o que depois, na década de 1970, culminaria na formação do Movimento Armorial em Pernambuco, através da ideia de unir na música, nas artes visuais e na literatura, a arte popular e a erudita numa mesma linguagem expressiva.¹

Suassuna constrói sua obra artística a partir da cultura sertaneja, na qual a questão social presente na relação dos personagens do povo com os poderosos é uma constante. Conforme Faria (2013), ele procurou identificar na cultura nordestina elementos presentes nos cruzamentos de tradições vindas da Europa e da África, com outras tradições criadas no Brasil. Dessa forma, apresenta “o universo popular dos cordelistas, dos mamulengos, da linguagem dos folguedos como o reisado e o bumba-meu-boi” (p.141), aliado às influências do já citado teatro religioso medieval e de elementos da *commedia dell'arte*.

Sobre transpor personagens de tradição cultural, diz o Suassuna (2013) que, desde os tempos de Molière, trata-se de valorizar personagens que já existiam na consciência coletiva de uma arquitetura cênica preexistente e perene. A camada artística, para Suassuna, deriva de duas vertentes distintas, mas não opostas, pois vêm da mesma fonte: de um lado, a arte de natureza erudita, que passa pela dramaturgia de Plauto e Gil Vicente; do outro, a arte popular das danças dramáticas, das pantomimas circenses e do teatro de mamulengos. Por conseguinte, é proveniente do povo toda uma gama de enredos e personagens, a forma cômica construída em pequenas trapaças, espertezas ingênuas,

1. **Armorial:** Ariano Suassuna definiu a poética do Movimento Armorial em 1970, quando pretendeu transpor o naturalismo da arte regionalista através da busca da relação do espírito mágico dos folhetos de cordel com a música de viola, rabeca, ou pífano, e com xilogravuras e ilustrações de suas capas. Relaciona ainda aos espetáculos populares relacionados ao romanceiro popular. (GUINSBURG, G., FARIA, J.R., & LIMA, M.L. [Coord.], 2009).

quiproquós, reviravoltas de situações e a consequente vitória final dos fracos sobre os fortes. O autor, dessa forma, dialoga com a literatura ocidental e dá ênfase ao teatro cômico popular.

A religiosidade é muito presente em sua dramaturgia e a ideia de eternidade é o que dá, muitas vezes, a esperança de salvação às ações das personagens. Segundo Prado (2007), Suassuna “gosta dos humildes exatamente porque o são” (p. 81), da mesma forma que abomina a burguesia.

A queda e a redenção estão sempre em questão nas suas obras. Ele não tem pela condição humana grande complacência. Entende até os pecadores, mas nem por isso deixa de condená-los ao fogo eterno. Pode mostrar uma surpreendente compaixão, porém, com pecadores cujos crimes nascem da desgraça, da miséria e da fome, não de desvios de caráter e temperamento (FARIA, 2013, p.141).

Na obra teatral *‘Farsa da boa preguiça’* o autor apresenta um drama dividido em três partes, com cada parte inspirada em diferentes histórias populares. Dessa maneira, constrói a peça em três atos que podem funcionar como histórias independentes, ainda que com as mesmas personagens. O texto tem em sua base a estrutura do teatro de mamulengos para contar a história, segundo Faria (2013) “dos males da avareza às tentativas do capeta de levar um casal para as profundezas do inferno” (p.143), através dos atos intitulados *O peru do cão coxo*, *A cabra do cão caolho* e *O rico avarento*. De acordo com Suassuna, em seu texto de introdução ao drama, o primeiro ato fundamenta-se, ao mesmo tempo, numa história de jornal e numa história tradicional e anônima de mamulengo. O segundo ato traz a história, também tradicional, de um macaco que perde o que ganhara após várias trocas — história que é origem do romance, também de autor anônimo, sobre o homem que perde a cabra, e que também lhe serviu de fonte. O terceiro ato baseia-se num conto popular, o de “São Pedro e o queijo”, e também noutra peça tradicional de mamulengo, chamada “O rico avarento”.

Nas três tramas, Suassuna traz à tona o humor ácido e irônico do mundo contemporâneo, e abrange, segundo ele, as “relações dos homens entre si e deles com Deus” (idem).

Ao reunir a cultura popular atual às tradições oriundas da dramaturgia religiosa medieval como os mistérios, milagres e moralidades, nem sempre o sentido do cômico em *Farsa da boa preguiça* se relaciona ao gênero da comédia. Conforme afirma Pavis, (2005) diversos campos de estudo se debruçam sobre o sentido do cômico, seja ele antropológico, social ou mesmo no drama. Relacionado ao jogo e ao instinto do homem pelo riso, há na brincadeira a ideia do aspecto insólito, que ridiculariza as realidades física e social. Neste drama, conforme define o próprio dramaturgo, o cômico é centrado na ação e nas variações dos conflitos que demonstram o otimismo humano frente às adversidades. A partir disso, no âmbito social, a ironia e crítica podem se mascarar sob a espirotuosidade ou a farsa grotesca.

21 PEÇA TEATRAL: *FARSA DA BOA PREGUIÇA*

A peça foi escrita no ano de 1960 e encenada pela primeira vez em 1961, pelo Teatro Popular do Nordeste, no Recife, com direção de Hermilo Borba Filho, grupo fundado em 1959 pelo diretor e pelo próprio dramaturgo. A primeira parte do drama, que se equivaleria ao primeiro ato, inicia com a descrição do cenário onde se vê, numa praça, de um lado a casa do rico e do outro a casa do pobre. Há nessa praça um banco onde o personagem poeta deita e toma sol. Mas o autor, desde o início, estabelece a relação com os espetáculos populares do nordeste ao indicar que a peça pode ser apresentada sem cenário, numa alusão, também, às farsas medievais que eram apresentadas nos carros palco em praça pública. A partir da descrição dos figurinos das personagens, já no início do drama Suassuna indica:

Para as roupas usadas na Farsa, (como em todas as minhas peças, aliás), duas coisas devem ser levadas em conta: primeiro que o povo nordestino em geral e em particular os atores dos espetáculos populares conseguem, com imaginação maravilhosa, criar a beleza, a grandeza e o festivo partindo da maior pobreza; em segundo lugar, que, no meu teatro, a roupa nunca é só o acessório apenas decorativo: tem sempre uma função teatral a desempenhar (SUASSUNA, 2013, p.44).

Segundo Pavis (2005) O termo farsa em sua etimologia vem do que em francês chama *farcir*, ou seja, recheiar (*farce*: recheio). Daí vem a ideia de tempero, de algo alheio e diferente que se insere para mudar o sabor esperado de algo. Ao serem inseridas entre as apresentações dos mistérios medievais, as farsas proporcionavam momentos de riso e relaxamento diante do tom de gravidade dos fatos retratados. “Excluída assim do reino do bom gosto, a farsa pelo menos consegue jamais deixar-se reduzir ou recuperar pela ordem, pela sociedade ou pelos gêneros nobres, como a tragédia ou a alta comédia” (Pavis, 2005, p.164).

No texto de Suassuna, a representação inicia com as três figuras religiosas em cena, numa espécie de prólogo a anunciar a relação da farsa com a moralidade medieval. Cabe lembrar que as representações de cunho religioso na Idade Média aos poucos se afastaram cada vez mais do didatismo e deram visibilidade à voz popular. Nessa perspectiva, portanto, e como faz Suassuna, as três personagens Manuel Carpinteiro, Miguel Arcanjo e Simão Pedro são retratadas, desde o início, como figuras características da cultura nordestina: o primeiro veste-se de terno branco, gravata borboleta e chapéu; o segundo lembra um camelô, com chapéu, camisa de malha vermelha e uma mala na mão, de onde retira por vezes uma balança e uma cobra (e presume-se que dentro da mala há também um jacaré); o terceiro vem com vestes simples e carrega consigo utensílios de pescador.

Sobre essa concepção adotada para popularizar as três figuras sagradas, diz Suassuna:

Quanto à vulgaridade dos meios cômicos de que lanço mão, é coisa que não me incomoda absolutamente. Não tenho nenhuma tendência para a finura – pelo menos para isso a que os distintos chamam de finura. Ao humor educado e delicado deles, prefiro o rasgado e franco riso latino, que inclui, entre outras coisas, uma loucura sadia, uma sadia violência e um certo disparate. Depois, vejo os mestres que mais amo manifestarem a mesma preferência que eu... (Suassuna, 2003, p.23).

E segue a citar personagens como Falstaff ou Scapin, sobretudo com a tendência deste último de bater no personagem Geronte e enganá-lo com ameaças de supostos inimigos na comédia de Goldoni. De acordo com Faria (2013), na dramaturgia de Suassuna os “Recursos clássicos da farsa, como travestimentos e espancamentos são usados amplamente” (p.143).

Em relação à recriação de personagens, estes são retirados ou da tradição oral, como no caso de alguns mitos nordestinos, ou em figuras reais de fato. Independente disso, muitas vezes procura recriar a tradição do teatro popular, e mesmo da tradição circense, no caso da peça o *Casamento suspeito* (1957), e em *O auto da compadecida* (1955) ao apresentar a dupla de palhaços, ou as figuras de ‘O Palhaço e o Besta’ batizados pelo povo: “de um lado o palhaço astuto, meio maldoso e valente, um outro, bobo, ingênuo, moralista e covarde” (SUASSUNA, 2003, p.24), e relaciona também a Mateus e Bastião, personagens do folguedo do *Bumba meu boi*.

A igreja, desde o século XVI, percebe o caráter subversivo e de resistência do teatro. Chocada com a evolução do mistério para o burlesco e a grosseria, a Igreja proíbe, em 1548, a presença da temática da religião nos espetáculos. Mas a tradição se perpetua na França e em toda a Europa, com autos sacramentais na Espanha e Portugal, relacionados posteriormente à obra de autores como Calderón de La Barca e Gil Vicente, e outras formas de drama, como os *miracle plays*, na Inglaterra, que influenciariam a dramaturgia de Shakespeare.

Dessa forma, com as restrições religiosas nas representações populares, as farsas trazem à cena os personagens representativos de condições sociais: patrão, empregado, marido, mulher, ou mesmo tipos sociais sem aprofundamento psicológico: o rico avarento, o pobre sonhador, a mulher fina, a mocinha pobre, por exemplo. Ao unir essas características, os demais personagens que compõem a cena de *Farsa da boa preguiça* vão atravessar as três histórias dos folhetos, para unir às tramas as suas trajetórias. Assim, aparecem Andreza, Fedegoso e Quebrapedra, os três diabos, disfarçados de pessoas do povo. Na sequência, o autor apresenta Aderaldo, o rico e feio, e sua mulher Clarabela, a falsa refinada. E em contraponto, o casal protagonista Joaquim Simão e Nevinha, ambos de muita simplicidade e, como descreve o autor, ele “pobre mas imaginoso e decorativo” e ela “ajeitada e bonitinha como pode”. (SUASSUNA, 2013, p.45).

De acordo com Prado (2007), “Suassuna não ignora que a sociedade é injusta e a riqueza, pessimamente dividida. Mas se a burguesia tem o dinheiro, e o imenso poder que

ele dá, os pobres, em suas peças, são capazes de enfrentá-la e até eventualmente vencê-la” (p.79). Para isso, os personagens que o dramaturgo constrói lançam mão da mentira, da astúcia, da presença de espírito, de qualidades imaginativas despertadas pela própria luta pela sobrevivência, “travada dia a dia, hora a hora” (p.80).

Ao passo que Boal, e em menor escala Guarnieri e Vianinha, tendiam a encarar as suas personagens sob o ângulo político, reduzindo-as a termos universais de operário e patrão, Ariano Suassuna identificava-se com o povo do Nordeste, não só por ser povo mas, sobretudo, por ser do Nordeste. O sertanejo, em suma, viveria ao mesmo tempo em estado de fome e em estado de graça poética, compartilhando com o artista os dons da fantasia, celebrando também com ele, a seu modo, sem o saber, o triunfo do pensamento criador sobre a matéria (PRADO, 2007, p. 79-80).

Suassuna retrata o Brasil dos cantadores, dos vaqueiros, camponeses e pescadores como o país autêntico, em oposição a um Brasil que é “superposto da burguesia cosmopolita, castrado, sem vergonha e superficial” (PRADO, 2007, p.80), cuja simbologia está nas personagens da peça *Farsa da boa preguiça*. No drama, a burguesia é representada pelo personagem Aderaldo Catação, o rico, e por sua mulher Clarabela, a falsa intelectual. Diz Prado (2007) acerca dos valores retratados no texto:

O espetáculo risível da cegueira humana, a corrida desenfreada – tratada em tom de farsa, como convém – atrás dos prazeres, o desfile dos vícios e dos pecados, alguns mais aceitáveis, quase simpáticos, o medo, a mentira, a luxúria, outros intoleráveis, porque ligados à riqueza e à ostentação social, como a avareza, a cobiça e a soberba (PRADO, 2007, p.81).

No caso dos personagens do povo, a humildade e a criatividade são ressaltados. Sempre que há algo que o exige que mova muita energia, Joaquim Simão utiliza-se dos versos de mamulengo e canta: “Ô mulher traz meu lençol, que eu estou no banco deitado!” Ao que retruca sua mulher, Nevinha: “Simão, meu filho, acabe com esse negócio de viver pelos cantos dizendo doidice!”. E Simão responde: “Pra quê?” Com senso de realidade, ela é categórica: “Pra ver se a gente pelo menos melhora esse trem de vida!” (SUASSUNA, 2013, p.71).

3 | A FARSA NA FARSA E O SENTIDO DO CÔMICO

Aos princípios do cômico, agregam-se dimensões de ações variadas que o caracterizam. Pode ser uma ação pouco habitual, pautada pelo mecanismo de ações humanas, quando há uma repetição mecânica de gestualidade, repetições verbais, quiproquós, estereótipos, seja nas palavras ou nas ações. Também essa ação pode ser surpreendente ao falhar em seus objetivos e expectativas e provocar o riso. Podem ser ainda ações pautadas no psicológico ou no social.

Em termos de dimensão psicológica, observa-se o sentido de superioridade do espectador, quando este julga a situação apresentada e tira satisfação intelectual disso.

Ao citar Freud, Pavis (2005) descreve traços da atitude do observador diante de um fato cômico: pode ser superioridade moral, percepção de uma falha no outro, percepção do inesperado, desvio do inusitado nas “constantes passagens entre identificação e distância, entre percepção do ‘interior’ e do ‘exterior’”. (p.58). Ainda em termos psicológicos, há também as ações de liberação e alívio provocadas pelo efeito cômico naqueles que riem, num efeito de desmascarar o outro e, também, a si mesmo, num ato de autoconhecimento e afirmação, pois “no desfecho, a comédia deve mostrar que o mundo não desmorona sob as besteiras” (Hegel, *apud* Pavis, 2005, p. 59).

Já a dimensão social do cômico surge com a função comunicativa do riso, pois “quem ri necessita de pelo menos um parceiro para associar-se a ele e rir do que é mostrado” (PAVIS, 2005, p. 59). A essa função associa-se amplamente a ideia da farsa, desde seu surgimento. Segundo Pavis (2005), a representação da farsa está ligada ao corpo, à realidade social e ao cotidiano. Ao longo dos tempos, foi associada ao riso grosseiro e à falta de refinamento. Quando o gênero surge na Idade Média e se prolonga até o século XVII, “a farsa deve sua eterna popularidade a uma forte teatralidade e a uma atenção voltada para a arte da cena e para a elaboradíssima técnica corporal do ator” (PAVIS, 2005, p. 164).

Esta rapidez e esta força conferem à farsa um caráter subversivo: subversão contra os poderes morais ou políticos, os tabus sexuais, o racionalismo e as regras da tragédia. Graças à farsa, o espectador vai à forra contra as opressões da realidade e da prudente razão; as pulsões e o riso libertador triunfam sobre a inibição e a angústia trágica, sob a máscara e a bufonaria e a 'licença poética'. (Idem, *Ibidem.*).

As situações de trocas e peripécias típicas da farsa também estão presentes na trama, quando, por exemplo, a mulher de Catação é enganada e seu cheque é surrupiado, levando a dupla à miséria:

CLARABELA:

O cheque, o Frade carregou no bolso.

ADERALDO:

Deixe de brincadeira, Clarabela!

Que Frade?

CLARABELA:

O frade que você me mandou,

Para dizer que o dinheiro tinha chegado,

Que me trouxe este peru que você comprou

E que levou o cheque,

Como você ordenou!

(...)

ADERALDO:

É a desgraça, o fim, o bátrato² profundo!

A essas horas, o ladrão já deve ir longe!

É isso a Vida! Sou isso, eu! É isso, o Mundo! (SUASSUNA, 2013, P. 120-121)

Na sequência, Quebrapedra, um dos diabos, vem disfarçado de caminhoneiro e leva também o peru, intensificando o efeito cômico:

QUEBRAPEDRA:

Está todo mundo na Delegacia, com o Frade preso,

E o Delegado mandou dizer que a senhora

Mandasse o peru, para fazer-se o inquérito!

CLARABELA:

Está aí, pode levar!

[QUEBRAPEDRA *pega o peru e sai correndo*]. (Idem. p.124)

E no final da troça, quando se revelam as trocas e Aderaldo e Clarabela, descobrem que foram enganados em todas as circunstâncias, a moralidade se faz, e o casal de poderosos percebe sua condição, sempre com o escárnio do poeta Joaquim Simão:

JOAQUIM SIMÃO:

Quer dizer que devem ter rogado na senhora, Dona Clarabela,

A tal praga de urubu:

Já tinham perdido o cheque,

Perdeu-se, agora, o peru!

[*Clarabela e Aderaldo desmaiando*]. (Idem. p. 125)

O quiproquó do segundo ato gira em torno da farsa da cabra, que dá o título à segunda narrativa, chamada de *A cabra do cão caolho*. A diaba Andreza, para provocar a tentação em Joaquim Simão, disfarça-se de cabra e é puxada pelo diabo Fedegoso, à procura de alguém que esteja passando necessidades para abrigá-la. Nesse jogo, Simão Pedro, o religioso, aceita a cabra para dar à família de Joaquim Simão, o poeta, já que eles passam necessidades. Nessa cena, o religioso disfarça-se de vaqueiro e faz uma alusão ao mito do boi, presente no folguedo do *Bumba meu boi*:

2. Inferno.

SIMÃO PEDRO:

Eu me chamo Simão Pedro,
minha vida é viajar,
tangendo meus bois e bodes,
sempre de cá pra lá!
Quando corro atrás de um bicho
é, mesmo, pra derrubar!
Ê, luar mansinho!
Ê-boi, fasta boi!
Ê-boi, ê-ói! (Idem, p.179).

Joaquim Simão, o poeta, para negociar, põe a cabra à disposição. Miguel, com a intenção de puni-lo, entra disfarçado de negociante e puxa um peru cego por uma cordinha. Diante da proposta de troca de Simão, alerta para a condição do peru, velho e cego, ao que o poeta responde: “Eu gostei da cara dele, o que é eu há? Simpatizei com o rapaz! Leve a cabra e dê-me o bicho: não venha discutir mais! Não bote defeito nele: é um favor que me faz!” (p.187). E assim se sucedem várias trocas: a cabra pelo peru, depois o peru por um galo, o galo por um coelho e finalmente o coelho por um pão francês. Alega que o pão é o símbolo da fé, “pra se tomar com café”. Suassuna movimentava visões e valores de diversos pontos de vista. Seu misto de peripécias da comédia clássica, farsa e moralidades medievais, retratam a diversidade de valores do nordeste brasileiro, da religiosidade extrema ao imaginário popular.

Ainda no segundo ato, diversos comentários são feitos pelas figuras religiosas quando surgem como entidades divinas para interferir no destino dos humanos. Interessadas em proteger aqueles que precisam, suas ações benéficas neutralizam e destroem a interferência dos agentes do Mal (Fedegoso, Quebrapedra e Andreza).

A figura de Dona Andreza articula para que o poeta Joaquim Simão caia nas tentações da rica Clarabela, incisiva em suas provocações: “Você se deita aqui e eu pego você por trás, vou amolengando assim, vou amolengando mais, devagar, bem devagar, como quem prepara a massa! Agrado, esfrego, amolego: a dor, num instante passa!” (SUASSUNA, 2013, p.149). A cena é interrompida com a chegada e o flagrante de Nevinha e em seguida a reconciliação do casal.

No final do segundo ato, a situação do poeta muda, e tem-se a inversão de poderes. Catacão, outrora rico, perde sua fortuna, enquanto Simão melhora de vida. Mas a tradicional moralidade nas falas das figuras religiosas permanece: “Só tem agora, um perigo: Simão vai mudar de vida! Venceu a miséria, o que é bom, e é o sonho da pobreza. Se ficar nisso, vai bem e há de ganhar a partida! Mas se deixar-se vencer pelo espírito da riqueza, está com ela perdida!” (SUASSUNA, 2013, p.217) Mas a alegria dura pouco, pois o poeta

gastará toda a fortuna e voltará no terceiro ato para pedir emprego ao mesmo rico e agora avarento Aderaldo Catação, mais equilibrado em suas finanças.

Ao fazer a transposição para teatro dos mitos e personagens dos folhetos e romances associados aos espetáculos teatrais do nordeste brasileiro, o autor dá ênfase à religiosidade e à expressão da arte popular. Daí evidencia-se a força da reescrita da farsa com alternância dos efeitos das moralidades.

O gênero das moralidades surge no panorama do teatro medieval a partir do século XV, e se caracteriza por peças surgidas a partir do pensamento religioso, com objetivos didáticos e moralizantes. Uma de suas principais características é apresentar personagens alegóricas, ou seja, abstrações e personificações variadas da virtude e do vício para narrar os embates entre o bem e o mal. Já o cômico se apresenta em variadas formas e abrange aspectos como ironia, humor, engraçado, ridículo e bufo. Enquanto a ironia e a sátira remetem à frieza e à intelectualidade, o humor apresenta-se mais caloroso e “zomba de si mesmo e ironiza quem ironiza” (PAVIS, 2005, p.60). Na variante do engraçado, o cômico remete ao intelecto e ao senso de humor: é a situação simpática e divertida, que provoca o riso a través do imprevisto. Por outro lado, o cômico ridículo é aquele que remete ao risível e ao negativo: é a rejeição antipática a uma situação a que se desdenha. Nessa sequência, o cômico bufo e o cômico grotesco se encontram em grau mais baixo nos procedimentos cômicos, pois trazem uma realidade distorcida e gradativa que vai da caricatura ao excesso.

4 | O CULTURAL E O POLÍTICO: O RISO FESTIVO SEGUNDO BAKHTIN

Bakhtin considera necessária a investigação profunda dos domínios da cultura popular, a partir da cultura cômica popular de vários milênios. Segundo ele, na Idade Média o riso “se opunha à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época” (2013, p.3). A unidade de estilos forma a parcela cômica dessa cultura popular, principalmente a carnavalesca, e se exprime através de uma diversidade de formas e manifestações, como ritos, cultos cômicos, bufões e tolos, anões, gigantes e monstros, diversos estilos e palhaços, e a vasta literatura paródica em todas as suas formas.

Essas múltiplas manifestações, conforme o autor, podem ser agrupadas em três categorias: as formas dos ritos e espetáculos, sobretudo os festejos e obras apresentados em praça pública; as obras cômicas verbais, seja em latim ou língua vernácula, orais ou escritas, incluindo-se as paródicas; e as formas variadas de vocabulário familiar e grosseiro nos quais se incluem os juramentos, insultos e ditados populares.

Afirma Mikhail Bakhtin que “A festa é propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média” (2013, p.7). No período feudal, o caráter de festa só podia alcançar a plenitude e sua pureza no carnaval e em outras festas populares e públicas. Dessa forma, a festa era segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância. Por outro lado, as

festas oficiais tanto as da Igreja como as do Estado feudal não questionavam a ordem existente, não criavam essa segunda vida. Do contrário, contribuíam para consagrar e sancionar o regime em vigor, para fortificá-lo.

Contrastando com a excepcional hierarquização do regime feudal, com sua extrema compartimentação em estados e corporações na vida diária, esse contato livre e familiar era vivido intensamente e constituía uma parte essencial da visão carnavalesca do mundo. O indivíduo parecia dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes (BAKHTIN, 2013, p.9).

O teórico enfatiza as diferenças entre o riso festivo popular e o riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico torna o fenômeno risível em algo particular, pois se coloca fora do objeto aludido e opõe-se a ele. Dessa maneira, emprega apenas o humor negativo. Esse ato destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, ao contrário do riso popular ambivalente e político, cuja natureza expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução, e no qual estão incluídos os que riem: “Devemos assinalar especialmente o caráter utópico e o valor de concepção do mundo desse riso festivo, dirigido contra toda superioridade” (BAKHTIN, 2013, p.11).

A população da Idade Média participava igualmente das vidas oficial e da carnavalesca, e de dois aspectos do mundo: um piedoso e sério, o outro, cômico. Esses dois aspectos coexistiam na sua consciência, e isso se reflete claramente nas páginas dos manuscritos dos séculos XIII e XIV. Bakhtin (2013) narra o exemplo das lendas que contam as vidas dos santos: numa mesma página estão, lado a lado, iluminuras piedosas e austeras, como ilustrações do texto, e toda uma série de desenhos quiméricos (mistura fantástica de formas humanas, animais e vegetais) de inspiração livre, sem relação com o próprio texto. Nelas estão ilustrados diabretes cômicos, jograis executando acrobacias, figuras mascaradas, entre outros, isto é, imagens puramente grotescas. No drama de Suassuna, as diversas e contrastantes personificações simultâneas do bem e do mal, se travestem geralmente numa mesma figura.

Pavis (2005) afirma que a comédia tende naturalmente à representação realista do meio social: “na verdade, ela faz constantes alusões a fatos atuais ou de civilização e desmascara práticas sociais ridículas: nela, o distanciamento é como que natural” (p. 59). A dimensão dramática no cômico se dá pelo conflito que se instala de acordo com um determinado obstáculo no qual as personagens se chocam, conscientemente ou não. O autor brinca, através das personagens, com a tradição medieval, num recurso de atualizar a perspectiva de sua narrativa dramática. O ‘bem e o mal’ na fala dos pecadores é dúbio, mas ele torna presente, de forma cômica, os próprios demônios.

CLARABELA:

Mas será que essa história do Demônio

É verdade, mesmo, Aderaldo?

Será verdade, mesmo, essa história

De Deus e Demônio, de bem e de mal?

Que coisa mais anacrônica?

Que filosofia mais medieval!

ADERALDO:

Anacrônica, é? Medieval, é?

Pois olhe aí atrás de você

Que você vai ver! (Idem, p.311)

No final da peça, Aderaldo Catacão e Clarabela são carregados pelos demônios. Enquanto ela clama por socorro, ele responde que não vai acudi-la, pois vai junto. Em seguida o dramaturgo insere no texto uma indicação cênica em forma de rubrica, que se repete nas aparições das figuras santas, e propõe cenicamente efeitos de estouro e luzes que se apagam e se acendem. Entram Manuel Carpinteiro e Miguel Arcanjo para dizer que Aderaldo e Clarabela escaparão do inferno, mas que vão para o purgatório, onde levarão “trezentos anos de tapa e mais cinquenta de beliscão, queimaduras e puxavantes de cabelo” (Idem, p.326).

A obra de Suassuna, representada aqui pela *Farsa da boa preguiça*, se utiliza de recursos do cômico para tratar de questões da cultura e da identidade nacionais, sobretudo no nordeste, e tratar de forma crítica assuntos como a fome, a pobreza e a exploração do poder sobre os mais desfavorecidos. Ainda que escrita no início da década de 1960, é possível empreender uma relação direta com o Brasil de hoje, com a contemporaneidade das relações caóticas de um momento de crise e exploração política. No drama, os aspectos estéticos e a linguagem própria do autor, dão ênfase às especificidades da cultura através de alegorias, transformadas em importantes elementos de resistência cultural.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. (2013). **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec. 8ª ed.
- FARIA, J.R. [Dir.] (2013) **História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: SESCSP.
- PAVIS, P. (2005). **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva.
- PRADO, D. A. (2007) **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva. 3ª ed.

SUASSUNA, A. (2013). **Farsa da boa preguiça**. Rio de Janeiro: José Olympio. 10ª ed.

SUASSUNA, A. (2003). **O casamento suspeito**. Rio de Janeiro: José Olympio. 3ª ed.