



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA**

JAILINE MAYARA SOUSA DE FARIAS

**TRADIÇÕES DISCURSIVAS: A CIRCULARIDADE DAS VOZES**  
**NA *FARSA DA BOA PREGUIÇA***

**JOÃO PESSOA - PB**

**Março/ 2012**

JAILINE MAYARA SOUSA DE FARIAS

**TRADIÇÕES DISCURSIVAS: A CIRCULARIDADE DAS VOZES  
NA *FARSA DA BOA PREGUIÇA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística (Proling), sob a orientação da professora Dra. Beliza Áurea de Arruda Mello, em cumprimento às exigências para obtenção do grau de Mestre em Linguística.

**Área de Concentração:** Linguística e Práticas Sociais

**Linha de Pesquisa:** Oral/Escrito: práticas institucionais e não-institucionais

**JOÃO PESSOA - PB**

**Março/ 2012**

F224t Farias, Jailine Mayara Sousa de.  
Tradições discursivas: a circularidade das vozes na farsa da boa preguiça/ Jailine Mayara Sousa de Farias. - - João Pessoa: [s.n.], 2012.  
79f.  
Orientadora: Beliza Áurea de Arruda Mello.  
Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA.

1. Linguística. 2. Tradição discursiva. 3. Memória. 4. Imaginário. 5. Farsa da Boa Preguiça.

UFPB/BC

CDU: 801(043)

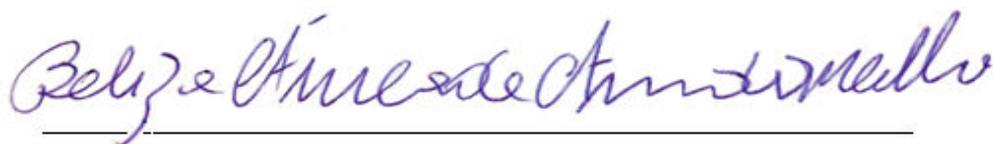
JAILINE MAYARA SOUSA DE FARIAS

**TRADIÇÕES DISCURSIVAS: A CIRCULARIDADE DAS VOZES  
NA FARSA DA BOA PREGUIÇA**

Aprovada em 26 de março, de 2012.

Conceito/Nota: Aprovada

**Banca Examinadora**

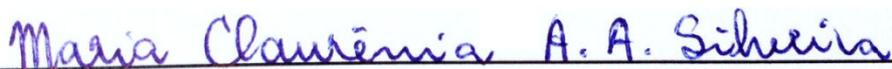


---

Dra. Beliza Áurea de Arruda Mello - UFPB  
(Orientadora)

---

Dr. Lucrécio Araújo de Sá Júnior - UFRN  
(Examinador 1)



---

Dra. Maria Claurênia Abreu de Andrade Silveira - UFPB  
(Examinador 2)

*Dedico este trabalho aos meus pais, que estiveram sempre ao meu lado, me apoiando incondicionalmente, a quem devo tudo que sou e que conquistei até hoje.*

## AGRADECIMENTOS

Quero agradecer, primeiramente, a Deus, enquanto força divina que está sempre a guiar meus passos na busca pelo bem, pelo certo e pelo justo;

Aos meus pais, maiores exemplos de amor, força, simplicidade, dedicação, apoio e compreensão incondicional, que me transmitiram valores preciosos os quais carregarei sempre comigo, e a quem devo tudo o que sou e que conquistei até hoje;

A Ênio Saraiva, por dividir comigo mais este importante momento, segurando minha mão na travessia de mais esta etapa; por me oferecer sempre seu ombro, todo seu amor, carinho, amizade e paciência;

Aos meus irmãos, Jeyzon e Júnior, com quem, mesmo que silenciosamente, pude e posso sempre contar; e a toda minha família, que está continuamente presente, demonstrando apoio em todos os momentos de minha vida;

Aos amigos pelos tantos momentos de descontração necessários à manutenção de certa sanidade;

À Professora Dr.<sup>a</sup> Beliza Áurea, minha orientadora, que, ainda durante a graduação, fez despertar questionamentos importantes para minha formação acadêmica, pela disponibilidade, abertura, pelos ensinamentos e inúmeras contribuições teóricas, metodológicas, didáticas, que foram fundamentais à concretização do presente trabalho;

À UFPB, ao Programa de Pós-graduação em Linguística (Proling), e a todos os professores que contribuíram, direta ou indiretamente, em minha formação.

*No interior de um mesmo texto, no curso de sua transmissão, e de um a outro texto, observamos interferências, retomadas, repetições provavelmente alusivas: todos os fatores de intercâmbio, que dão a impressão de uma circulação de elementos textuais migratórios, a todo instante combinando-se com outros [...]. O que faz a 'unidade' do texto pertence à ordem dos movimentos.  
(ZUMTHOR, 1997).*

## RESUMO

A presente pesquisa objetiva examinar, a partir da obra *Farsa da boa preguiça*, de Ariano Suassuna, de que forma as tradições discursivas se movimentam através da voz e se ressignificam de acordo com o contexto cultural em que se inserem, e como apontam a história linguística interna e externa, sinalizando como acontecem as mudanças históricas de acordo com as tradições culturais. A produção textual é, neste sentido, modelada de acordo com tradições textuais contidas no acervo da memória e imaginário de cada comunidade que revelam de que modo se dá o jogo sincrônico e diacrônico da movência das tradições discursivas. Com efeito, verifica-se que a *Farsa da Boa preguiça* é permeada pelas memórias e textos, metamorfoseados até a contemporaneidade em características narrativas e temáticas, corroborando variações que refletem uma dinâmica de ruptura e continuidade, em que o local da cultura e as tradições discursivas das culturas populares exercem papel fundamental. O presente estudo aporta-se em perspectivas teóricas diversificadas, mas complementares, que abordam a dupla oralidade-escritura, tradições culturais e tradições discursivas, movimentos identitários no contexto da contemporaneidade, culturas populares, bem como acerca das vozes, como lugares híbridos que reúnem múltiplas culturas e identidades. Assim, os aspectos propostos são revelados a partir de inúmeras marcas discursivas da memória e do imaginário do Nordeste que perpassam pela utilização de gêneros, temas, personagens, que permitem traçar uma reflexão sobre as práticas de linguagem pautada em diferentes ancoragens.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Farsa da boa preguiça*. Tradição Discursiva. Voz. Memória. Imaginário.

## ABSTRACT

The present research aims at examining, on the basis of Ariano Suassuna's work *Farsa da boa preguiça*, in which ways the discourse traditions move through the voice and are recreated according to the cultural context in which they are in, pointing to how historical changes happen along with the cultural traditions. Therefore, the textual production is modeled according to textual traditions enclosed in each community collection of memory and imaginary, which reveals the synchronic and diachronic dynamics of the discourse traditions. It is verified that *Farsa da boa preguiça* is permeated by memories and texts, metamorphosed to contemporary times in narrative and thematic features, underpinning variations that reflect a dynamic of continuity and rupture, in which the location of culture and the discourse traditions have a fundamental role. This work is based on diversified but complementary theoretical perspectives that deal with orality and literacy, cultural and discourse traditions, identitarian movements today, popular culture and identities. Hence, the issues proposed can be observed on the basis of many discourse features from the Northeast memory and imaginary that cuts across the utilization of genres, themes, characters, that allow us to trace a reflection on the language practices guided by different focuses.

**KEYWORDS:** *Farsa da boa preguiça*. Discourse Traditions. Voice. Memory. Imaginary.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
I. O NOMADISMO DAS VOZES E A ESCRITURA DE SUASSUNA.....	12
1.1 <i>Farsa da boa preguiça: uma farsa disfarçada</i> .....	13
II. AS TRAMAS DA ESCRITURA SUASSUNIANA.....	17
2.1 Entre as vozes da(s) cultura(s) popular(es) .....	28
III. AS TRADIÇÕES DISCURSIVAS DA <i>FARSA DA BOA PREGUIÇA</i> .....	35
3.1 A fluidez do imaginário .....	40
3.2 Tradições discursivas.....	41
3.3 Da voz à letra: intervocalidades teóricas .....	44
IV. TRADIÇÕES DISCURSIVAS: A CIRCULARIDADE DAS VOZES.....	48
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	73
REFERÊNCIAS .....	76

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa propõe-se analisar a escritura de Ariano Suassuna como memória e imaginário das vozes nordestinas, especificamente da Paraíba e de Pernambuco, e como seu trajeto reflete o percurso antropológico do homem nordestino e suas tradições discursivas. Discute-se sobre a *Farsa da boa preguiça*, pontuando como esta obra é uma reescritura de narrativas e de gêneros discursivos, como: a farsa, em específico, o mistério, a moralidade, e outros autos, o bumba-meu-boi, o mamulengo – que pode também ser chamado de Briguela ou João Minhoca, João Redondo, Mané Gostoso, *Babau* ou *João Teimoso*, dependendo da região –, os quais constituem e alimentam as várias tradições discursivas e compõem a memória coletiva, focando essencialmente a letra como substrato de tecidos sociais, que atualizam narrativas nucleares do imaginário nordestino.

Objetivou-se pesquisar de que forma as tradições discursivas se movimentam e se ressignificam de acordo com o contexto cultural em que se inserem, e como apontam a história linguística interna e externa, sinalizando as mudanças históricas de acordo com as tradições culturais. Assim, a produção textual é modelada de acordo com tradições textuais contidas no acervo da memória e imaginário de cada comunidade linguística.

Questiona-se de que forma se dá o jogo sincrônico e diacrônico da movência das tradições discursivas na *Farsa da Boa preguiça*, da Península Ibérica ao Nordeste brasileiro, permeado pelas memórias e textos, metamorfoseados até a contemporaneidade em características narrativas e temáticas, corroborando variações que refletem uma dinâmica de ruptura e continuidade, em que o local da cultura e as tradições discursivas das culturas populares exercem papel fundamental. Tais aspectos são revelados a partir de inúmeras marcas discursivas da memória e do imaginário do Nordeste que perpassam pela utilização de gêneros, temas, personagens, que permitem traçar uma reflexão sobre as práticas de linguagem pautada em diferentes ancoragens, desenhando leituras múltiplas.

Ao longo dos anos, Ariano Suassuna é exaustivamente estudado, sob aspectos e abordagens diversificados. Neste contexto, a presente pesquisa propõe-se refletir sobre uma de suas obras, *Farsa da boa preguiça*, sob uma perspectiva que compreende a voz e a escritura em seus múltiplos usos, a partir de uma abordagem que

se apropria de teorias diversas, de áreas também diversas, que se complementam mais do que se opõem, focando, assim, seus pontos de convergência, buscando o estabelecimento de um diálogo que permita pensar de forma ampla sobre os fenômenos das vozes e escrituras, em seu aspecto dialógico, dinâmico e polifônico.

O presente trabalho apoia-se em uma bibliografia de caráter interdisciplinar, contemplando textos que abordam a dupla oralidade-escritura, tradições culturais e tradições discursivas, movimentos identitários no contexto da contemporaneidade, culturas populares, bem como acerca das vozes, como lugares híbridos que reúnem múltiplas culturas e identidades, buscando estabelecer um diálogo com as diversas linhas de pesquisas fruto da atual abrangência dos estudos linguísticos.

Apropria-se de uma perspectiva multifacetada do funcionamento das vozes e escrituras enquanto formas de linguagens, dentro de um paradigma pragmático e elástico em que não há espaço para preconceitos e reducionismos.

Tomando como objeto a análise da *Farsa da boa preguiça*, enquanto prática discursiva estabelecida e enquanto texto dramático-teatral, não se pode esquecer que no cerne do processo de criação de qualquer discurso está a linguagem, que toma forma de enunciados, comunicando, informando, modificando o mundo e por ele também sendo modificado, num movimento duplo de intercâmbio fundamental ao estabelecimento de sentido.

Os fenômenos de linguagem não podem ser analisados fora de seu aspecto dinâmico, enquanto produto social, cultural, histórico. As vozes e escrituras são reflexo de um sistema histórico, que para ser compreendido em sua totalidade não pode estar desvinculado de tais aspectos, que conferem uma natureza única, irrepetível aos enunciados que a constituem, revelando uma relação indissociável com a sociedade em que as condições de produção e recepção dos textos atuam como determinantes de sua organização interna.

Deve-se, desta forma, discutir não apenas o que é contínuo, fixo, dado, mas partir para uma abordagem que foque nas rupturas, nas descontinuidades, que revelam a presença de tais tradições renovadas e recriadas ao longo da história, ante a possibilidade de estabelecimento de relações enunciativas, intervocais.

Qualquer discurso deve ser observado não apenas em relação ao que está dito, mas com as múltiplas formas de dizer, permitindo um feixe de relações com as

formas implícitas e explícitas, em que se efetiva, por um processo de circularidade de memória, imaginário, formas e negociações, trocas e concessões.

Neste sentido, inicia-se com uma reflexão sobre os pressupostos da escritura de Suassuna e sua relação com as tradições populares, alimentadas pela memória e imaginário do Nordeste, e como o Projeto Armorial preconiza a elaboração de um novo modelo artístico pautado na diversidade, provocando e/ou provocado o hibridismo de temas e formas.

Posteriormente, discute-se sobre a *Farsa da boa preguiça* enquanto reflexo de tais tradições que, são então chamadas a ressoar, dando uma nova leitura ao gênero *farsa*, as quais estão ancoradas nas culturas populares. E, por fim, busca-se estabelecer em que níveis está pautada a relação entre tradições discursivas, memória, imaginário, com base em aportes teóricos diversificados que permitem analisar a *Farsa da boa preguiça* como a representação de múltiplas formas de estabelecimento de relações enunciativas impossíveis de serem esgotadas.

## I. O NOMADISMO DAS VOZES E A ESCRITURA DE SUASSUNA

Em seu projeto de (re)criação do mito do homem nordestino, a escritura de Ariano Suassuna parte das vozes e da dinâmica das culturas populares nordestinas e sua memória literária oral, fixada no seu projeto de atualização das múltiplas tradições discursivas populares ibérico-nordestinas.

Em se tratando especialmente da *Farsa da boa preguiça*, tem-se presente a problematização a respeito da *preguiça*, signo motivador, visto que o autor elabora a personagem principal como pícaro, ou seja, um malandro que segue as tradições da astúcia presente nos discurso do barroco ibérico, retomado também uma discussão emblemática e fundante feita por Platão, sobre a (não)função do poeta n'*A República*, associados ao valor simbólico do dinheiro, do trabalho *versus* o ócio, bem como às contradições do mundo rural e urbano, e as tradições que a utilização do gênero farsa na obra evoca.

Tal releitura da relação entre a Península Ibérica e o Nordeste brasileiro, perpassa pelas instâncias/tramas da oralidade que permeiam as memórias dos textos, deslocados e recriados através de características narrativas, estruturais e temáticas, desenhando assim a escritura. Partindo da perspectiva discursiva na qual aspectos culturais, sociais, imaginários constituintes das práticas de linguagem não podem ser deixados de lado, investiga-se como tais processos estão presentes na *Farsa da boa preguiça*.

A escritura de Ariano Suassuna representa sua “demanda da poética popular” (SANTOS, 2009), concebida enquanto releitura do universo mágico do imaginário nordestino e sua polifonia, base da representação da sua obra - teatro, romance, música e iluminogravuras – materializada no *Projeto Armorial*.

Nesta perspectiva, a escritura é concebida não enquanto ausência da voz viva. Mas enquanto produto da constante relação de troca, entre si e com o espaço físico e temporal, criando uma memória viva, portadora da tradição, que se faz presente *hic et nunc* através da *performance*, ato vivo de comunicação. A escritura traduz uma memória e um imaginário vocalizados tornando-se sinônimo de criação de uma tradição sustentada pela movência da voz (ZUMTHOR, 1993, 1997)

Estas vozes estabelecem fronteiras tênues, em que os limites encontram-se em movência. Nada é fixo e engessado, a tradição sempre dialoga com o presente e com o passado, recente ou remoto. Os gêneros discursivos, enquanto práticas sociais realizadas através da linguagem, surgem por razões históricas, e circulam, se modificam, se adaptam ao contexto de produção e recepção, tendo, com efeito, uma dinâmica de constantes mutações.

Originalmente, a farsa, constitui-se de uma peça curta, cômica, com personagem estereotipados tomados em geral à burguesia e não à aristocracia, e presença de temas que remontam à vida cotidiana. Não vinculada diretamente ao teatro religioso, a farsa não se preocupa com a moral, podendo, graças a suas raízes populares, adotar formas de cômico grosseiro e obscenidades próprias do baixo corporal e material.

Do francês arcaico *farce*, derivado do latim popular *farsus*, particípio de *farcire* (CUNHA, 2010), a farsa é geralmente definida como uma peça cômica de ação vivaz, irreverente, burlesca, e, segundo Pavis (1998), esta intercalava, com momentos de riso e descontração, os mistérios medievais.

O gênero em pauta, a *farsa*, relaciona-se diretamente com os aspectos mencionados sobre o enredo da peça em estudo, visto que, fundada sobre um mecanismo de trapaça que revela oposições e simetrias de estratégias que incluem diversos jogos de enganos, objetiva alcançar o cômico imediato e espontâneo, a diluição da denúncia no riso, conforme poderá se perceber a partir da apresentação da obra no tópico abaixo.

### **1.1 *Farsa da boa preguiça: uma farsa disfarçada***

Escrita na década de 1960 e publicada na década de 1970, considerada pela crítica uma obra-prima, a peça objeto de estudo do presente trabalho, *Farsa da boa preguiça*, de Ariano Suassuna, é uma peça dividida em três atos – *O peru do cão coxo*, *A cabra do cão caolho* e *O rico avarento* – os quais podem ser encenados de forma autônoma, visto que cada um dos atos, embora interligados, possuem uma independência em relação aos demais.

A peça trata da história de Joaquim Simão, poeta popular, pobre e "preguiçoso". Joaquim é casado com Nevinha, mulher religiosa e dedicada ao marido e aos filhos, por quem Aderaldo Catação é apaixonado. Este, homem mais rico da região,

mantém um casamento “moderno” com Clarabela, “intelectual”, estudiosa e vanguardista, que, por sua vez, utiliza-se de seu interesse pela “cultura popular” para se aproximar de Joaquim Simão e experimentar a pureza do Sertão.

Neste contexto, três demônios fazem o possível para que o pobre casal se renda à tentação e caia no pecado, enquanto dois santos – Miguel Arcanjo e Simão Pedro – tentam intervir, sob observação de Jesus – Manuel Carpinteiro –, levando a reviravoltas, situações inusitadas, cômicas, dramáticas, que atribuem valor especial à obra em comento, seguindo as tradições discursivas da farsa, que tem como elemento fundante o riso cômico.

O primeiro ato, *O peru do cão coxo*, inicia com a apresentação e discussão pelas entidades divinas São Pedro, Miguel e Jesus, da situação das personagens de Aderaldo, Clarabela, Joaquim Simão e Nevinha. Logo, entra Andreza, demônio disfarçado, que tenta convencer Nevinha a deixar Simão por Aderaldo, homem rico, trabalhador, o oposto de seu marido Simão, poeta, preguiçoso, por quem se interessa, entretanto, Clarabela. Esta, encarregada de guardar um cheque resultado de um negócio de seu marido, enganada, o entrega a um demônio disfarçado de frade, fazendo se perder a fortuna do casal.

No início do segundo ato, *A cabra do cão caolho*, discute-se a sorte das personagens: da preguiça ou ócio criador do poeta Simão, que vive na miséria, e da recuperação de Aderaldo pelo trabalho e avareza de sua fortuna. Clarabela, embora não tenha se agradado dos poemas de Simão do ato anterior, mostra-se interessada por ele, “cutucando-o” com massagens, o que o faz parecer ceder às suas tentações.

Em contraponto, a fidelidade de Nevinha é posta à prova e se evidencia em dois episódios: quando da massagem feita por Clarabela em Simão, e das trocas sucessivas, iniciadas pela cabra que Nevinha ganhara, efetuadas por Simão, por intermédio dos personagens sobrenaturais disfarçados (Simão é “enganado” a cada novo negócio, findando com um pão).

Aderaldo, então, aparece e propõe uma aposta: caso Simão conte a Nevinha de suas negociações e esta não se aborreça, ele ganha uma pequena fortuna, caso contrário ele perde a fortuna, o pão e a esposa. Simão ganha a aposta, visto que Nevinha havia escutado toda negociação, sem deixar, no entanto, de o julgar, por apostar a própria esposa, o que é discutido também no plano divino.

O terceiro ato, *O rico avarento*, mostra, por seu turno, Simão e Nevinha pobres, retirantes, resultado do comportamento de Simão que traiu Nevinha com

Clarabela e perdeu todo dinheiro da aposta, indo bater, anos depois, em busca de trabalho, na porta desta, que voltara para Aderaldo. Este, como forma de humilhar Simão, o contrata como mordomo encarregado de enxotar os mendigos que batam em sua porta.

Entre tais mendigos enxotados sob ordem de Aderaldo estavam, no entanto, São Pedro, Miguel, e, por fim, Jesus, que os castigam, deixando-os à sorte do diabo, caso ninguém interceda pelo casal, rezando um padre-nosso e uma ave-maria. Tal ato é efetuado por Simão e Nevinha que salvam, através de um gesto humano, cristão, a alma do casal.

Considerando que Suassuna utiliza-se de vários recursos intertextuais, alimentando-se de múltiplas tradições discursivas do Nordeste, fundindo diferentes estruturas teatrais através da transposição de temas e gêneros, na *Farsa da boa preguiça*, em específico, o autor toma como estrutural os espetáculos de mamulengo (ou babau), *O preguiçoso* (Ato I) e *O rico avarento* (Ato III), da *História do macaco que perde nas trocas o que ganha* (Ato II), o conto popular *Romance do homem que perde a cabra* (Ato II) e *São Pedro e o Queijo* (Ato III), e o folheto *O homem da vaca e o poder da fortuna* (Ato II). (SANTOS, 2009), conforme advertido pelo próprio Suassuna (2007, p. 35):

*A Farsa da boa preguiça*, como já aconteceu com outras peças minhas, foi escrita com base em histórias populares nordestinas. O primeiro ato fundamenta-se, ao mesmo tempo, numa notícia de jornal e numa história tradicional, anônima, de mamulengo. O segundo, na história, também tradicional, de uma macaco que perde o que ganhara após várias trocas – história que é a origem do ‘romance’, também de autor anônimo, sobre o homem que perde a cabra, e que também me 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”.

Ademais, verifica-se ainda que as matrizes textuais da *Farsa da boa preguiça* perpassam citações de folhetos de Camões, da Bíblia e de orações, bem como recriações, motivo pelo qual a peça em estudo pode ser considerada modelo da integração de elementos populares variados, a partir da retomada e reinterpretação de cenas, frases, etc., conforme afirma Santos (2009, p. 251):

*A Farsa da boa preguiça* torna-se, contudo, o ‘modelo’ dessa integração de elementos populares diversos, com: o folheto, através do entremez *O homem da vaca* e diversas outras citações; o mamulengo, com a reescritura de dois

entremezes fundados em peças para marionetes, e a utilização de algumas frases-*leitmotiv*, típicas deste tipo de espetáculo; o bumba-meu-boi, retomado e reinterpretado em algumas cenas.

Vale ressaltar que a maioria das fontes utilizadas por Suassuna remontam às instâncias da oralidade, em que se incluem o folheto de Francisco Sales Arede<sup>1</sup>, bem como as peças de mamulengo que foram trabalhadas por Hermilo Borba Filho<sup>2</sup> (1966), entretanto tal fato impossibilita a comparação entre todas as obras citadas. Com efeito, o presente trabalho tratará com mais ênfase da análise comparativa entre as tradições discursivas evocadas a partir do folheto de Arede, dos espetáculos de mamulengo transcritos por Borba Filho (1966), no entremez de Suassuna (*apud* SANTIAGO, 2007), aliados, portanto a traços composicionais e temáticos ligados tanto aos gêneros e fontes eruditas e sacras, a exemplo da Bíblia, como aos populares.

---

<sup>1</sup> Francisco Sales Arêda é natural de Campina Grande, transferindo-se, em 1927, para Caruaru, agreste pernambucano, onde atuou como cantador de viola, fotógrafo de feira (lambe-lambe), e vendedor de folhetos. (CASA RUI BARBOSA, 2012.)

<sup>2</sup> Hermilo Borba Filho nasceu em Engenho Verde – PE, em 1917. Autor, encenador, crítico, professor e ensaísta, atuou ao lado de Ariano Suassuna em diversos projetos. Foi diretor artístico do Teatro do Estudante de Pernambuco e um dos fundadores do Teatro Popular do Nordeste, sendo um dos homens de teatro mais atuantes no Nordeste brasileiro.

## II. AS TRAMAS DA ESCRITURA SUASSUNIANA

O texto de Suassuna parte de uma tradição vocal, da praça pública (cf. BAKHTIN, 1999), alimentada por tradições discursivas oriundas tanto dos arquétipos presentes na cultura ibérica, quanto das tradições populares nordestinas, corroborando a produção de um discurso híbrido, amalgamando gêneros que vão desde o folheto de cordel, cantoria, contos, até, o auto, a farsa (SANTOS, 2009), cuja circularidade dão origem a novas tradições discursivas. Convém mencionar que os estudos sobre hibridação modificaram o modo de falar sobre identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo e sobre pares organizados dos conflitos nas ciências sociais: tradição-modernidade, norte-sul, local-global, oriente-ocidente. De significação discordante, Canclini (2006, p. xix) entende por hibridação “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

As tradições, nesta perspectiva, remetem a algo que se repete, historicamente, diacrônica e sincronicamente, em diferentes temporalidades e espaços, que lhe servem de substrato; bem como à possibilidade constante de diálogos intertextuais, que atribuem à palavra uma essência circular, nômade, movente, transitando através da voz (ZUMTHOR, 2005, 2007), constantemente desterritorializados e ressignificados.

Esta movência possibilita uma readaptação de acordo com as necessidades contextuais e históricas de cada cultura. Conforme será visto, a *Farsa da boa preguiça*, embora intitulada enquanto farsa, transgride os limites de tal gênero, ampliando suas características e adaptando-as de acordo com as condições de produção e recepção – sertão paraibano/pernambucano – assimilando aspectos de outros gêneros, como o folheto, o mamulengo e o bumba-meu-boi.

Faz-se necessário então discorrer acerca da circularidade, das diásporas culturais, que corroboram uma condensação, uma reinterpretação, recriação de temas, ademais da possibilidade de reinvenção da tradição<sup>3</sup> a partir das tradições discursivas (KABATEK, 2004, [s.p.]).

---

<sup>3</sup> A expressão “(re)invenção das tradições” é utilizada por Hobsbawn (2008), e aqui, denominará especialmente o caráter movente e adaptativo das tradições.

O uso de tradições discursivas reflete o dialogismo inerente à linguagem (cf. BAKHTIN, 1999, 2000), assim como os projetos enunciativos que, para Foucault (2008, p. 32), são únicos como todo acontecimento, embora estejam abertos à repetição, à transformação, à reativação, sendo através deles que se manifesta o imaginário, ou o trajeto antropológico de uma cultura, alimentado, colorido por uma memória que corrobora a construção identitária de um povo. Com efeito, embora atualize/evoque discursos e gêneros diversos, a *Farsa da boa preguiça*, produz um discurso único, constituído de discursos múltiplos.

Ariano Suassuna, a partir de sua escritura, reatualiza vozes nômades ampliando o diálogo entre a memória das vozes arquetípicas ibéricas e suas adaptalidades às circunstâncias discursivas (ZUMTHOR; 1993) e a novos espaços e tempos, em que estão em jogo tensões e diferenças híbridas de identidades circulantes ou diaspóricas (cf. HALL, 2003), sinalizando como a identidade assume uma “posição”, uma “costura” de contexto (cf. HALL, 2003, p 15-16) que de forma objetiva é vista em sua obra quando da diversificação de fontes, como os autos vicentinos, os folhetos de cordel, resultado híbrido de textos circulantes que compõem, portanto, a *Farsa da Boa Preguiça*. Neste sentido, a escritura de Suassuna representa e fixa vozes híbridas, que permeiam uma fronteira tênue em que os limites estabelecem-se em grande mutação.

Conforme afirma Santiago (2007), Suassuna propõe pensar o Brasil a partir do espaço ibérico-sertanejo, utilizando-se de vários recursos em sua atividade intertextual, alimentada por múltiplas tradições e pela memória discursiva do Nordeste, fundindo diferentes estruturas teatrais através da transposição de temas e gêneros.

Tal proposta está, por sua vez, estreitamente vinculada com sua percepção estética e com o *Projeto Armorial*, que se alimenta do universo nordestino e suas tradições na elaboração de uma arte eminentemente representativa do Nordeste brasileiro, e que se materializa na escritura suassuniana.

A partir das propostas levantadas pelo *Projeto Armorial*, Suassuna elabora não apenas um novo modelo artístico-estético, mas novos gêneros em que se fundem tradições múltiplas, como é o caso da iluminogravura, e da nova leitura dada ao gênero farsa, conforme se verificará.

A este respeito, Aquino (2007, p. 120) afirma:

*A Farsa da boa preguiça* manifesta as intenções artísticas do dramaturgo ao explicitar, através dos mecanismos tradicionais da comédia popular, uma

filosofia pessoal desde sempre ardentemente defendida. A visão de mundo aqui projetada nos remete aos elementos mais característicos da brasilidade, tratados por um poeta que vê na sua arte não apenas uma oportunidade de retratar a sociedade em que vive mas, sobretudo, a necessidade de manifestar a sua fé.

Transitando entre as tradições do cancionero ibérico à farsa vicentina, administrando o profano e o sagrado, o popular e o erudito, a proposta armorial intuitiva integra dois modos de ver a cultura, antes separados por questões políticas e sociais, havendo neste percurso convergências e divergências, que resultam num exercício de técnica para a elaboração de uma arte que abranja o pensamento das duas simultaneamente. A missão do armorial é popularizar ambos os estilos de vida o erudito e o popular, fazendo com que eles se integrem (CALDAS NETO, 2008).

Deste modo, vale mencionar que a trajetória de Suassuna para o Armorial perpassa pelo nascimento de um novo ambiente ideológico de conscientização da nacionalidade, em especial a partir de 1922, como consequência dos eventos da época, em cujo contexto foi criado, em 1945, o TEP – *Teatro de Estudantes de Pernambuco* e projeto de difundir a literatura popular nos ambientes burgueses e diminuir a distância entre o povo e a elite, encerrando-se em 1953 com a partida de alguns membros do movimento. Em 1969, surge o *Teatro Popular do Nordeste*, com propostas semelhantes à do grupo anterior, pretendendo ainda reagir contra o teatro acadêmico, desconectados da realidade local, social e cultural do Nordeste.

Sobre este aspecto, Santos (2009, p. 37) assinala que,

apesar das reticências de Suassuna em conceituar as práticas artísticas do movimento, a busca da ‘armorialidade’ apoia-se sobre três elementos fundamentais [...]: a literatura popular do Nordeste como modelo poético e via privilegiada de criação de uma arte nacional e universal; os modos de recriação da literatura oral; as relações estreitas entre as artes.

Com o sucesso de *Auto da Compadecida* e a consagração de Suassuna, este leva adiante seu projeto, reunindo poetas, gravadores, escritores, músicos, pintores, dramaturgos, ceramistas, coreógrafos, materializado no Movimento Armorial que tem como principal tema o espaço cultural do Sertão rural nordestino, e que, segundo Suassuna, propõe a elaboração de uma nova estética, ancorada na realização de uma arte brasileira erudita a partir das raízes/tradições das culturas populares nordestinas.

A dramaturgia de Suassuna é construída a partir do imaginário, da memória coletiva, ancorados nas tradições populares nordestinas, as quais são reinterpretadas e recriadas, estabelecendo uma relação entre criação individual e fontes preexistentes, a partir da renovação de formas e expressões. Na *Farsa da boa preguiça*, verifica-se uma mescla de elementos formais e textuais oriundos de fontes diversas, que vão dos espetáculos populares e recriação da memória e tradições discursivas ibéricas, que introduzem dimensões novas ao espetáculo em estudo.

O elemento popular torna-se a principal referência da arte armorial, que busca do espírito e da letra dos folhetos e romances da literatura popular no Nordeste solucionar o problema identitário nacional. Para Suassuna (*apud* SANTOS, 2009, p. 33), o Romanceiro nordestino representa uma espécie de ponte, que interliga as tradições ibéricas e o Povo brasileiro de hoje, sinalizando um caminho não só para a criação de uma legítima literatura brasileira, como para criar uma unidade de contrastes e contradições. Assim, pode-se dizer que a produção discursiva de Suassuna configura-se também como um projeto identitário.

Para reiterar tal posicionamento, Suassuna define:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como característica principal a relação entre o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro popular do Nordeste (literatura de cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha suas canções e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e forma das artes e espetáculos populares em correlação com o Romanceiro. (SUASSUNA *apud* VASSALO, 1993, P. 25)

Quanto à utilização do substantivo “Armorial”, que designa a coletânea de brasões da nobreza de uma nação ou de uma província, enquanto adjetivo, Suassuna justifica o uso do tal termo por razões estéticas, pela sonoridade, pela origem e pela sua ligação com a heráldica (SANTOS, 2009, p. 25).

Verifica-se que o Movimento Armorial está vinculado diretamente à relação entre literatura de cordel e produção artística de Suassuna, de que decorrem seus próprios postulados. Com base no folheto enquanto ponto de convergência entre música de instrumento, palavra cantada e a xilogravura, e bandeira do movimento armorial busca reunir as esferas literária, teatral, musical e das artes plásticas (SANTOS, 2009). Esta relação é sustentada de múltiplas formas: a partir da transposição de temas e

sequências narrativas dos folhetos para o seu teatro, da adoção de personagens e no emprego da música.

Conforme afirma Santiago (2007), Suassuna parte do acervo de textos presentes na memória nordestina, com destaque para a literatura de cordel, que fundamenta sua produção e traz a influência da colonização ibérica na região equatorial, transformando o teatro a arte maior, carro-chefe do movimento, em cujo palco integram-se as formas de expressão mencionadas.

De acordo com Santos (2009), a obra armorial e sua proposta estética representa o interesse pela arte medieval ressignificada nas fontes populares, desenvolvendo elementos eruditos já presentes nelas, o interesse pela literatura espanhola e a expressão literária de uma região. (p. 27).

Caldas Neto (2008), a este respeito, resume a preocupação do *Projeto Armorial* como sendo a criação de uma arte centrada, fundamentada na cultura popular regional. Segundo ele,

Com base na literatura popular, dita oral, elabora-se um programa de pesquisa, detentor do objetivo de universalizar o caráter nacional e regional da cultura brasileira. O folheto de feira acaba sendo o fundador dessa nova estética, que concilia poesia narrativa, música e xilogravura (figuras na capa dos folhetos). Aos poucos, esse tipo de texto volante foi se arraigando na literatura do povo, envolvida por um intenso sentimento de expressão pelas criações artísticas populares como forma de reconhecimento. (p, 12)

O teatro firma-se, portanto, como veículo por excelência da transposição das fontes populares rurais e tradicionais ao mundo urbano letrado, agindo como intermediário entre a oralidade e a escritura, uma vez que, a escritura dramática depende das circunstâncias e só se realiza verdadeiramente enquanto espetáculo representado, enquanto *performance*.

O texto teatral, dramático, contendo uma dupla performatividade, consiste no gênero mais sensível ao referencial contextual da realidade. A transposição das fontes e vozes populares para o teatro desencadeia uma nova circularidade entre o oral e o escrito, encenada, pois, no espetáculo dramático.

Este teor de repassar as vivências como experiências, conforme lembra Walter Benjamin (1983), é corroborado pelo próprio discurso de Suassuna (*apud* SANTOS, 2009, p. 35), quando afirma: “meu teatro procura se aproximar da parte do mundo que me foi dada.” – O espetáculo teatral integra as três dimensões artísticas –

texto, voz e imagem – presentes do folheto. “Por tratar, assim, do popular, mas procurando uni-lo sempre ao erudito, é que a arte cênica do dramaturgo trabalha a citação do texto popular para melhor recriar a memória cultural brasileira.” (CALDAS NETO, 2008, p. 14).

Destarte, a memória coletiva e o imaginário imprimem uma marca significativa ao teatro de Suassuna, visto que estão relacionados também à recriação das fontes populares que contêm arquétipos medievais e fontes cultas religiosas. Estruturas semântico-formais abstratas (ou arquitextos) são escolhidas entre as práticas mais antigas da cena ibérica e utilizados de múltiplas formas, mistas matrizes, contendo subgêneros, refletindo o hibridismo característico das culturas populares.

Uma análise mais profunda das peças de Suassuna teria de buscar [...] a verdade que se articula no ponto em que o regional se encontra com o universal, naquele ponto em que se afirma a tradição místico-popular que é comum às diversas culturas neolatinas e cristãs (SANTIAGO, 2007, p. 23)

As bases para a produção de Suassuna decorrem de múltiplas fontes, oriundas tanto da região Nordeste, como de suas pesquisas, perpassando pelas formas do teatro ocidental, desde a comédia às manifestações medievais, quinhentistas e seiscentistas, às canções de gesta, os romances de cordel, o mistério, o milagre, a moralidade, a farsa, o auto vicentino, a comédia italiana e o auto sacramental, entrecruzando, ainda, as oposições litúrgico/profano, sério/cômico e a associação religioso e popular na dramaturgia da Idade Média, bem como o maniqueísmo e o tom moralizante (BAKHTIN, 1999).

Conforme será visto, a sociedade representada por Suassuna está ancorada na realidade rural do Nordeste, de que são destacados tipos populares e vítimas da região que servem de tema prioritário, enquanto ocupante de posições inferiores na ordem social, ao dramaturgo, enfocando, portanto, a sociedade do ponto de vista dos desprotegidos, uma vez que, a configuração social e política vigente no Sertão nordestino não era a mais desejável.

Suassuna preconiza um teatro que ligue o clássico e o barroco, procurando criar um estilo tradicional e popular, capaz de abordar histórias, mitos, personagens, acontecimentos, buscando atingir, através do que é entrevisto na região, o espírito tradicional e universal. Busca-se um teatro vivo, feito com gente, para gente, com histórias de gente, sem instituir, no entanto, uma volta ao passado, mas a criação de um

teatro menos relacionado a concepções do que moderno ou antigo, firmando-se, sobretudo, com base no que é perene.

A sociedade rural nordestina é, deste modo, tanto ponto de partida como ponto de chegada, da escritura da *Farsa da boa preguiça*, visto que configuração, estrutura e padrões socioculturais atuam enquanto motivadores das transformações nas matrizes, arquétipos, tradições discursivas que compõem seu repertório e que não podem ser alijados do processo de recepção do texto enquanto voz, *performance*, materializado no espetáculo dramático.

Uma das formas (a outra é a partir da circulação dos temas) de compreender o universo teatral de Suassuna é, portanto, a partir das dicotomias transmitidas para as Américas enquanto heranças da transição da cultura europeia da Idade Média para a do Renascimento. Assim, as oposições cultural, oficial *versus* popular, escrito *versus* oral, rural *versus* urbano permeiam a obra de Suassuna e, aqui, em específico, *Farsa da boa preguiça*.

É estreita a relação entre arte e sociedade, visto que de acordo com historiadores e sociólogos o contexto do nordeste brasileiro até o início da era Vargas era comparável ao contexto medieval de Portugal e da Europa, o que reflete significativamente na produção artística e cultural do país (cf. WECKMANN, 1993).

Com efeito, o modelo socioeconômico e cultural do Nordeste vigente na região canavieira, a primeira a prosperar sob colonização, importou muito da organização do Estado medieval, feudal da metrópole. A presença de traços que remetem à memória medieval reverberou, portanto, nas práticas culturais, fontes temáticas, gêneros, matrizes textuais e no próprio modelo de dramaturgia empreendido por Suassuna.

Fontes temáticas, sequências narrativas e algumas técnicas do cordel e dos folguedos populares situam-se entre as estruturas basilares do teatro de Suassuna, que articula tais elementos a modelos formais dramáticos da alta literatura ocidental, dentre os quais predominam o teatro religioso medieval, sobretudo ibérico (mistério, milagre, moralidade), ao qual se acrescentavam traços do auto sacramental barroco, juntamente, ainda, com as formas da dramaturgia profana comuns à época de transição entre o período medieval e os tempos modernos (farsa e comédia italiana), imprimindo uma identidade a sua criação, que não é ibérica, nem medieval, mas popular, brasileira, nordestina.

Ademais, aspectos medievais e do romanceiro francês e até oriental (ibérico, dos mouros) penetram na obra de Suassuna através de múltiplos diálogos, em que os limites vistos de formas tradicionais em dicotomias popular/erudito, oral/escrito são transgredidas e veemente negadas pelo próprio discurso de Ariano, onde se fundem para criar uma estética intertextual. Conforme afirma Suassuna (1973, p. 155), comentando sobre *O Auto da Compadecida* quanto à feitura da peça,

o que fiz foi tomar um ‘romance’ popular do Sertão e tratá-lo dramaticamente nos termos da minha Poesia. Ela também, filha do romanceiro nordestino e neta do ibérico [...]. Procurei conservar na minha peça, o que há de eterno, universal e de poético no nosso riquíssimo romanceiro, onde há obras-primas de Poesia épica, especialmente na fase denominada “pastoreio”.

Julga-se pertinente considerar o trabalho de Bakhtin no tocante à carnavalização e paródia, visto que reflete a tensão entre o mundo oficial e o popular, universal e regional, além do riso, do baixo corporal, tão presentes no universo de criação artística de Suassuna e, especificamente, na *Farsa da boa preguiça*.

É válido iniciar com as considerações de Bakhtin (1999) a respeito do contraste entre cultura oficial e popular, estando uma ligada à ordem, à seriedade, às altas camadas sociais, a imobilidade, a hierarquia através da qual mantém-se o *status quo*; enquanto a outra, popular, relacionada à mobilidade, ao riso.

Esta oposição só é transgredida durante as festas de carnaval, circunscritas no espaço da praça pública, que instauram uma nova ordem, pautada na igualdade, no sincretismo, instaurando novas formas de relação que eliminam hierarquias e imposições e suspendem a temporalidade habitual a partir da inversão do cotidiano. Nos espetáculos populares, a carnavalização ocorre durante todo tempo, promovida pelos brincantes, que subvertem a ordem e através de jogos de sentidos, da sátira, ironia, em que o riso entra como um elemento fundamental.

A carnavalização promove a supremacia do riso, ancorada na eliminação da estratificação, na inversão de valores, em que a periferia se torna centro e tem-se o primado da cultura popular, em plena praça pública, de cujas tradições está permeada a *farsa* em estudo.

O teatro suassuniano pode ser visto também sob o viés paródico (cf. BAKHTIN, 1999), na medida em que pode ser lido enquanto canto paralelo, uma obra erudita em contraponto à cultura popular que a alimenta, e um movimento inverso em

que a cultura popular reelabora, deforma a oficial, sendo uma criação erudita com moldes populares, onde nenhuma das tradições é rebaixada. A obra de Suassuna fundamenta-se, portanto, conscientemente na tradição da literatura popular oral nordestina.

Os estudos bakhtinianos acerca da obra de Rabelais criam novas perspectivas de estudo sobre os fenômenos culturais e relações intertextuais, a partir de suas considerações sobre a carnavalização, a paródia, a polifonia e o dialogismo, sobre os quais discutiremos mais atentamente em momento oportuno.

Em seus estudos sobre o riso e a cultura popular, Bakhtin parte do grotesco e do obscuro, denominado baixo corporal, sinônimo de vida e de fecundidade – a alto estaria ligado ao céu, enquanto o baixo ao domínio terrestre – presentes de modo mais notável na *Farsa da boa preguiça*, em que se tem, por exemplo, o uso recorrente de vocabulário escatológico.

A complexidade da oposição popular-erudito é ainda intensificada quando considerada concomitantemente a escrito-oral, uma vez que a escrita é quase sempre associada ao mundo oficial, enquanto a oralidade ao popular. A *Farsa da boa preguiça* reflete o aspecto cambiante de tais modalidades, muitas vezes consideradas opostas, a partir da recriação de um gênero instaura uma via de mão dupla, em que popular e erudito, oral e escrito, rural e urbano, moderno e arcaico, convergem.

A respeito da circulação de temas para a composição teatral de Suassuna, vale reiterar a relevância dos deslocamentos geográficos (nomadismo das vozes), uma vez que permitem o trânsito de aspectos característicos de diferentes regiões, que circulam entre a alta e baixa cultura e são recriados a fim de representar a memória e o imaginário nordestinos.

A escritura de Suassuna utiliza-se da literatura de cordel como fonte primária e retoma outras tradições textuais, atualizando-as, através da transposição de um gênero para outro, reelaborando através de múltiplas operações a memória cultural brasileira a partir de uma cadeia de referências transtextuais, preenchidas com formas e fontes diversificadas a partir das quais se edifica uma nova farsa, resultante da confluência de gêneros, temas e características diversas.

Quanto aos espetáculos populares de que se utiliza Suassuna, observa-se o folguedo, danças dramáticas, como o bumba-meu-boi, fandango, mamulengo e os autos pastoris. Agregando-se a aspectos que remontam à tradição da farsa, temos a não

separação entre os atores e o público, realização do espetáculo ao ar livre, o improviso, a pancadaria, dança e temas ligados ao dinheiro (SANTOS, 2009).

Assim, enquanto modelos formais que se entrecruzam para compor o teatro de Suassuna destacam-se a estrutura narrativa do folheto, o improviso, a música do mamulengo, a justaposição de episódios do bumba-meu-boi, bem como o apresentador do circo. Segundo Santos,

Apesar de ser sua influência sobre a obra de Suassuna muito mais difusa do que a do mamulengo ou do folheto, a presença do bumba-meu-boi é importante e perceptível em todo o teatro suassuniano. [...] o bumba-meu-boi condiciona um jogo e todo um conceito de encenação armorial. (SANTOS, 2009, p. 246).

Ademais, têm-se forte a presença de estruturas do teatro cristão medieval, durante o período que compreende os séculos XV e XVII – farsa, moralidade, *commedia del'arte*, e, ainda o Romanceiro – em que não se distinguia a dramaturgia litúrgica e profana, e que transgridem a cronologia linear e permeiam a dramaturgia de Suassuna.

Tais formas vão, na obra de Suassuna, se amalgamando, num processo de hibridismo (sobre hibridismo, cf. CANCLINI, 2006), não apenas no nível do texto, mas também no nível formal, conforme postulado pelo Projeto Armorial. Segundo Santos (2009), nenhuma arte aproxima-se mais da ‘armorialidade’ do que o teatro, visto que seu aspecto essencialmente oral traz à tona a riqueza do canto e a música das palavras. “A encenação realiza, em outros níveis e numa perspectiva diferente, a mesma integração das artes: poesia, música e artes plásticas” (p. 221), conforme já sugerido anteriormente.

De acordo com Caldas Neto (2008), o hibridismo da escritura suassuniana vai se construindo a partir da evocação da vertente religiosa da Idade Média, ou seja, da temática bíblica, sob a crença de que Deus cria os contrastes para se tocarem e conviverem harmoniosamente, de onde resultam os efeitos que ligam o grotesco ao sublime, o trágico ao cômico e todos os variados tipos de linguagem, gêneros e estilos.

Segundo Santos (2009), Ariano escolheu, desde suas primeiras criações, a recriação dos gêneros populares para expressar seu universo poético: “Suassuna toma de empréstimo, reescreve, recria: seu texto teatral constrói-se a partir de textos múltiplos que por vezes se mesclam” (SANTOS, 2009, p. 251)

Os temas utilizados por Ariano na elaboração de sua escritura provêm de fontes diversas, assim como os aspectos formais de suas obras, cujos arquetipos remontam à comédia da Antiguidade, ao teatro religioso medieval, ao teatro popular e aos folguedos nordestinos.

Com efeito, identificam-se sobre este primeiro tipo composicional, que diz respeito à Comédia da Antiguidade, os finais moralizantes; o segundo refere-se à duplicação técnica (parte narrativa mais parte dramática) aliada à estrutura de folheto de cordel com música, acrescentando-se uma subdivisão: fusão de milagre com moralidade mais julgamento, e teatro dentro do teatro.

O molde seguinte concerne ao Mamulengo com apresentação épica e metateatral, que se divide em moralidade e personagens de comédia italiana; e, por fim, o quarto tipo que consiste nas estruturas diversas que se entrecruzam ao aspecto metateatral de Suassuna (teatro religioso, popular, o romanceiro), de que resultam:

- (a) o mistério da Paixão, personagens da comédia italiana, ritmos de cantoria;
- (b) moralidade; farsa; citação de folhetos; e
- (c) milagre, apresentação de circo, reescrita de folhetos.

Enquanto fontes temáticas do teatro de Suassuna, podemos citar, por sua vez, o tema do julgamento final e recriação de situações presentes na Bíblia, com origem na tradição religiosa, ademais dos temas do valentão covarde, da morte fingida, de enterro, dos espertos (populares), temas tão antigos e diversificados, que chegam a Suassuna através da oralidade, materializando-se em textos dramáticos que recriam as tradições e modelos formais religioso, popular e erudito.

A obra teatral de Suassuna se torna assim uma grande rapsódia, com numerosas variantes e reescrituras, cujo tema constante e fundamental é a morte e a ressurreição do homem, morte do pecador e seu julgamento, ressurreição do homem novo na fé após ter despido o 'velho homem', segundo a fórmula bíblica. (SANTOS, 2009, p. 249).

Encontram-se no teatro de Suassuna tanto modelos pertinentes ao teatro popular, profano como ao teatro religioso, litúrgico medieval, surgido da missa. Como modelos que estabelecem correlação com teatro suassuniano têm-se o auto, o mistério, o milagre e a moralidade, da parte litúrgica, e a farsa como molde predominante no que se refere ao teatro profano.

## 2.1 Entre as vozes da(s) cultura(s) popular(es)

É profunda e estreita a ligação de Suassuna às fontes populares que determinaram, portanto, o conjunto de seu sistema de imagens e sua concepção artística, posicionada, portanto, dentro da evolução da cultura popular nordestina. Contudo *o que é cultura* e, principalmente, *o que é cultura popular*, são questões que se baseiam em conceitos complexos e de difícil delimitação.

Tal discussão está presente na obra em estudo de modo metalinguístico, visto que se apropriando de elementos populares para se constituir, a *Farsa da boa preguiça* evoca uma discussão sobre a cultura popular, e seu papel diante do mundo acadêmico, erudito, formal, especialmente a partir da personagem Clarabela. Pontualmente, portanto, a obra em comento, em específico o primeiro ato – *O peru do cão coxo* –, apresenta uma discussão em torno do papel do poeta popular, de sua cultura em posição ao folclore, do trabalho *versus* ócio, ademais de concepções de autenticidade, modernidade, tradição.

Para Burke (2010), cultura pode ser definida enquanto “um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que são expressos ou encarnados”, embora se assuma que esta seja uma palavra imprecisa, de muitas significações.

Com relação à cultura popular, esta é quase sempre definida primeiramente de forma negativa, com base em seu aspecto “residual”, como uma cultura não-oficial, da não-elite, das classes subalternas. Para Chartier (1995, p. 181), “o destino historiográfico da cultura popular é portanto ser sempre abafada, recalcada, arrasada, e, ao mesmo tempo, sempre renascer das cinzas”.

Na *Farsa da boa preguiça*, esta discussão é alicerçada a partir do posicionamento “folclorista” de Clarabela, que pretende, a partir dos versos de Joaquim Simão, resgatar a cultura “pura e autêntica” do Sertão, e expô-la no centro urbano. Ademais, alguns comportamentos são julgados pela “pseudo-intelectual” como anacrônicos, ultrapassados, corroborando uma perspectiva residual sobre as culturas populares.

Para Chartier (1995, p. 182), no entanto, não se trata de periodizar o desaparecimento ou uma época de ouro da cultura popular, mas sim “considerar, para cada época, como se elaboram as relações complexas entre as formas impostas, mais ou

menos constrangedoras e imperativas, e identidades afirmadas, mais ou menos desenvolvidas ou reprimidas”.

Percebe-se que apesar dos esforços de historiadores, sociólogos, folcloristas, estudantes de literatura em sua guinada para os estudos culturais, ainda se tem impreciso o que é cultura e o que é cultura popular, quando a própria noção do popular mostra-se problemática, visto que, carrega uma ideia de homogeneidade, motivo pelo qual alguns autores consideram mais adequada a utilização do termo no plural.

A figura de Clarabela na peça em estudo é então central à temática cultural, em especial às discussões sobre cultura popular e “folclorismos”. Seu discurso revela uma abordagem do Sertão ligada a concepções de autenticidade, pureza, demonstrada pelas falas “Ah, o campo! O Sertão! Que pureza!/ Como tudo isso é puro e forte!/ [...] / Dá vontade até de não chifrar mais o marido,/ só pra nos sentirmos tão puras quanto o Sertão!” (SUASSUNA, 2007, p. 80).

Clarabela representa na peça a esfera pseudo-intelectual, influenciada pelas vanguardas do momento, seja a respeito do casamento, conforme por ser visto no excerto abaixo, ou do neoliberalismo, neomarxismo, da sociologia tropicalista, ou da arte poética sertaneja pura e autêntica.

[...] Você sabe que está ficando de novo na moda  
a gente gostar do marido? Todas nós, lá do Clube,  
agora estamos dando entrevistas dizendo isso:  
que na aparência talvez não, mas, no fundo,  
nenhuma de nós troca o marido por homem nenhum do mundo! [...]  
A *vivência* do amor faz parte, agora  
Da *problemática* do casamento. [...]  
(SUASSUNA, 2007, p. 83-84. Grifos do autor)

Em seguida, ao sugerir que seu marido faça um curso, este questiona “Curso de quê, Clarabela?”, e ela responde:

Qualquer curso! Se for dado por um alemão neomarxista  
é melhor! Mas, na falta dele, um americano neoliberal  
ou um sociólogo tropicalista também serve! [...].(SUASSUNA, 2007, p. 84)

Pode-se verificar então o apego da personagem aos modelos e ideologias vigentes e a interpretação do Sertão e suas manifestações culturais a partir de conceitos de pureza, autenticidade e tradição, como algo a ser pejorativamente “resgatado”, numa

perspectiva ideológica do folclorismo, demonstra posicionamentos engessados, construindo uma crítica à perspectiva acadêmica canônica anacrônica que muitas vezes marginaliza tais manifestações, negligenciando seu aspecto popular, híbrido, oral, característico de um modo de composição específico, na busca de proposições estéticas e soluções técnicas novas.

Tal posicionamento é evidenciado na fala de Clarabela quando opina que “Desta vez achei o Sertão já se corrompendo, já sem aquela pureza, já com ônibus...[...]”, quando se dirige a Simão pedindo-lhe que não a decepcione, “Não venha me dizer que você não é *autêntico*! Você é autêntico?”. Simão, por sua vez, responde ser asmático, autêntico não. (SUASSUNA, 2007, p. 90).

Posteriormente, Clarabela remete ainda, contraditoriamente, à importância do respeito à integridade do Poeta e sua composição e à sacralidade do artista, desqualificando, em seguida, as composições apresentadas por Joaquim Simão (cf. excerto abaixo), tentando rotulá-la com base em aspectos estruturais, românticos, surrealistas, ademais de um plebeísmo reacionário, tradicionalismo, moralismo, que pode ser resumida como “trivialidades sem pretensões” ou “subliteratura com pretensões”.

É, é inteiramente sem sentido!  
Podia-se pensar num pouco de surrealismo [...].  
Em suma e para resumir: no começo,  
Trivialidades sem pretensões;  
No fim, subliteratura com pretensões!  
(SUASSUNA, 2007, p. 96).

Deste modo, faz-se relevante mencionar que “a violência da crítica de Suassuna em relação aos intelectuais manifesta a consciência do papel que estes poderiam desempenhar para valorizar e desenvolver uma cultura popular original, em vez de deturpá-la através de análises pré-fabricadas” (SANTOS, 2009, p.139).

De acordo com Chartier (1995), o conceito de cultura popular foi produzido a partir de uma categoria erudita, visando à circunscrição de delimitação de práticas e condutas dissonantes desta. Os debates em torno de sua definição são fundamentados na delimitação e caracterização de práticas que nunca são designadas por seus atores, tendo como base, principalmente, dois modelos: um que intui abolir qualquer forma de etnocentrismo, reconhecendo o conjunto simbólico e autônomo que caracterizam a

cultura popular; e outro pautado nas relações de dominação, considerando a cultura popular sempre a partir de suas ausências, carências e dependências em relação à dominante. “A celebração de uma cultura popular em sua majestade se inverte em uma descrição ‘em negativo’; o reconhecimento da igual dignidade de todos os universos simbólicos dá lugar à lembrança das implacáveis hierarquias do mundo social”. (CHARTIER, 1995, p. 180)

Desta forma, “a fronteira entre as várias culturas do povo e as culturas das elites [...] é vaga e por isso a atenção dos estudiosos do assunto deveria concentrar-se na interação e não na divisão entre elas” (BURKE, 2010, p. 17). Assinala-se que “o problema básico é que uma cultura é um sistema com limites muito indefinidos”, com efeito, “não faz sentido tentar identificar cultura popular por alguma distribuição supostamente específica de objetos culturais (CHARTIER *apud* BURKE, 2010, p. 21), nem, muito menos, partindo do confronto, tensão e contato contínuos entre cultura dominante e cultura popular – produto do povo –, interpretá-la segundo concepções de corrupção ou de pureza e autenticidade.

Para Chartier (1995, p. 184), “é inútil querer identificar a cultura popular a partir da distribuição supostamente específica de certos objetos ou modelos culturais”, visto que “o popular não está contido em conjuntos de elementos que bastaria identificar, repertoriar e descrever”. De modo oposto, portanto, a personagem de Clarabela avalia os versos de Simão com base em modelos engessados: “Não há, na cantiga, nenhuma unidade de estilo/ e a estrutura é muito mal amarrada” (SUASSUNA, 2007, p. 96). Em outro momento, prossegue com seu julgamento e afirma que os versos de Simão são uma imperfeição formal, uma falha estrutural.

O “popular” designa um tipo de relação, uma forma de utilização de objetos ou normas, manipulados, compreendidos, recebidos de múltiplas maneiras dentro da sociedade, motivo pelo qual:

Não se pode aceitar mais acriticamente uma sociologia da distribuição que supõe implicitamente que à hierarquia das classes ou grupos corresponde uma hierarquia paralela das produções e dos hábitos culturais. Em toda sociedade, as formas de apropriação dos textos, dos códigos, dos modelos compartilhados são tão ou mais geradoras de distinção que as práticas próprias de cada grupo social. (CHARTIER, 1995, p. 184).

É necessário encarar esta manifestação como algo contraditório, que se define como “formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições práticas populares” (HALL, 2003, p. 257), considerando, portanto, relações de domínio e subordinação, bem como a relação entre cultura e questões de hegemonia, e da luta de classes em torno das quais estão as ideias de incorporação, distorção, resistência, negociação, valorização, recuperação inerentes à cultura e, por que não, à cultura popular.

Burke (2010) propõe um reexame da noção de cultura, cujos conceitos suscitam problemas ainda maiores que os suscitados pelo termo popular, noção que foi ampliada na última geração com a “descoberta do povo”, cuja abordagem foi expandida da simples referência à arte e busca por equivalentes populares da música clássica, arte acadêmica à referência a quase tudo que pode ser aprendido em uma dada sociedade, incluindo ações e noções inerentes à vida cotidiana (cf. CERTEAU, 1998).

Chartier (1995) considera ainda fundamental pensar qualquer trabalho de história ou sociologia cultural sob o viés da variação, “em função dos tempos e dos lugares, dos grupos sociais e das *‘interpretives communities’*, das condições de possibilidade, das modalidades e dos efeitos dessa invasão” (CHARTIER, 1995, p. 185).

Zumthor (1997) chama atenção ainda para uma reflexão que envolve a relação entre cultura popular e folclore, terminologia ambígua que só pode ser utilizada parcialmente, a partir da qual se pode repensar a *Farsa da boa preguiça*, enquanto discurso alimentado pelas culturas populares, e como este reflete a dinâmica das culturas populares nordestinas, visto que situada entre a ideologia folclorista e as culturas populares, a obra de Suassuna compreende uma dialética de evocar as culturas populares e sua dinâmica, e retratá-la, memorá-la como proposta de (re)criação do trajeto cultural do homem nordestino.

A respeito da constituição do discurso folclórico como ciência sobre o popular é importante mencionar seu aspecto recente, como bem aponta Canclini (2003). Para este, a formação de um conhecimento do folclore serve para unificar o popular segundo concepções de tradição e pureza, como um resíduo elogiado, em que “O povo é resgatado, mas não conhecido” (p. 210).

Originalmente, o termo *folklore* – de folk, “povo”, e lore, antiga palavra designando um “saber” – referia-se a um conjunto de costumes (THOMAS, 1846 *apud* ZUMTHOR, 1997). Nos últimos séculos, tal termo se desdobrou, remetendo a algo muito vago, relacionado a práticas de recuperação de regionalismos e de animação turística.

Tal conceito podia, à época, ser desdobrado em um processo de comunicação, algo que se repete e em um conceito vinculado à ideia de folclore como postulado de uma diferença no tempo, no espaço ou nas configurações culturais, tão bem enraizados em nossos julgamentos que classificamos como “folclorização” o movimento histórico através do qual uma estrutura social ou uma forma de discurso perde progressivamente sua função (ZUMTHOR, 1997, p. 22-23).

Ainda, para Zumthor (1997), a mesma ambiguidade que respeita ao conceito de folclore, está presente no termo popular que adjectiva cultura, literatura, que mais que uma qualidade, indica um ponto de vista particularmente confuso no mundo em que vivemos.

Muitas são as divisões que refletem a estratificação cultural e social, começando pela própria definição residual da cultura popular enquanto cultura ou tradição menor, dos incultos, da não-elite. Outras divisões, como a existência de duas tradições culturais, a grande tradição da minoria culta e a pequena tradição dos demais, também são apontadas, ainda que suas fronteiras sejam tênues e não se possa delimitar a não participação de uma na outra (BURKE, 2010). Burke complementa, ainda, dizendo que:

Existiam muitas culturas populares ou muitas variedades de cultura popular – é difícil optar entre as duas formulações porque uma cultura é um sistema de limites indistintos [...] é impossível dizer onde termina uma e começa outra. (BURKE, 2010, p. 57).

O fato é que se constata com frequência nas sociedades ocidentais a existência de uma bipolaridade que engendra tensões entre cultura hegemônica e culturas subalternas. Estas últimas exercem uma forte função histórica: a de um sonho de desalienação, de reconciliação do homem com o homem e com o mundo, elas dão sentido e valor à vida cotidiana.

Assim, pode-se dizer que, embora bastante problematizada, a designação de uma cultura popular se organiza, grosso modo, no cerne de contradições entre a cultura

dos oprimidos, excluídos, e a cultura dominante, de um bloco de poder, da indústria, das massas, sem deixar de lado a diferença, essencial ao significado, que, por sua vez, é fundamental às formas e símbolos culturais, cujo significado é “atribuído em parte pelo campo social ao qual está incorporado, pelas práticas às quais se articula e é chamado a ressoar” (HALL, 2003, p. 258).

Pode-se entrever, portanto, na farsa uma tentativa explícita de refletir através de material humorístico das específicas discussões estéticas e ideológicas das identidades construídas pelo outro a partir de estereótipos e das relações interdiscursivas, em especial, sobre as culturas populares. Em consequência, é transparente a discussão sobre como funciona os pressupostos identitários da ideologia do folclore: um estereótipo concebido como social, imaginário, construído eventualmente por um outro que não faz parte da dialética, da mutação que caracteriza a cultura popular.

Para Santos (2009, p. 14), o termo popular “traz em si, como herança, a complexidade da palavra *povo* [...]. popular designa o que vem do povo, o que é relativo ao povo, o que é feito para o povo, e, finalmente, o que é amado pelo povo.”, mas deve-se lembrar de que o povo não se constitui de uma unidade homogênea, inerte, mas está culturalmente estratificado de maneira complexa, dinâmica, delineando, participando ativamente do processo de criação e transformação inerente à sociedade e às culturas populares.

Após este apanhado de algumas discussões em torno das culturas populares, é válido evidenciar em que medida sua dinâmica está atrelada ao uso de tradições discursivas. A memória das tradições orais, a partir das vozes, que fundamenta as escrituras, são articuladas e evocadas de acordo com o local da cultura em que são chamadas a ressoar, tendo o contexto de recepção um aspecto condicionante na prática discursiva. Assim, flutuando e viajando através das vozes, as tradições discursivas ancoradas na memória e no imaginário, refletem a dinâmica das culturas populares, fazendo destas seu ponto de partida e de chegada.

### III. AS TRADIÇÕES DISCURSIVAS DA FARSA DA BOA PREGUIÇA

Na *Farsa da boa preguiça*, a voz, nômade, se faz escritura, e a escritura se faz voz, tendo a *performance* como ponto principal. Para Zumthor (2007), a *performance* rege simultaneamente tempo, lugar, finalidade, ação do locutor e reação do público, os quais importam para comunicação tanto quanto as regras textuais, sintáticas. Ela designa então uma ação em curso, mas que jamais será acabada, visto que se (re)constrói a partir das condições de expressão e da percepção.

Produzido enquanto texto dramático, *Farsa da boa preguiça* contém uma dupla performatividade: aquela inerente às condições de expressão e da percepção, considerado como único modo vivo de comunicação poética; e a performatividade dramático-teatral, cujo modelo, “representa, em nossa cultura, toda poesia, na própria complexidade de sua prática [...]. O texto teatral procede de uma escritura, enquanto sua transmissão requer a voz o gesto e o cenário; e sua percepção, escuta, visão e identificação das circunstâncias” (ZUMTHOR, 2007, p. 61,62).

Assim, a leitura pode ser associada ao ato de representação teatral, embora reduzido no aspecto de presença, que fundamenta a noção de *performance*: “O texto é só uma oportunidade do gesto vocal” (ZUMTHOR, 1993).

Além destes elementos, que atribuem à obra em estudo uma dupla vocalidade, deve-se atentar para a presença da dinâmica da oralidade, apontada por Ong (1998) na composição da *Farsa da boa preguiça* – a exemplo do aspecto mais aditivo que subordinativo, da escolha lexical, da redundância, do caráter situacional, ademais da proximidade com o cotidiano da vida humana e variabilidade da tradição oral, visto que haverá tantas variantes menores de uma narrativa quantas vezes forem as repetições dele.

Os traços acima mencionados podem ser observados no que diz respeito à inserção de discussões universais, cotidianas (trabalho *versus* ócio, por exemplo), à escolha de um vocabulário que reflete o local de produção do discurso, e às narrativas que existem na memória e no imaginário nordestinos, transmitidas oralmente, que são adaptadas e inseridas na peça.

Tais características remetem, ainda, ao método de composição formular dos poetas orais, ou de citação, que, como argumenta Santos (2009), constitui uma parte

fulcral na composição do texto popular, então definido como “jogo elaborado de citações, que coloca o texto no centro de uma rede transtextual complexa” (p. 140), reiterando o aspecto vocal da criação poética de *Farsa da boa preguiça*, cujo enredo e composição remontam a questões de cunho cultural e popular.

A este respeito, Burke (2010, p. 195) assinala:

graças ao exame do motivo ou à fórmula de flutuação-não-totalmente-livre, fica mais fácil entender como atores, contadores de histórias e cantores criam suas obras de arte numa cultura oral. Eles aprendem ouvindo os mais velhos e tentando imitá-los, e o que eles aprendem não são textos acabados, mas um vocabulário de fórmulas e motivos e as regras para a sua combinação, como uma espécie de gramática ‘poética’.

Sobre o papel da escritura ante tais aspectos, é válido mencionar que, para Zumthor (1993), a “escritura preenche duas funções”: assegura juntamente com a tradição oral a transmissão de um texto, bem como sua conservação, seu arquivamento.

Se para Certeau (1998), entretanto, a escrita in(forma) a voz, como forma de domar seus excessos, para Zumthor (1993, p. 91), “tal é, em seu enraizamento sociológico, o universo da voz, onde nada da existência coletiva, nem mesmo da realidade do ambiente, pode ser percebido e entendido a menos que passe por ela [a voz].”

As tradições populares, ancoradas na memória oral, no espaço da praça pública, no cômico, no carnaval, no baixo corporal e material (cf. BAKHTIN), através do léxico do riso, se fazem presentes, de modo marcante na *Farsa da boa preguiça*. A este respeito, verifica-se a presença, por exemplo, de palavras e expressões que remetem à escatologia do baixo corporal, ao ato sexual, como é o caso de: “atracar”, “catucar”, além de “vá pra merda”, “cu-de-boi”, “porra”, etc..

Com efeito, pode-se dizer que Suassuna (2008), é mais do que medieval, ele é barroco, é ibérico, é popular, é nordestino. Fazendo da originalidade um conceito diferente do que lhe é geralmente atribuído, ele constrói uma nova escritura, uma nova farsa, que não é europeia, de Portugal, nem da Espanha, mas brasileira, nordestina, popular, armorial.

Sobre a obra em estudo, Aquino, (2007, p. 121) assinala que:

Do princípio ao fim, a *Farsa da Boa Preguiça* expressa o talento suassuniano para trabalhar os elementos da tradição cômica do teatro

ocidental, seja ao nível da estrutura dramática, deliciosamente livre e aparentemente “solta”, episódica, como convém à comédia popular, seja ao nível da caracterização dos tipos humanos, utilizando os grandes traços próprios à farsa, seja nos diálogos ricos de colorido, ora satirizando veleidades burguesas, ora injetando na peça as grandes verdades do sentimento que emana dos “povos morenos e magros”.

Neste contexto, é fundamental avaliar como o “local da cultura” (BHABHA, 2003) exerce papel fundamental para pensar como as tradições de que Suassuna parte são assimiladas, atualizadas, e que sujeito social é esse representado na farsa. Suassuna estabelece a relação entre o lá, entendido como a memória e tradição que reevoca, e o cá, o contexto cultural, social, econômico nordestinos, e como ele constrói uma identidade que transgride esta ambivalência e as fronteiras temporais e geográficas, trabalhando, portanto, no embate cultural, nos choques de temporalidades, as quais são reconstruídas performaticamente no seu teatro e, em específico na *Farsa da boa preguiça*. (oralidade - teatro).

Embora sua criação seja reflexo de traços e elementos preestabelecidos, Suassuna articula as diferenças num processo em que:

a representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica [...].Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. (BHABHA, 2003, p. 20 e 21)

A escritura da *Farsa da boa preguiça* perpassa por um tempo e suas tradições, retornando e trazendo estas ao presente, para redescrever nossa contemporaneidade cultural, num exercício de tradução cultural, situando-se no entrelugar passado-presente. Conforme afirma Bhabha (2003, p. 35) “[...] passado e presente [...] desenvolvem uma intimidade intersticial. É uma intimidade que questiona as divisões binárias através das quais essas esferas da experiência social são frequentemente opostas espacialmente.”

A criação suassuniana configura-se mais do que uma “aurora passadista”, esta assinala um contínuo da voz, nômade, que circula, dialoga, incorpora, articula outras vozes, que se despejam num caldeirão eminentemente híbrido. Conforme discorre Bhabha (2003):

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com ‘o novo’ que não seja parte do continuum do passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um entre-lugar contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O ‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 2003, p. 27)

Ainda segundo Bhabha (2003, p. 20), é válido pontuar como os processos e momentos são produzidos na articulação das diferenças culturais, nos excedentes da soma das partes da diferença, afastando-se da ideia de um acesso imediato a uma identidade originária ou a uma tradição recebida.

A escritura de Suassuna e a *Farsa da boa preguiça*, em específico, demonstram como a identidade é construída a partir de uma colagem, de um mosaico, que se transpõe e molda cada produção discursiva, construída, portanto, a partir da articulação, da soma, de tradições, memória e imaginário que se fundem e formam algo novo. Assim, aspectos temáticos – dinheiro, temas bíblicos, a figura do pícaro, etc.–, aspectos composicionais – folheto, musicalidade, metateatro –, presentes em múltiplas fontes, de tempos distintos, se amalgamam em outro tempo e espaço, para compor um novo modelo de farsa, articulada a partir, muito mais da complementaridade, do que da oposição de tradições discursivas diversas.

Este é, então, um momento “em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (BHABHA, 1998, p. 19). Deste modo, vale complementar afirmando que a criação de Suassuna “assinala a correlação essencial das relações espaço-temporais, exprimindo a indissolubilidade do espaço e do tempo, fundindo-os num todo inteligível e concreto.” (VASSALO, 1993, p. 73).

O Nordeste, enquanto depositário do acervo cultural e social da Europa, especialmente ibérica, recebeu “pela letra e pela voz”, através da memória dos colonizadores, suas tradições, recriadas em manifestações tradicionais da literatura oral nordestina a partir de estruturas temáticas e formais das quais se alimentará Suassuna.

A presença de temas, estruturas formais, gêneros implica, sem dúvida, em séries de adaptações à realidade. Enquanto unidades relativamente estáveis, os gêneros, as tradições, de que se utiliza Ariano em sua escritura, não deixam de refletir o aspecto

dinâmico, que permite à sua escritura, mesmo partindo de enunciados, temas, estruturas consolidadas, firmar-se enquanto ato único.

A literatura de cordel, pertencente ao mundo da oralidade, é marcante no processo de transposição da voz da Europa para o Nordeste no Novo Mundo, onde encontrou terreno propício para sua permanência. Foi, portanto, absorvido e sobrevive, não sem transformações, num outro espaço geográfico, remontando, neste sentido, a esquemas e modelos tradicionais, reflexo de uma imaginação coletiva, os quais atravessam expressões diversas com uma estrutura fixa, que é tão imóvel no tempo quanto à sociedade de que são expressão.

Deve-se, nesta perspectiva, mudar a ênfase dos estudos a partir do que é contínuo, fixo, puro, dado, para uma abordagem que foque na dinâmica das rupturas, impurezas, nas descontinuidades, que revelam a presença de tais tradições renovadas e recriadas ao longo da história, ante a possibilidade de estabelecimento de relações enunciativas, intervocais. Qualquer discurso deve ser observado não apenas em relação ao que está dito, mas com as múltiplas formas de dizer, porque permitem um feixe de relações com as formas implícitas e explícitas, em que se efetiva, por um processo de circularidade de memória, imaginário, formas e negociações, trocas e concessões.

Como afirma Bakhtin (2000), as mudanças históricas dos estilos da língua são indissociáveis das mudanças que se efetuam nos gêneros do discurso. A língua encontra-se num estado de contínua mudança, assim como os gêneros que se ampliam e se modificam consecutivamente.

Assim, julga-se pertinente uma discussão breve envolvendo os conceitos basilares que permitem refletir sobre a *Farsa da boa preguiça* enquanto recuperação e atualização de tradições discursivas presentes na memória e imaginários nordestinos, e o impacto da inserção do aspecto dinâmico e da possibilidade de transformação na análise discursiva e da relação entre tradições discursivas, memória e imaginário, englobando assim questões culturais, históricas, contextuais, integrando múltiplas abordagens, que revelam continuamente novas faces e alternativas de reflexão sobre a mutabilidade, dinamicidade das funções e usos da língua.

Para compreender o deslocamento de tradições discursivas e sua inserção, adaptabilidade, sua mutabilidade no seio de uma comunidade e suas práticas, é necessário percorrer o trajeto das vozes, dos discursos, que serão reevocados a partir da memória e imaginário para constituir novas tradições e identidades.

### 3.1 A fluidez do imaginário

Com vista a compreender a dinâmica de desterritorialização do imaginário ibérico para o Nordeste e sua adaptação/ressignificação de acordo com os contextos cultural e social locais, pode-se citar o conceito de Durand (2010) de bacia semântica, o qual “permite [...] uma análise mais detalhada em subconjuntos – seis, para ser exato – de uma era e área do imaginário: seu estilo, mitos condutores, motivos pictóricos, temáticas literárias etc. [...] propondo uma ‘medida’ para justificar a mudança de modo mais pertinente [...]”. (p. 103).

O imaginário, para Durand (2002), é um conjunto de regimes que “não são agrupamentos rígidos de formas imutáveis [...]”, eles seriam motivados pelo conjunto dos traços caracterológicos ou tipológicos do indivíduo, e se circunscreveriam a partir da relação que liga suas transformações às pressões sociais e históricas.

Assim, para este autor, o imaginário segue um fluxo análogo ao de um rio, cuja bacia semântica percorre seis fases: 1) escoamento; 2) divisão das águas (momento de junção de alguns escoamentos que formam uma oposição mais ou menos acirrada contra os estados imaginários precedentes e outros escoamentos atuais, em que adquire-se uma escala, uma marca nacional exata); 3) confluências (uma corrente nitidamente consolidada necessita ser reconfortada pelo reconhecimento, o apoio das autoridades locais e das personalidades e instituições); 4) Nome do rio; 5) organização dos rios (consolidação teórica dos fluxos imaginários); e 6) Os deltas e meandros (quando a corrente mitogênica que transportou o imaginário específico ao longo de todo o curso do rio se desgasta, atingindo a saturação limite) (DURAND, 2010).

Tais fases remontam, portanto, à transposição do imaginário ibérico e suas tradições discursivas para o nordeste brasileiro, onde seguem o fluxo, encontrando-se com outras águas, consolidando-se, materializando-se em práticas diversas. O que pode ser verificado, portanto, na *Farsa da boa preguiça*, a partir da presença de modelos textuais e temas que foram deslocados e reterritorializados no Nordeste brasileiro corroborando novas tradições e práticas discursivas.

Outro ponto fundamental a ser discutido no que concerne à recuperação de tais tradições e sua recriação no cerne da cultura popular nordestina é a memória coletiva, a qual alimentando e sendo alimentada pelo imaginário, pode ser definida enquanto:

recordação ou o conjunto de recordações, conscientes ou não, de uma experiência vivida e/ou mitificada, por uma coletividade viva de cuja identidade faz parte integrante o sentimento do passado. Recordação de acontecimentos diretamente vividos [...] ou transmitidos pela tradição, escrita, prática ou oral [...]. (dicionário p. 451)

As considerações até aqui tecidas dialogam, por sua vez, com a perspectiva de estudos das mudanças linguísticas desenvolvida a partir do aspecto histórico-social, entre os quais se destaca o de Johanes Kabatek, acerca das *Tradições Discursivas*, conceito que já vem sendo utilizado ao longo do trabalho.

### **3.2 Tradições discursivas**

Sabe-se que, cada vez mais, tem-se desenvolvido perspectivas múltiplas de estudos visando à compreensão do universo linguístico atrelado a outras áreas – sociologia, história, antropologia, psicologia – que contribuem para a ampliação do olhar sobre as manifestações da linguagem, seus usos e funções, bem como sua mutabilidade, para os quais corroboram uma diversidade de fatores, tanto internos, como externos à língua. Torna-se impossível pensar a linguagem e, portanto, os estudos linguísticos, desconectados das esferas dos fenômenos social, histórico e cultural.

Com efeito, como proposta de estudo integrando os aspectos linguístico, histórico e social, na busca por compreender os processos de mudança da língua, têm-se as Tradições Discursivas (TDs), que, partindo da análise de situações discursivas concretas, considera de modo integrado o contexto sociocultural, o propósito comunicativo, os modelos/matrizas discursivos de que partem os sujeitos ao elaborar suas práticas discursivas, para refletir sobre as permanências e mudanças nos usos da língua.

Vale salientar que a perspectiva teórica das Tradições Discursivas foi fortemente influenciada pela linguística alemã e pela Teoria da Linguagem desenvolvida por Eugênio Coseriu, especialmente no que concerne à distinção entre os níveis Universal, Histórico e Individual da língua. Para Coseriu, a linguagem é uma atividade humana universal que se realiza individualmente por sujeitos situados historicamente. A historicidade da língua perpassa três dimensões: a linguística (historicidade da língua dada); historicidade como tradição (refere-se a todas as manifestações culturais repetíveis, incluindo as linguísticas); e historicidade genérica,

no sentido de uma pertença à história (refere-se a acontecimentos individuais, irrepetíveis e únicos).

A abordagem das Tradições discursivas tem o aspecto histórico como ponto de partida para compreender os elementos envolvidos da prática discursiva, bem como suas regularidades, constâncias, deslocamentos e rupturas.

Grosso modo, entende-se por tradição o conjunto de práticas compartilhadas pelos indivíduos dentro de uma determinada sociedade cujo valor é transmitido de geração em geração. Derivada do latim – *traditio*, do verbo *tradire* – significa entregar/passar algo para outra pessoa, isto é, “através da tradição, algo é dito e o dito é entregue de geração a geração” (BORNHEIM, 1997, p. 18).

Para Bornheim (1997, p. 20),

a tradição pode ser compreendida como o conjunto de valores dentro dos quais estamos estabelecidos; não se trata apenas das formas do conhecimento ou das opiniões que temos, mas também da totalidade do comportamento humano, que só se deixa elucidar a partir do conjunto de valores constitutivos de uma determinada sociedade.

Tais práticas e valores inseridos dentro dos limites da tradição são, por sua vez, determinados social e culturalmente, motivo pela qual, como já sugerido anteriormente, esta é lugar de ruptura e dinamicidade.

Assim, dialogando com tais definições, Kabatek (2010) concebe as tradições discursivas como sendo

a repetição de um texto ou de uma forma textual ou de uma maneira particular de escrever e falar que adquire valor de signo próprio. Pode-se formar uma relação a qualquer finalidade de expressão ou qualquer elemento de conteúdo, cuja repetição estabelece uma relação de união entre atualização e Tradição, qualquer relação que se pode estabelecer semioticamente entre os dois elementos da Tradição que evocam uma determinada forma textual ou determinados elementos linguísticos empregados.

Segundo Kabatek, o traço definidos de uma TD é “a relação existente entre o texto em um momento determinado da história com outro texto anterior: uma relação temporal com repetição de algo [...], mas também pode ser a repetição parcial ou ainda a ausência total de repetição concreta”. Kabatek chama atenção para a importância de se distinguir os estudos de gêneros do das tradições discursivas, visto que, para ele, os gêneros são tradições de falar, mas nem todas as tradições de falar são gêneros.

Nesta perspectiva, o estudo das tradições é mais abrangente e não se encerra no conceito de gênero, vez que integra entornos linguísticos e extralinguísticos e os condicionantes sociais, históricos, culturais, econômicos que delineiam a prática discursiva.

Neste sentido, assim como os gêneros possuem uma estabilidade que é relativa (cf. Bakhtin, 2000), visto que se adequa a cada contexto comunicacional, a variabilidade e possibilidade constante de transformação é uma característica intrínseca às tradições discursivas. Para Kabatek,

As TD são transformadas ao longo do tempo, podem mudar totalmente até se converterem em uma outra realidade totalmente diferente da inicial. A variabilidade de uma TD pode ser sancionada socialmente. Existem TD fortemente fixadas, sobretudo em âmbitos religiosos ou rituais ou em instituições sociais de alto valor de conservação, lugares do arquivo da memória cultural. (KABATEK, p. 09)

Deste modo, percebe-se que uma TD não se resume a simples repetição de determinadas características no interior do texto, pois o discurso está continuamente sujeito e aberto a processos de mudanças que permitem a atualização ou manutenção da tradição a partir da ampliação ou redução da estrutura textual ou discursiva, dependendo do contexto linguístico, intenção, função que buscam preencher.

A prática discursiva atravessa dois filtros concomitantes até chegar ao ato enunciativo ou enunciado: um primeiro filtro corresponde à língua e o segundo, portanto, às tradições discursivas.

No nível histórico é preciso distinguir entre dois campos. De um lado, é preciso falar de tradições discursivas (gêneros, tendências estilísticas, formas conversacionais) [...]. De outro lado naturalmente interessa, sobretudo, cada uma das línguas históricas particulares. (KOCH/OESTERREICHER *apud* KABATEK, 2010, s.p)

Assim, segundo esta abordagem, a textualidade é considerada a partir dos elementos linguísticos que aparecem em cada texto, do seu conteúdo, bem como a partir da situação em que se insere, sua função e finalidade. Para Kabatek (2010) existe uma história dos textos independente da história da língua, e os estudos linguísticos devem também tê-la em conta.

A relação de tradição de uma TD comporta duas dimensões, a TD propriamente dita e constelação discursiva que a evoca. As Tradições Discursivas “podem se formar a partir de qualquer elemento significável, tanto formal como de conteúdo, cuja reevocação estabelece um laço de união entre atualização e tradição textuais” (KABATEK, 2004, s.p.).

Com efeito, o quadro abaixo representa uma tentativa de apresentar de modo sintético os aspectos temáticos e composicionais, as tradições discursivas, evocados na produção discursiva da *Farsa da boa preguiça*.

**Quadro 1:** Aspectos temáticos e composicionais presentes na *Farsa da boa preguiça*

ASPECTOS TEMÁTICOS	ASPECTOS COMPOSICIONAIS
Dinheiro; pecado.	Bumba-meu-boi
Temas bíblicos (juízo final)	Milagre/moralidade
Pícaro	Romances picarescos
Pancadaria	Mamulengo
Apresentador/ palhaço	Circo; Autos
Falta de profundidade psicológica; improviso	<i>Commedia dell'arte</i>
Comicidade; sátira	Farsa; Autos vicentinos
Musicalidade; versos	Folheto

Constata-se que cada discurso, materializado em textos diversos, representam um acontecimento histórico que atualiza, recria esquemas comunicativos transmitidos historicamente. Deste modo, a recorrência das tradições discursivas é elucidada pelo fato de elas estarem contidas no acervo da memória cultural de uma sociedade.

Percebe-se então que o estudo das Tradições Discursivas tem inúmeras aplicações, não se devendo, neste sentido, desconsiderar sua importância para a teoria da linguagem, mas justamente o contrário, vez que tal abordagem permite um olhar diferenciado sobre a evolução da língua e os processos de mudança linguística, pensados de forma interdisciplinar.

### 3.3 Da voz à letra: intervocalidades teóricas

A produção escriturística de Ariano Suassuna caracteriza-se por inúmeros espaços intertextuais, estabelecidos a partir da reelaboração constante de fontes,

sequências narrativas, estruturas formais, cenas, motivos, temas, que resultam no estabelecimento de diálogos entre inúmeros fios enunciativos, relacionando, portanto, às noções de intertextualidade (cf. KRISTEVA), de polifonia e dialogismo bakhtinianos, bem como de tradições discursivas.

Verifica-se que a escrita de Suassuna se alimenta de histórias, temas, estruturas que “correm o mundo e receberam na sanção coletiva o batismo nordestino”, buscando atingir o tom universal, eterno através de suas próprias circunstâncias. Para Suassuna, “o importante é reencontrar os segredos que a arte tradicional revelou e que estão sendo cada vez mais renegadas e esquecidas. Não para imitá-los, mas para formar o lastro sobre os quais firmaremos os pés para a recriação.” (NEWTON JÚNIOR, 2008, p. 60).

Constata-se uma discussão em torno do papel do poeta popular, de sua cultura em posição ao folclore, do trabalho *versus* ócio, ademais de concepções de autenticidade, modernidade, tradição, e da “barrocidade” do maniqueísmo bem-mal, divino-profano, que se inserem, por sua vez, em um gênero de origens ibérico-medievais, de cujas tradições se utiliza Suassuna.

O uso de tradições discursivas, enquanto unidades abertas à repetição, à transformação, à reativação, manifestam o imaginário, ou o trajeto antropológico de uma cultura, alimentado, colorido por uma memória, enquanto centro vivo da tradição, que corrobora a construção identitária de um povo.

Assim, verifica-se que no cerne de cada texto, em seu trajeto de transmissão, para outro texto, está presente um processo ininterrupto marcado por interferências, retomadas, repetições que dão a impressão de uma circulação de elementos textuais migratórios, os quais, a todo momento, combinam-se com outros, dando espaço para o novo, construído a partir de múltiplos intercâmbios, deslocados temporal e espacialmente.

Neste sentido, “a complexidade de seu modo de existência impede o estudo da poesia oral fora da perspectiva das suas longas durações” (ZUMTHOR, 1997, p. 259), enquanto que sua dispersão geográfica não é sempre claramente atestada. Segundo Zumthor (1997), a maior parte dos casos de dispersão poética foi percebida ao longo de trajetórias conhecidas: rotas de migração, comércio, peregrinações, eventos que fizeram práticas populares da Europa migrar para o continente americano.

Dialogando com tal perspectiva, vale citar a posição de Bakhtin quando este afirma que “Nossa fala, isto é, nossos enunciados estão repletos de palavras *dos outros*, caracterizadas, em graus variáveis, pela alteridade ou pela assimilação, caracterizadas, também em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado.” (2000, p. 314).

Como resultado do nomadismo das vozes, temos, portanto, a desterritorialização de práticas discursivas e sua inserção no contexto do nordeste brasileiro, em que, convergindo com outras tradições, se reinventa, imprimindo, a partir da recriação de temas, personagens, gêneros, mitos, valores, uma nova identidade que define a natureza das práticas discursivas populares, de que se utiliza Suassuna.

De acordo com Zumthor (1997), a necessidade faz com que tais práticas sobrevivam, não sem transformações, no interior das comunidades, criando-se, o que o autor denomina de ‘novas tradições’. Para este as variantes dizem respeito, portanto, “às diferenças de toda espécie e de toda amplitude por onde se manifesta a movência da obra”. O escopo de variação é dividido pelo autor entre duas categorias: uma envolvendo a intervenção de diferenças pessoais, subjetivas, e outra envolvendo as modificações qualitativas resultadas das diferenças circunstanciais.

Quanto à perspectiva intertextual, a obra em questão reflete o mosaico textual, de que fala Kristeva, ao se posicionar contra a originalidade radical de qualquer discurso, enquanto experiência cultural compartilhada. Assim, embora a linguagem exista em enunciados individuais, social, cultural, contextualmente localizados, não se pode compreendê-la desconectada do ato enunciativo, ou seja, das instâncias de uso, encaixada entre vários enunciados ao seu redor. (BAZERMAN, 2007).

Zumthor (1997) discute ainda sobre a difícil tarefa de se estabelecer uma definição para tradição, e concebe as *tradições* como sendo o conjunto de “respostas múltiplas ao desafio que nos lança a fugacidade de tudo o que designa nossa linguagem, na ordem de uma percepção selvagem de nossa fragilidade” (p. 262).

A partir da abordagem das tradições discursivas, pode-se inferir que o dinamismo do projeto enunciativa representado por *Farsa da boa preguiça* reflete sua instabilidade do discurso, sua movência dissimulando a fragilidade de seus elementos linguísticos, vocais, gestuais, conectados através de múltiplos fios, históricos, sociais, culturais, da memória, do imaginário. Não é somente o passado que influencia e informa a voz, mas a voz que dá forma ao passado. “Cada poema novo se projeta sobre os que o

precederam, reorganiza seu conjunto e lhe confere uma outra coerência” (ZUMTHOR, 1993, p. 265).

Segundo a perspectiva de Voloshinov (2002), o enunciado se vale do aspecto histórico dos usos da linguagem, respondendo, portanto, a enunciados anteriores, dando continuidade a esta história, a partir da utilização de formas e práticas que viabilizam conjuntos de relação diversificadas.

Como afirma Santos (2009, p. 257),

a fusão de elementos diversos [aqui, em *Farsa da boa preguiça*] realiza-se sem simplificação nem redução, por intercâmbios e reescrituras sucessivas [...]. A reescritura introduz dimensões novas e perspectivas que, sem serem peculiares ao textos de Suassuna, não são artificialmente coladas sobre o texto popular, uma vez que nasceram de uma reflexão e de um confronto entre estes textos e espetáculos.

Tal asserção pode ser constatada na farsa em estudo, a partir da possibilidade de reencontrar a tradição e reafirmá-la com base nas circunstâncias próprias do local em que são reevocadas. Com base na memória e no imaginário, torna-se possível conectar as tradições discursivas ao ato enunciativo, performático da obra em análise.

#### IV. TRADIÇÕES DISCURSIVAS: A CIRCULARIDADE DAS VOZES

A cultura popular nordestina, de que se alimenta Suassuna, está ancorada na memória e imaginários de uma tríade que amalgama elementos e práticas do “negro, branco e indígena”, em que tradições se entrecruzam e tornam-se continuamente sinônimo de recriação, ressignificação, dialogando com múltiplos elementos para se reinventarem (SUASSUNA, 2008).

Nesta perspectiva, as tradições que compõem a memória e imaginários coletivos das práticas populares do Nordeste não podem ser alijadas do aspecto nômade, movente das vozes que as alimentam. Assim, enquanto obra que se realiza a partir de aspectos vocais, performáticos, tanto devido à sua natureza dramática, como quanto aos gêneros de que se apropria para constituir-se, *Farsa da boa preguiça* vincula-se diretamente às tradições orais, as quais impressas na letra, tentam dar conta da polifonia que constitui o universo nordestino e suas práticas discursivas, refletindo então as propostas armoriais, elaborando concomitantemente uma nova identidade para o gênero farsa.

É pertinente refletir, portanto, sobre o extenso trabalho de Zumthor na tentativa de estabelecer os traços fundamentais da vocalidade e sua relação com o corpo e a memória, seu conceito de *performance*, bem como a relação entre o oral e escrito, fundamentais ao aprofundamento da discussão empreendida pelo presente trabalho.

Para Zumthor (1993), é no ato de percepção de um texto, mais claramente do que em seu modo de construção, que se manifestam as oposições definidoras da vocalidade. “O fato de ele ser recebido pela leitura individual direta ou pela audição e espetáculo modifica profundamente seu efeito sobre o receptor e, portanto, sobre sua significância.” (p. 23 e 24).

A *Farsa da boa preguiça*, com efeito, tem como elemento fundante o lastro das tradições discursivas ibérico-populares que alimentaram, através da voz, a memória e imaginário do local, e que são recriadas com base no contexto em que foram reevocadas, e cujos receptores atuam enquanto motivadores de tais transformações que se materializam no espetáculo, enquanto ato enunciativo. Conforme afirma Zumthor, “As fronteiras recortam o tempo tanto quanto o espaço: tão frouxas como reais, aqui e ali”. (1993, p. 24)

Todo texto comporta então seus índices de oralidade, compreendidos como “tudo o que no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos.” (ZUMTHOR, 1993, p. 35). Desta forma, “admitir que um texto, num momento qualquer de sua existência tenha sido oral é tomar consciência de um fato histórico que não se confunde com a situação de que subsiste a marca escrita, e que jamais aparecerá [...] ‘a nossos olhos’”. (ZUMTHOR, 1993, p. 35).

A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. [...] A voz poética está presente em toda a parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns, e é para eles referência permanente e segura. Ela lhes confere figuradamente alguma extratemporalidade. Oferece-lhes o espelho mágico do qual a imagem não se apaga, mesmo que eles tenham passado. (ZUMTHOR, 1993, p. 139).

Segundo tal abordagem, pode-se dizer que a voz é, ao mesmo tempo, profecia e memória, ela projeta a aventura e eterniza o acontecimento, vincula-se com o passado e o futuro, tecendo os fios do presente. A memória, por sua vez, é compreendida em sua dupla função: coletivamente, fonte de saber, para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la, atualizá-la. A memória exerce então um papel fundamental nas transmissões orais, trazidas pelas vozes. A concepção de memória implica a “ideia de uma presença real dos corpos: um laço em particular, entre memória e a vista, fundado sobre a função da imagem e de suas relações com a palavra.” (ZUMTHOR, 1993, p. 141).

Ainda segundo Zumthor (1993), para quem “todo tempo é tempo épico – medido apenas pelos movimentos coletivos das sensibilidades e dos corpos, na harmonia da performance” (p. 143), o que entra na produção da obra vocal, no momento em que é requisitada sua memória, é algo mais do que uma simples memorização, “a memória não é livro senão em figura: ei-la designada palavra viva, da qual emana a coerência de uma escritura; a coerência de uma inscrição do homem e sua história, pessoal e coletiva, na realidade do destino” (ZUMTHOR, 1993, p. 140).

“Nas longas durações, a obra de memória constitui a tradição. Nenhuma frase é a primeira, é aí virtualmente, e muitas vezes efetivamente, citação [...]” (ZUMTHOR, 1993, p. 143). *Farsa da boa preguiça*, reativa ecos da memória, tradição e imaginário, presentes virtualmente no contexto nordestino, consolidados no espetáculo

dramático que integra e recria a(s) tradição(ões) e lhes confere uma nova identidade, a partir do uso de tradições discursivas.

As relações intertextuais e a evocação de tradições discursivas empreendidas por Ariano Suassuna na *Farsa da boa preguiça* perpassam por eixos temáticos, estruturais, que permitem conceber a obra em estudo enquanto reflexo da movência da voz como lugar da cultura, retratando o testemunho do trajeto do imaginário e núcleos narrativos ibéricos para o Nordeste, onde se amalgamam às tradições populares que constituem as práticas e sujeitos nordestinos.

O texto popular, inspiração e modelo das obras de Suassuna, conforme já mencionado, manifesta-se no teatro a partir de três modelos: um modelo constitutivo, quando da utilização do folheto enquanto material de base e submissão à reescritura; modelo ilustrativo, em que o texto popular é citado ou interpretado; e, por fim, um modelo participativo, em que há a transposição de um personagem do universo do folheto para o teatral. (SANTOS, 2009).

O teatro de Suassuna liga-se ao sagrado (personagens, alusões ao texto bíblico), mas também apresenta traços anteriores ao Renascimento (auto e farsa), assumindo estruturas formais próprias da Idade Média (mistério, milagre, moralidade), misturando-os à farsa, usando ainda características típicas da cultura popular à época (baixo corporal e material – presente de forma significativa na *Farsa da boa preguiça* – e a paródia). Tem-se também a presença de personagens do plano sobrenatural sob forma travestida, que interferem na vida humana, revelando a ausência de separação entre os planos religioso e profano.

A respeito dos personagens de Suassuna, estes podem ser divididos em cinco tipos, quais sejam: formais, regionais, sociais, puros e religiosos (SANTOS, 2009). Os primeiros dizem respeito àqueles que têm a função de apresentar o espetáculo, intervindo no prólogo e epílogo, ou em cada um dos atos, sendo marginal à ação da trama, estabelecendo uma ponte entre palco e plateia. Apropriando-se desta classificação e aplicando-a a obra em estudo, pode-se verificar que este seria o caso de Manuel Carpinteiro. Manuel Carpinteiro apresenta e comenta, no desenrolar da trama, o espetáculo, conforme pode ser visto através do excerto abaixo.

O cavalheiro pode ver aqui  
– inteligente e culto como é –  
O Fogo escuro, o enigma deste Mundo  
e o rebanho dos Homens em seu centro!

Que palco! Quantos planos! Que combates! [...]  
 De cima estamos nós dirigindo o espetáculo [...]  
 Aqui, como o palco deste mundo, estas forças se vão entrecruzar.  
 Aqui é a casa do pobre,  
 Do poeta Joaquim Simão. [...].  
 (SUASSUNA, 2007, p. 44, 45 e 46).

O segundo tipo, regional, consiste nos personagens típicos do nordeste, o retirante, o mendigo, poeta popular, o amarelinho, que encarna a figura de um herói negativo. O Pícaro, as personagens de Malazartes, Cancão, João Grilo representam este tipo que se caracteriza pela não integração à estrutura social, pela errância e ruptura da estrutura familiar, amoralidade e cinismo, sátira da justiça e das situações sociais e associação ao mágico e ao demoníaco. (SANTOS, 2009).

Fazendo analogia à figura do amarelinho, é válido mencionar o paralelo que pode ser estabelecido entre a personagem de Joaquim Simão e o Pícaro, cujas origens remontam à Espanha do século XVI e XVII, sendo um produto social, fruto da pobreza e corrupção moral da sociedade espanhola à época mencionada (junto com a sua galeria de mendigos, prostitutas, ladrões e outros renegados). O pícaro nasce “(d)o choque áspero com a realidade, que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a meio desculpa das ‘picardias’. Na origem o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que aos pouco o vai tornando esperto [...]” (CANDIDO, 1970, p. 69).

São questões sociais e econômicas que determinam o surgimento desta figura na Espanha e em Portugal – decadência da nobreza, ascensão da burguesia e marginalização de muitos estratos da sociedade –, a qual se imbuí de uma voz de crítica social e denúncia de uma situação precária e decadente.

Em seus estudos sobre a novela picaresca europeia, Parker (1975) assinala que o pícaro não é um bandido, como muitas vezes se pensa. Para ele, a delinquência do pícaro estaria relacionada ao conceito de exemplaridade e a palavra “picaresca” hoje se aplica a qualquer novela em que o protagonista empreende uma viagem em cujo percurso tropeça com homens de todos os tipos, classes e condições.

O pícaro pode ter uma inclinação natural para a malícia e travessura, mas não por ser naturalmente um canalha. É preciso perceber que tal comportamento pode ser reflexo de uma visão de mundo baseada na convicção de que a vida, além de dura, também é boa, de onde decorreriam virtudes humanas presentes nos pícaros, como a compaixão e o companheirismo.

De natureza essencialmente cômica, a novela picaresca retrata um país em decadência, mísero, corrompido, e por isso cheio de mendigos e delinquentes, ademais, sugere-se que a novela picaresca tenha surgido como ressentimento social das pessoas míseras contra as classes privilegiadas, aparecendo como exposição do tema de liberdade, incluindo o conceito de liberdade moral e desligamento das convenções sociais. Para Palma-Ferreira (1981), o pícaro, criatura mais ou menos andrajosa que se dedica a ofícios desprezíveis ou transitórios, fixa-se com uma atitude de rebelião contra os quadros estabelecidos pela sociedade.

No Brasil, viveu-se a decadência de uma nobreza rural que produziu uma amálgama de excluídos, entre os quais se pode citar, o poeta popular, o qual deslocado transita entre a liquidez da modernidade e as tradições, culturais, discursivas, ibéricas, que não têm espaço no mundo moderno, senão sob forma de folclore.

O poeta Joaquim Simão, na *Farsa da boa preguiça*, representa, deste modo, a esfera marginalizada da sociedade, o que pode ser observado desde os debates entre as entidades divinas da peça, até a própria postura de Joaquim Simão nos atos.

Acerca de Joaquim Simão, Miguel Arcanjo argumenta: “O tal do Joaquim Simão/ é um Poeta preguiçoso,/que, detestando o trabalho,/ vive atolado e ainda tem coragem/ de se exibir alegre e animoso!”. Já Simão Pedro acredita que “Pode haver safadeza no trabalho,/ e na preguiça pode haver criação! [...] Não sei como se tem coragem/ de reclamar contra o ócio criador da Poesia!” (SUASSUNA, 2007).

Outro importante ponto a mencionar é quando da sugestão de Nevinha ao seu marido de alguns trabalhos que poderiam, juntamente com a poesia, ajudar no sustento da família: “Aqui perto estão fazendo uma construção. Eu fui lá,/ falei com o pedreiro, e ele disse que arranja/ um lugar de ajudante pra você!”. Simão concorda, inicialmente, com a ideia, mas a refuta, instante depois, justificando: “Com essa história de construção/ mandam eu subir uma escada/ com uma lata na cabeça, cheia de calça,/ eu escorrego, caio, morro, e aí nem mulher, nem folheto, nem pedreiro, nem nada!” (SUASSUNA, 2007, p. 74). Postura semelhante tem Joaquim Simão quando as outras sugestões da mulher, o que reforça o paralelo entre a figura do pícaro, originária do imaginário ibérico com a do poeta popular Joaquim Simão, o qual ciente das injustiças e dureza da sociedade da qual faz parte, o que pode ser denotado a partir do uso reiterado da expressão “Eita, vida velha desmantelada!”.

Como aponta Candido (1970), o pícaro é humilde em sua origem e desamparado de sorte, extremamente aderente aos fatos que o vão rolando pela vida, o

que o submete a uma causalidade externa, tornando-o um títere, esvaziado de lastro psicológico e caracterizado pelos solavancos do enredo.

As personagens representativas de tipos sociais são, por sua vez, aqueles expostos pela camada social que representam – tal é o caso de Clarabela, intelectual, acadêmica, e Aderaldo Catação, empresário bem sucedido, por um lado, e, por outro, de Joaquim Simão e Nevinha, pobres e desfavorecidos.

No escopo de personagens puros, estereotipados, caracterizados pela ênfase em um determinado traço de comportamento, tem-se como exemplo a esposa fiel, Nevinha, ou a namorada, Clarabela. No que concerne aos religiosos, encontram-se nesta categoria os entes sobrenaturais pertencentes à mitologia católico-cristã, herdada do universo medieval, e cuja presença está ligada à alegoria. Esta, de acordo com Ismail Xavier (*apud* VASSALO, 1993), é a configuração particular sensível capaz de representar um conceito universal.

Abaixo, tem-se um quadro com objetivo de sintetizar as características das personagens da peça em estudo, segundo a tipologia apresentada.

**Quadro 2:** Síntese das personagens da *Farsa da boa preguiça*

TIPOS	DEFINIÇÃO	PERSONAGENS
Formal	Função de apresentar/ intervir no espetáculo; estabelece uma ponte entre palco e plateia.	Manuel Carpinteiro.
Regional	Personagem típico do nordeste (retirante, mendigo, poeta popular amarelinho) que encarna a figura de um herói negativo.	Joaquim Simão.
Social	Personagens representativos de tipos sociais, expostos pela camada social que representam.	Joaquim Simão/ Nevinha (pobres) e Aderaldo/ Clarabela (ricos).
Puro	Personagens estereotipados, caracterizados pela ênfase em um determinado traço de comportamento.	Nevinha (esposa fiel, santa) e Clarabela (esposa namorada, pecadora).
Religioso	Entes sobrenaturais pertencentes à mitologia católico-cristã.	Andreza (Canchorra), Fedegoso (Cão Coxo) e Quebrapedra (o Cão Caolho); e Manuel Carpinteiro, Miguel Arcanjo e São Pedro.

Percebe-se em Suassuna a presença constante do maniqueísmo e tom moralizante, típicos da dramaturgia medieval; e, em específico na *Farsa da boa preguiça* tal aspecto pode ser denotado a partir, de um lado, dos demônios Andreza (Cancachorra), Fedegoso (o Cão Coxo) e Quebrapedra (o Cão Caolho); e por outro, de Manuel Carpinteiro, Miguel e São Pedro, e da luta por arrebanhar as almas dos terrestres (SANTOS, 2009).

Podemos ler todo o teatro medieval e a religiosidade das peças de Suassuna. [...] encontramos não propriamente alegorias, mas personagens alegóricos, presentes nas obras consideradas como moralidades e nas que delas derivam. Trata-se de personagens arquetípicos da sociedade cristã medieval, representantes maniqueístas da luta entre o Bem e o Mal, através de seres celestiais e infernais. (VASSALO, 1993, p. 40)

O confronto entre pobre (Simão e Nevinha) e rico (Aderaldo e Clarabela) é extremamente maniqueísta – Simão é honesto, acredita na palavra dada e confia a mulher, enquanto que o rico, Aderaldo, é corrupto e corruptor, não respeita seus engagements, é tentador, aproximando-se, portanto da figura diabólica. Ademais, as peças do autor em comento apresentam uma visão de mundo binária e de obediência às autoridades, rituais, de moral tradicionalista.

Santos (2009) constata aproximações entre as peças para bonecos *As bravatas do professor Tiridá na usina do coronel Javundo* e *As aventuras de uma viúva alucinada*, de Januário de Oliveira (Ginu)<sup>4</sup>, publicadas por Hermilo Borba Filho, e o entremez de Suassuna, citado, a partir das semelhanças entre sequência e temática – busca por um emprego, necessidade de comida e dinheiro, pancadaria, violência, que revelam o aspecto simples e repetitivo do mamulengo. Quanto à segunda peça de bonecos, percebe-se como pontos convergentes entre as peças o fato de o diabo levar a mulher para o inferno e as tentativas de arrastar o protagonista, que resiste, para o mesmo lugar.

Quanto ao texto *O homem da vaca e o poder da fortuna*, folheto de Areda, e base para um dos atos da peça em estudo, também se observa presentes outras fontes

---

4 Januário de Oliveira, o Mestre Ginu, nascido em Recife, a 19 de setembro de 1910, foi um dos mais notáveis artistas populares brasileiros. Era conhecido também como Professor Tiridá, nome do seu boneco mais conhecido. Ginu, além de confeccionar os bonecos, escrevia as peças e interpretava os personagens, chegando a fazer seis vozes diferentes. É considerado "um mestre na arte do Mamulengo".

orais – comédia de bonecos *O preguiçoso*, de Benedito<sup>5</sup>, bem como os anônimos *A história do macaco que perde nas trocas o que ganhara* e *O romance do homem que perde a cabra*.

Suassuna acompanha de perto as sequências de Arede: apresentação da história, tentativas da mulher de convencer o marido preguiçoso a trabalhar; a doação da vaca; as trocas do marido; a aposta do marido com o rico; a prova imposta à mulher; a vitória e felicidade do marido. (VASSALO, 1993, P. 91)

Suassuna conserva a estrutura da narrativa de Arede, mas a adapta, como consequência da transposição do texto popular para o erudito, desenvolvendo e explicitando a moralidade. Conforme pode ser verificado no trecho abaixo, para Joaquim Simão, o trabalho é inútil porque não remunerado, o que reflete a posição de Ariano quanto à inutilidade de se trabalhar para um patrão, apresentando de forma simples e maniqueísta a dupla rico-pobre.

**Quadro 3:** Relação da estrutura narrativa d’*O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna* e da *Farsa da boa preguiça*

<b>O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna<sup>6</sup></b> (AREDA, s.d, p. 2 e 3)	<b>Farsa da Boa preguiça – Ato II</b> (SUASSUNA, 2007, p. 164)
<p>Há muitos anos atrás em uma velha cidade esse pobre residia la no fim da um arrabalde ta cheio de precisão que causava piedade.</p> <p>Com a mulher e 10 filhos o velho Joaquim Simão sofria fome e nuêsa dormido tudo no chão muitas vezes pra comer pedia à população.</p> <p>Alem de grande pobreza a preguiça o devorava e quando a mulher as vezes em trabalho ilhe falava ela todo aborrecido dentro da casa exclamava:</p> <p>—Trabalhar pra que mulher</p>	<p>NEVINHA</p> <p>Por que você não deixa a poesia Para as horas vagas e não vai trabalhar?</p> <p>SIMÃO</p> <p>Agora, já começa a dizer besteira! Trabalhar pra que, mulher? Trabalho não em convêm! O que tiver de ser meu Às minhas mãos inda vem! Se trabalho desse lucro, Jumento vivia bem! Eu vejo o povo que se mata, Pensando que ser burro de carga É tudo no mundo: Quando estoura, deixam tudo E, ainda, por cima, perderam a alma E caem no Fogo profundo!</p>

<sup>5</sup> Benedito foi um mamulengueiro que tomou para si o nome do boneco que usava para construir espetáculos com base no Romanceiro, nos fatos do cotidiano, com diálogos na maior parte improvisados.

<sup>6</sup> Foi mantida transcrição conforme no original.

<p>pois trabalho não convêm se trabalho fôsse futuro jumento vivia bem o que tiver de ser meu às minhas mãos inda vem.</p> <p>— Vejo tantos que trabalham ajuntando o que é seu quando morrem deixem tudo o trabalho não valheu e outros pelo que vejo estão pior do que eu.</p> <p>—É mesmo, dizia ela: —meu velho é quem tem razão porem vamos se mudar para outra região que pode até a fortuna nos dar sua proteção.</p>	<p>NEVINHA</p> <p>Sabe que é capaz de você ter razão? Mas então vamos, pelo menos, Nos mudar para outro lugar. Talvez, aí, nossa situação Inda venha a melhorar!</p>
--	--

Baseando-se no texto de Areda, Suassuna o atualiza, portanto, mantendo o mesmo eixo semântico, mas adaptando a sua estrutura aos moldes do teatro, num exercício de intertextualidade.

O sobrenatural, por sua vez, aparece na peça a partir de três figuras do lado infernal e três do lado celeste. Estes atuam no prólogo e epílogo e contribuem na conclusão moralizante da peça. Ambos interferem na realidade dos terrestres, seja a eles se misturando e os impelindo ao pecado (infernais) – tentando, por exemplo, Nevinha, com as propostas de Aderaldo –, ou travestidos, pondo em prova alguns personagens (celestes) – batendo, por exemplo, na porta de Aderaldo a fim de testar sua compaixão/generosidade.

Os sub-temas da peça são apresentados no primeiro ato, que já caracteriza cada casal, contrastando-os, tentando-os a partir da “diaba” Andreza e discutindo os pressupostos poéticos de Simão. Já no segundo têm-se as sugestões de trabalho que Nevinha faz a Simão, bem como as trocas, finalizada pelo terceiro ato que funciona como elemento de ligação entre os dois anteriores, e cuja sequência acompanham as *d’O rico avarento*, intercalando com o folheto sobre Camões e sobre São Pedro e o queijo. Retoma-se o diabo da peça de Ginu, que aparece como amante de Clarabela e tem-se a supressão do tempo de vida concedido pelo demônio a Clarabela e Aderaldo de sete dias para sete horas.

N’*As aventuras de uma viúva alucinada*, de Ginu, tem-se a presença de uma viúva que, após a morte do marido, cai na dança para espantar a tristeza e acaba por dançar com o próprio Satanás (“Hoje eu danço até com o Satanás se aparece. Danço! [...]” – A Viúva *apud* BORBA FILHO, 1966, p. 134).

Como alertado pelo narrador, que lembra que “quando o Satanás ouve a voz da viúva qui sempre chama pelo seu nome: quem chama sempre pelo Satanás êle sempre istá perto, não demora a surgir” (BORBA FILHO, 1966, p. 136), o Satanás aparece para dançar com a viúva e canta: “Eu tenho a certeza/ qui hoje eu vou te levá” (BORBA FILHO, 1966, p. 136).

Na farsa de Suassuna, por sua vez. o diabo revela-se a partir dos personagens Fedegoso e Quebrapedra, que aparecem no terceiro ato como amantes de Clarabela, com alusões de querem sua alma e levá-la para o inferno, conforme se pode verificar a partir dos excertos abaixo.

FEDEGOSO

O que eu quero é você

Seu corpo, seu sangue, e até sua alma!

[...]

É só no fogo que eu me sinto bem

E vou logo avisando: Quebrapedra também.

QUEBRAPEDRA

Onde anda Clarabela? Quero lhe beber o sangue,

Comer-lhe a carne, sugar sua seiva! [...]

(SUASSUNA, 2007, p. 245, 249 e 252)

Posteriormente, Fedegoso, “como chefe da patrulha do Inferno”, aparece para avisar Clarabela e Aderaldo que eles têm apenas sete horas de vida e que, caso não achem que reze por eles durante este tempo, voltará para buscá-los.

Com relação à referência feita por Clarabela a Camões, por seu turno, observa-se duplamente a recorrência a tradições discursivas, embora distintas. Uma é a evocada por Clarabela, quando recita os versos do soneto de Camões (cf. quadro comparativo abaixo).

**Quadro 4:** Quadro comparativo Camões x Camões

<b>Amor é fogo que arde sem se ver</b> (CAMÕES, Luís Vaz de.)	<b>Farsa da boa preguiça</b> (SUASSUNA, 2007, p. 246)
<p>Amor é fogo que arde sem se ver, é ferida que dói, e não se sente; é um contentamento descontente, é dor que desatina sem doer. [...]</p>	<p>[...] As únicas alegrias que ainda tenho, são as do amor! Ai! “Amor é um fogo que arde sem se ver, é ferida que dói e não se sente...” Conhece isso? É de Camões! [...]</p>

E a outra TD, evocada por Joaquim Simão, diz respeito a quando este recorre ao folheto *As perguntas do rei e as respostas de Camões*, – Simão: “Camões? Conheço! Tem um folheto, de Cirilo, chamado ‘As perguntas do Rei e as Respostas de Camões’. Me lembro de um pedaço muito bom [...]” (SUASSUNA, 2007, p. 242) –, de autoria de Severino Gonçalves de Oliveira (Cirilo), conforme pode se ver na capa abaixo (Figura 1).

Capa do folheto *As perguntas do rei e as respostas de Camões*



Fonte: <http://www.cibertecadecordel.com.br/detalhe.php?id=8698>

Ainda como reflexo do processo de recriação com base nas tradições discursivas circulantes, vale mencionar o entremez *O rico avarento*, escrito, segundo o próprio Suassuna, a partir de uma peça tradicional, anônima, do mamulengo nordestino, em que Tirateima, personagem que compartilha muitos traços de Joaquim Simão, bate na casa do rico a procura de um emprego, e este o contrata como Mestre-Sala encarregado de enxotar os mendigos que porventura apareçam pedindo esmola – semelhante ao que ocorre no terceiro ato da farsa em estudo.

Ademais, conforme observado no Quadro 1, outra tradição discursiva proveniente da Bíblia presente na *Farsa da boa preguiça*, especificamente no terceiro ato (*O rico avarento*), respeita à parábola do rico avarento e Lázaro, presente em Lucas (16:19-29).

No terceiro ato, Aderaldo, o rico avarento, a partir de seu criado Joaquim Simão, nega ajuda a três pedintes, que mais tarde, são revelados como São Pedro, Miguel Arcanjo e o próprio Jesus, remontando à parábola citada em que o rico nega as migalhas que caíam de sua mesa a Lázaro, que jazia cheio de chagas à sua porta, sendo castigado, posteriormente, reforçando a lógica de cristã segundo a qual aqueles que receberam males na vida serão consolados/recompensados no reino dos céus.

Diretamente relacionada à *Farsa da boa preguiça*, percebe-se então a presença marcante da moralidade. Além do tom moralizante, presente, por exemplo, nas cenas de juízo final, verifica-se que este permeia todo teatro de Suassuna, no término de cada peça, à guisa de conclusão. Ele faz parte do arsenal de recursos ideológicos da sua dramaturgia: visão de mundo cristã, maniqueísmo, personagens alegóricos, como nas moralidades e autos sacramentais medievais, os seres humanos são continuamente ameaçados pelas forças do Mal e, finalmente, são colocados a salvo sob a proteção das forças do Bem (AQUINO, 2007).

Tal característica pode ser observada na obra em estudo a partir da presença de entidades divinas que compõem a obra em estudo, vale lembrar, Miguel Arcanjo, São Pedro e Manuel Carpinteiro – Jesus – e, por outro lado, os demônios Fedegoso, Quebrapeda e a Cancachorra Andreza.

Ademais, a dicotomia entre as personagens Clarabela e Aderaldo, e Joaquim Simão e Nevinha, que além da condição econômica, distinguem-se também pela condição religiosa, já que o primeiro casal, moderno, visionário, clama-se ateu, ou

arreligioso, enquanto o segundo vive segundo a mitologia cristã que preenche suas vidas de sentido, por mais que suas condições não sejam as melhores, conforme comprova a citação abaixo:

SIMÃO

[...] O homem para viver certo, tem que respeitar três coisas:  
A mulher, o que é certo e Deus!

CLARABELA

Deus! Agora, sim! Era o que faltava! Ora Deus!  
Isso é coisa superada Simão!  
Deus é uma ideia superada e obscurantista,  
Inventada pelos impostores e exploradores.  
Pergunte a Aderaldo:  
Nós dois somos ateus e livres-pensadores! [...]  
(SUASSUNA, 2007, p. 113)

O comportamento de cada casal com relação a temas como adultério, trabalho, pobreza, família, revela, de alguma forma, seu pertencimento ou não a uma lógica religiosa, no caso, cristã, e, a partir daí, pode-se apontar a sugestão de uma oposição entre religiosidade e sucesso econômico, como um par “incompatível”.

Transgredindo a ordem da sacralidade, negando uma religiosidade e os valores a esta implícitos, Clarabela e Aderaldo se transportam para a ordem do profano. Em oposição, temos, por conseguinte, o segundo casal, Joaquim Simão e Nevinha, os quais, vivendo segundo a mitologia cristã e respeitando maior parte dos valores caros à sua religiosidade, aceitam as precárias condições em que vivem em nome de uma possível pós-existência de abundância.

Verifica-se que muitas são as cenas que reproduzem simbolicamente a moral cristã na peça. Como exemplo pode-se citar ainda o número de vezes que entidades divinas disfarçadas de mendigos foram bater na casa de Aderaldo pedindo esmola, sendo enxotados e resultando no castigo submetido ao casal Clarabela-Aderaldo. Tal número, três, é coerente com o número de vezes que Jesus foi tentado no deserto, e ademais, com o número de vezes que Pedro negou a Jesus (Mt 26,34), remetendo, portanto, ao imaginário popular cristão, de que está impregnada *Farsa da boa preguiça*.

Quanto ao auto sacramental e sua tradição, de que Calderon de la Barca (*Grande teatro do mundo*) é o autor mais representativo, Vassalo (1993, p. 115) afirma que “tudo leva a crer que do auto sacramental [...] Suassuna tenha adotado o metateatro.

Ariano Suassuna não só usa aquela construção como a metalinguagem em quase todas as suas peças.”

Como marcas deste recurso observam-se:

- 1- fala de Simão no prólogo indicando a consciência da representação;
- 2- a inserção do referido romance velho ibérico na estrutura da entremez;
- 3- a fala da mulher de Simão, ao final da apresentação do romance velho.

[...] a *Farsa da boa preguiça*, tem um original sistema de teatro dentro do teatro,[...]. O exemplo aparece nos prólogos e epílogos existentes em cada ato, mais desenvolvidos que em todas as outras peças do autor. Vem também associado aos personagens do plano celeste da ação.” – endereçamento ao público: Manuel Carpinteiro – modelo calderoniano. (VASSALO, 1993, p. 119)

Além do metateatro, encontram-se situações de discussão sobre a linguagem, configurando outro exercício de metalinguagem. Tal aspecto pode ser observado na subdivisão da poesia de Joaquim Simão e o interesse por estudar a expressão artístico-literária exótica do sertão por Clarabela, conforme já discutido.

SIMÃO

A senhora quer uma obra *ligeira*  
ou uma *demorosa*?[...]

A senhora quer cantiga de bicho, de pau ou de gente?

Quer de estilo penoso ou amolecado?

(SUASSUNA, 2007, p. 91-93)

Quanto à divisão efetuada por Joaquim Simão de sua composição poética, percebe-se nesta um esboço da classificação popular do modo de produção da poesia oral, partindo de critérios temáticos e estilísticos, que se dividem, portanto, em: *ligeiras* ou *demorosas*; *de bicho*, *de pau* ou *de gente*; e, ainda, *penosa* ou *amolecada*. Tal fato reitera, assim, de modo metapoético, a fundamentação da obra em estudo na tradição discursiva e imaginário popular do Nordeste. Ademais temos os exemplos dados por Simão que remetem a inserção de uma obra dentro da outra e o julgamento de Clarabela a respeito dos versos cantados por Simão.

Tais constatações corroboram a ideia de que

A tradição é a série aberta, indefinidamente estendida, no tempo e no espaço, das manifestações variáveis de um arquétipo. Numa arte tradicional, a criação ocorre em performance: é fruto da enunciação – e da recepção que ela se

assegura; Veiculadas oralmente, as tradições possuem, por isso mesmo, uma energia particular – origem de suas variações. (ZUMTHOR, 1993, p. 143)

Não se pode deixar de mencionar a influência marcante dos autos e farsas vicentinos no teatro de Suassuna. Seguindo características como a ausência de conflitos psicológicos, fñcada em valores teológicos cristãos, configurando-se como um teatro de sátira social com objetivo moralizador, em que prevalecem tipos sociais agindo segundo a concepção que a sociedade tinha deles, trazendo o discurso popular para o texto erudito, a *Farsa da boa preguiça* compartilha tantos elementos temáticos quanto estruturais.

O teatro vicentino pode ser subdividido com base em quatro grupos de obras: as obras de devoção, as farsas, as comédias e, ainda, as tragicomédias. Ademais, estudiosos recentes preferem classificar sua obra entre autos de moralidade, autos cavaleirescos e pastoris, farsas, e alegorias de temas profanos, embora, vale ressaltar, seja possível encontrar na mesma peça elementos característicos de vários desses gêneros mesclados. Tal aspecto é também compartilhado pela peça em estudo, em que foi possível observar uma variabilidade de temas e tradições discursivas que circularam através da voz e fundiram-se para constituí-la, ainda que sua denominação imediata seja a de farsa.

Fazendo um paralelo entre a farsa em estudo e uma das farsas vicentinas, a *Farsa de Inês Pereira*, é possível identificar nesta, assim como naquela, a presença de personagens marcados por traços comportamentais, como é o caso de Inês, leviana, namoradeira, que, a este respeito, muito se assemelha a Clarabela. Além disso, como a *Farsa da boa preguiça*, que se subdivide em três atos, a *Farsa de Inês Pereira* se separa por três partes, contradizendo o caráter breve das farsas. Definida como uma comédia abreviada de costumes (BRAGA, 1968), a *Farsa de Inês Pereira* reitera o adágio popular “mais vale um asno que me leve, que um cavalo que me derrube”, enquanto que, na *Farsa da boa preguiça* é reiterada a moral cristã sobre temas como a preguiça, avareza, dinheiro, pobreza terrena, salvação, entre outros.

Tais constatações corroboram a ideia de que a tradição, quando tem a voz como seu instrumento, se torna também, por natureza, o domínio da variante; denominada por Zumthor (1993) como *movência* dos textos - “A movência é criação contínua.”. A obra, neste sentido atualiza o dado tradicional, que existe enquanto virtualidade poética e discursiva na memória.

Zumthor (1993) assinala que “Todo texto registrado pela escritura, como o vemos, ocupou pelo menos, um lugar preciso num conjunto de relações móveis e numa série de produções múltiplas, no corpo de um concerto de ecos recíprocos; uma intervocalidade, como a ‘intertextualidade’” (ZUMTHOR, 1993, p. 144).

Utilizando os termos arquétipo e variações, Zumthor define:

Arquétipo refere-se ao eixo vertical, à hierarquia dos textos, designa o conjunto de virtualidades preexistentes a toda produção textual. [...] o arquétipo aparece como um relé das linhas de semelhança que ligam um texto a outro e que ligar entre si as diversas performances de um texto que se presume (por hipótese talvez anacrônica) único. A existência desse relé impele-nos de pensar como direta a relação de texto a texto, e mesmo de performance a performance. Ela coloca a realidade da tradição e manifesta o funcionamento criador da memória. (ZUMTHOR, 1993, p. 145).

A existência deste repertório arquetípico coloca a realidade da tradição e manifesta o funcionamento criador da memória, confirmando que a movência é criação contínua. Esta instaura um duplo dialogismo, interior a cada texto e exterior a ele, gerado por suas relações com outros textos, visto que “em todo texto repercute (literal ou sensorialmente) o eco dos vários outros textos do mesmo gênero... quando não, por figura contrastiva ou paródica [...], o eco de todos os textos possíveis.” (ZUMTHOR, 1993, p.147).

Relacionada a tal ponto encontra-se a concepção dialógica de Bakhtin (2000) para o qual todo discurso é inevitavelmente atravessado, ocupado, e dialoga com o discurso alheio. É importante assinalar ainda que, para este, a utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes de uma ou de outra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas. Já para Foucault (2008), nenhuma obra pode ser considerada como unidade imediata, nem como unidade certa, nem como unidade homogênea, visto que

todo discurso manifesto repousaria secretamente sobre um já-dito; e que este já-dito não seria simplesmente uma frase já pronunciada, um texto já escrito, mas um "jamais-dito", um discurso sem corpo, uma voz tão silenciosa quanto um sopro, uma escrita que não é senão o vazio de seu próprio rastro. Supõe-se, assim, que tudo que o discurso formula já se encontra articulado nesse meio-silêncio que lhe é prévio, que continua a correr obstinadamente sob ele, mas que ele recobre e faz calar. (FOUCAULT, 2008, p. 28).

Nesta perspectiva, percebe-se que a tradição é concebida enquanto coisa viva, movente, fluida. Uma voz atualiza os discursos, mas não tem origem nem destino, não evolui nem decai, não reivindica nenhuma filiação. Inspirado pela memória, o discurso está ligado a pegadas incontroláveis do passado. (ZUMTHOR, 1993).

A este respeito, Bakhtin (2000) assinala:

Os enunciados não são indiferentes uns aos outros, nem são auto-suficientes; conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente. [...] O enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal. (BAKHTIN, 2000, p. 316)

Foucault, por sua vez, complementa afirmando que,

O enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente. Trata-se de um acontecimento estranho, por certo: inicialmente porque está ligado, de um lado, a um gesto de escrita ou à articulação de uma palavra, mas, por outro lado, abre para si mesmo uma existência remanescente no campo de uma memória, ou na materialidade dos manuscritos, dos livros e de qualquer forma de registro; em seguida, porque é único como todo acontecimento, mas está aberto à repetição, à transformação, à reativação; finalmente, porque está ligado não apenas a situações que o provocam, e a consequências por ele ocasionadas, mas, ao mesmo tempo, e segundo uma modalidade inteiramente diferente, a enunciados que o precedem e o seguem. (FOUCAULT, 2008. 31-32)

Deste modo, “para além do espaço-tempo de cada texto, desenvolve-se outro, que o engloba e no bojo do qual ele gravita com outros textos e outros espaços-tempos; movimento perpétuo feito de colisões, de trocas e rupturas.” (ZUMTHOR, 1993, p. 150)

No seio da tradição que desempenha assim o jogo da memória, a voz poética se ergue – muito manifesta, de maneira mais diretiva do que aquela que se esboça na escritura – no próprio lugar em que se recorta a maior parte dos códigos em vigor à mesma época: linguísticos, rituais, morais, políticos. (ZUMTHOR, 1993, p. 154)

Para Ferreira (2004), tradição designa uma “reserva conceitual, icônica, metafórica, lexical e sintática, que carrega a memória dos homens, sempre pronta a se repetir” ou, ainda, um “repertório de paradigmas e virtualidades em relação”. Neste sentido, analisa o fenômeno do esquecimento da poesia popular enquanto “memória e

recriação, lembrança intensa e permanente de matrizes arcaicas que se rearranjam, agrupam e recriam em processos contínuos” (p. 13).

Convém ressaltar que, para Bakhtin,

Contentar-se em compreender e explicar uma obra a partir das condições de sua época, a partir das condições que lhe proporcionou o período contíguo, é condenar-se a jamais penetrar as suas profundezas de sentido. Encerrar uma obra na sua época também não permite compreender a vida futura que lhe é prometida nos séculos vindouros, e esta vida fica parecendo um paradoxo. As obras rompem as fronteiras de seu tempo, vivem nos séculos, ou seja, na grande temporalidade, e, assim, não é raro que essa vida seja mais intensa e mais plena do que nos tempos de sua contemporaneidade. (BAKHTIN, 2000, p. 364)

É preciso, então, repensar o objetivo e a característica das tradições, qual seja, a invariabilidade, ou as práticas fixas que recriam um passado real ou forjado, cuja função é o estabelecimento de coesão social, a legitimação de instituições, ou a socialização, inculcação de ideias, sistema de valores e padrões de comportamento (HOBSBAWN, 2008). Este autor entende por tradição inventada

um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWN, 2008, p. 09)

Esta dinamicidade, enquanto modo de funcionamento da linguagem está inerente, portanto, a todo e qualquer discurso vivo; um discurso se encontra com o discurso do outro; um enunciado não existe fora do dialogismo (BAKHTIN, 2000).

A tradição só parece ser impertubavelmente ela mesma na medida em que afasta qualquer possibilidade de ruptura, ela se quer perene e eterna, sem aperceber-se de que a ausência de movimento termina condenando-a a estagnação da morte. A necessidade da ruptura se torna, em consequência, imperiosa, para restituir a dinamicidade ao que parecia ‘sem vida’. (BORNHEIM, 1997, p. 15).

Nesta perspectiva, a memória, cujos elementos são contínuos no imaginário das vozes, num movimento de trocas simbólicas, auto-alimentação mútuos, definem a natureza da prática discursiva, a qual reevocando tradições, revela os ecos e lembranças aos quais está vincula a esfera da linguagem, confirmando, por sua vez, o que aponta Zumthor (2007, p 10), quando afirma que a voz humana e seu aspecto performático

“constitui em toda cultura humana um fenômeno central [...], [a voz] está na base dessas culturas, na fonte da energia que as anima, irradiando todos os aspectos da realidade.”

A partir da voz e seu caráter nômade, são estabelecidos laços discursivos, concretizados em aspectos estruturais, temáticos, contextuais, que permitem, portanto, traçar o percurso e imaginário que constituem os sujeitos e sua prática discursiva.

Um enunciado vivo, significativamente surgido em um momento histórico e em um meio social determinados, não pode deixar de tocar em milhares de fios dialógicos vivos, tecidos pela consciência socioideológica em torno do objeto de tal enunciado e de participar ativamente do diálogo social. Do resto, é dele que o enunciado saiu: ele é como sua continuação, sua réplica (BAKHTIN, 1975, p. 100)

Tendo as culturas populares como arquétipo de sua composição dramática, *Farsa da boa preguiça* atualiza crenças, figuras, narrativas presentes no imaginário nordestino, que corroboram a identidade da região. Assim, o papel das fontes populares é fundamental na elaboração de uma proposta estética da qual está imbuída a peça em estudo. Este exercício de atualização não se dá apenas pela transposição mecânica de conteúdos e formas, mas sim pela transformação destes elementos de acordo com o ambiente em que são inseridos. Como afirma Santiago (*apud* SANTINI, 2005, p. 64),

[...] Tomando como base romances, autos populares, mamulengos, etc., [Suassuna] vai construindo enredos, personagens que, se distanciando do original pela imaginação criadora, com ele no entanto mantêm laços que integram o novo produto no espaço universal em que circula o texto popular.

Neste exercício de (re)integração de laços discursivos, enquanto modelos/arquétipos oriundos do teatro popular utilizados presentes na *Farsa da boa preguiça*, é pertinente refletir então mais profundamente sobre a farsa, que intitula obra em estudo, e a *commedia dell'arte*, que predominam na transição de Idade Média para o Renascimento.

Considerando o gênero discursivo (Cf. BAKHTIN, 2000) em que se insere a obra em questão, observa-se a importância dos laços estabelecidos entre a farsa e textos que pertencem a uma tradição oral ou escrita distante na qual se fundamenta. Tal gênero, cuja raiz pode ser “explicada pela natureza cômica da peça, inserida primitivamente num contexto dramático sério para servir de intermédio recreativo” (REY-FLAUD *apud* MACHADO, 2009), confirma, então, que “uma forma qualquer de

oralidade precede a escritura ou então é por ela intencionalmente preparada, dentro do objetivo performático” (ZUMTHOR, 1993, p. 109).

A inversão de situações mostra-se, portanto, inevitável na farsa, na qual as personagens tornam-se peças de um jogo, dependentes de uma trama complexa, onde “cada artimanha é infalível, nela mesmo, reunidas elas se voltam com uma precisão implacável dando o efeito inverso daquele pretendido.” (REY-FLAUD *apud* MACHADO, 2009).

Enfocando na questão teatral, Burke (2010) fala sobre as farsas enquanto formas cômicas mais elaboradas que giravam em torno de alguns tipos correntes de repertório, como maridos, mulheres, parentes, criados, padres, médicos e advogados, sendo a *commedia dell'arte* italiana apenas a mais famosa e elaborada ante a variedade da farsa europeia, da qual se distinguia apenas as peças populares religiosas que tratavam de modo sério assuntos ligados à moral cristã. Segundo Burke (2010), não havia distinção entre peças de mistério, peças morais, ou de milagres.

Considerando que na tradição oral, “os textos se comportam como melodias, o mesmo texto é diferente, e diferentes textos são iguais” (p. 175), Burke (2010) afirma que, nos gêneros dramáticos, “peças diferentes são iguais; o teatro tem suas formulas e motivos, mesmo que assumam formas ligeiramente diferentes das dos outros meios” (p. 186), embora, no teatro popular, as unidades básicas sejam os personagem e ações, ao invés das palavras.

Na busca por desvendar a gramática e a sintaxe das tradições populares, Burke (2010), sobre o gênero dramático, assinala a presença constante de sequências de motivos recorrentes, levando, algumas vezes, a estereotipia da ação dramática, o que ocorre com a peça cômica francesa, em que “a ação frequentemente se concentra num casal, a mulher apresentada como exigente, obstinada ou infiel, e um esquema corrente é a sequência de três motivos do tipo trapaça/descoberta/punição” (BURKE, 2010, p. 194).

Na obra foco do presente estudo, de fato, verifica-se a concentração da ação dramática nos casais Joaquim Simão-Nevinha e Aderaldo-Clarabela, ademais da estereotipia dos elementos que caracterizam cada um das esposas: a primeira representa o modelo de esposa fiel, dedicada, santa, enquanto que a segundo estaria representando o oposto, a adúltera, ferosa e pecadora. Tal caracterização alude, ainda, à representação histórica da mulher que oscila entre as figuras de Eva e de Maria.

Um gênero tanto admirado como negligenciado, mas popular em todos os sentidos, pode-se dizer que a farsa existe desde os gregos e romanos, embora a Antiguidade tenha desconhecido a farsa conforme a cultivada na Idade Média. Tal fato permite, portanto, conjecturar que a gênese da farsa medieval se encontre no teatro satírico pré-cristão.

A farsa pertence ao teatro popular, às “camadas inferiores” da população, e é representada onde o público vive e onde predomina uma atmosfera de festa. Na Idade Média, a farsa era a adaptação de fábulas ou de contos da literatura oral. Este procedimento é igualmente utilizado por Suassuna: ele se inspira nas histórias populares do nordeste para a criação de sua obra. (MACHADO, 2006, p.156)

Sendo associada ao grotesco e ao não refinado, a farsa é quase sempre definida como uma forma primitiva e grotesca que não atinge o nível de comédia. Para Moisés (2004), a distinção entre farsa e comédia é sutil e difícil, e reside no grau. Para este autor, subordinada mais à ação do que ao diálogo, mais aos aspectos externos, do que ao conflito dramático, “a farsa consistiria no exagero do cômico, graças ao emprego de processos grosseiros, como o absurdo, as incongruências, os equívocos, os enganos, o humor primário e as situações ridículas” (p. 186).

[A farsa] reúne fantasias diretas e as mais desenfreadas, as realidades cotidianas e as mais insípidas e monótonas. A interação de ambas constitui a própria essência dessa arte – a dialética da farsa. [...] Na farsa, o desmascaramento ocorre continuamente [...] (BENTLEY, 1967 *apud* MOISÉS, 2004, p. 186).

De natureza eminentemente subversiva – subversão contra a moral ou autoridades políticas, tabus sexuais, racionalismo, e as regras da tragédia (PAVIS, 1998) – a farsa tem existência autônoma e influenciou fortemente os dramaturgos do século XVI, XIX e XX.

Neste sentido, embora evoque muitas de suas características, a peça em estudo não chega a constituir-se enquanto farsa em sua definição pura, visto que, além de misturar-se a outros gêneros, é longa, não é especificamente cômica, já que carrega aspectos religiosos próprios da moralidade, da qual estaria mais próxima, visto que traz uma moral, que finda por afirmar a ideologia cristã com relação a temas como pecado, castigo, perdão, salvação.

Seus personagens, por sua vez, embora façam parte do cotidiano, são apresentados de forma contrastante, com base no tipo social que caracteriza cada casal, e o riso provocado não é gratuito. Percebe-se durante a peça a mudança de sorte de Simão e Aderaldo: No final do primeiro ato, o cheque repassado de modo errado muda a sorte de Aderaldo que fica pobre, aparecendo rico novamente no segundo ato, e voltando a perder tudo, desta vez para Simão, numa aposta. Simão não administra bem sua fortuna e retorna a sua condição anterior, indo bater na porta de Aderaldo, que se tornou rico e avarento, para pedir trabalho.

Ademais, verifica-se a presença intensa do baixo corporal e material que caracterizam a linguagem da praça pública: erotismo – palavras que remetem ao ato sexual, atracar, catucar – , escatologia do baixo corporal, expressão familiares e de baixo calão – “vá pra merda”, “cu-de-boi”, “vá para a vuta que variu”, “vá se lascar”, “Que conversa de merda é essa?”, “Não tem porra nenhuma de puro” –, inversão carnavalesca, , personagem amarelo, trajes (o Cão coxo, o Cão Caolho e a Cancachorra aparecem travestidos de Fedegoso, Quebrapedra e Andreza, e as entidades divinas também se travestem para aparecer no plano terrestre na cena das trocas, bem como para bater à porta de Aderaldo).

Como memória da *commedia dell'arte* mais marcante constata-se a ausência de profundidade psicológica dos personagens, a dualidade destes (patrões-criados), que atuam às vezes aos pares – na peça em questão os casais Clarabela e Aderaldo, e Joaquim Simão e Nevinha, por exemplo. Da tradição circense e do espetáculo do mamulengo, tem-se a apresentação da peça por uma espécie de diretor – “De cima estamos dirigindo o espetáculo” (SUASSUNA, 2007, p. 45) –, que elimina a quarta parede para se dirigir à audiência, ademais da organização do cenário, fala dirigida ao público, música específica e figura do palhaço, desempenhada parcialmente por Manuel carpinteiro, conforme ilustra o trecho abaixo.

Vamos ver e apurar.  
depois se tem um roteiro  
para este caso julgar!  
Vamos, então começar!  
As Cobras contra o Pássaro de Fogo,  
o Escuro contra a Luz,  
o Ócio contra o mito do Trabalho,  
o Espírito contra as forças cegas do Mundo! [...]  
Vai começar! Comecem! Luz!  
(SUASSUNA, 2007, p. 52-53)

No que concerne ao espetáculo de mamulengo *As bravatas do professor Tiridá*, logo no início observa-se a presença no metateatro, que elimina a quarta parede, a partir do diálogo direto entre público e personagens.

Professor Tiridá – (Sobe) Boa noite. Aqui chega o professô Tiridá. Mas é verdade: o meu nome não é somente esse. O meu nome é um pouquinho grande, mas porque eu sou do interiô [...]. Bem, acontece qui eu tenho qui apresentar as minhas bravatas, mas é na usina do coroné de Javunda. Não é qui. E aí vem ele (Desce).

Coronel – (Sobre) É verdade. Sou eu o coroné de Javunda. Na minha usina tudo tem. É verdade, mas tudo tem, tudo tem. Tem o meu administrado qui se chama Simão. [...]. (BORBA FILHO, 1966, p. 117)

Ademais, verifica-se a repetição do nome dos personagens nos dois espetáculos, Simão, e, embora cada um tenha um papel distinto em cada peça, pode-se estabelecer um paralelo entre as desculpas dadas pelos trabalhadores a Simão, n'*As bravatas do professor Tiridá*, que resultam na demissão dos mesmos, e as desculpas utilizadas por Joaquim Simão (na *Farsa da boa preguiça*) quando sua esposa (Nevinha) sugere uma série de trabalhos "justificadamente recusados".

Entre os folguedos populares mais presentes no teatro suassuniano observa-se o mamulengo e o bumba-meu-boi. O mamulengo consiste em um gênero híbrido, visto que traz para a representação de bonecos quase todas as características de *commedia dell'arte*, incluindo, ainda, em sua encenação um pequeno palco sobre o tablado móvel propiciando a impressão de peça dentro da peça (metateatro), bastante comum ao teatro suassuniano. Tal manifestação é bastante adaptativa, haja vista que aceita uma variedade grande de temas, seja religioso ou profano, marcados a partir do emprego da música, as agressões físicas, a forte comicidade, além dos personagens já assinalados.

Santos (2009) cita um dicionário do século XIX, em que o mamulengo é definido como sendo:

Espécie de divertimento popular, que consiste em representações dramáticas, por meio de bonecos em um pequeno palco alguma coisa elevado. Por detrás de uma empanada, escondem-se uma ou duas pessoas adestradas e fazem que os bonecos se exibam com movimentos e fala. A esses dramas servem ao mesmo tempo de assunto cenas bíblicas e da atualidade. Têm lugar por ocasião de festividade da Igreja, principalmente nos arrabaldes. (p. 241)

Segundo esta autora, a partir do século XX, a presença da temática religiosa é reduzida e substituída por temas tradicionais, retomando contos e folhetos, havendo, ainda, acentuação da sátira social e da obscenidade no espetáculo, que passa então a ser dirigido a adultos.

A música, por sua vez, também é marcante nas peças de Suassuna, e percebem-se, em especial na *Farsa da boa preguiça* múltiplas ocorrências, seja quando Simão canta pedindo o lençol – “Ô mulher traz meu lençol/ que eu estou no banco deitado” –, na repetição da expressão também cantada “Eita vida velha desmantelada!”, ou quando canta suas composições para Clarabela, a qual canta também ao massagear Simão – “Carneirinho, carneirão, é de São João!/ É de cravo, é de rosa, é de manjerição!/ Carneirinho, carneirão, é de São João!/ É de cravo, é de rosa, é de manjerição! (SUASSUNA, 2007, p. 151)”.

A forte comicidade do dramaturgo paraibano repousa num conjunto de elementos, nem todos pertencendo ao mamulengo, como os travestimentos e as expressões ligadas ao baixo corporal e material. Sua comicidade provém de cenas curtas e movimentadas, portanto ligadas ao domínio da gestualidade. Todas as situações de truculência física ou verbal concorrem para o riso. Há porém um aspecto do cômico verbal muito interessante, referente aos nomes próprios enormes, aos provérbios, ao falar difícil de certos personagens. (VASSALO, 1993, p. 132)

Verifica-se na *Farsa da boa preguiça* a presença de efeitos verbais cômicos, exageros, sendo a hipérbole uma característica da cultura popular, vale lembrar. Como exemplo, pode-se observar o excerto abaixo.

NEVINHA  
 Ai, minha Nossa Senhora!  
 Como me sinto infeliz, de repente!  
 A coisa pior do mundo é ter um marido  
 Que furuca a mulher dos outros e engana a gente! [...]  
 Eu só queria que Nosso Senhor me carregasse,  
 Pra eu não ver nunca mais as safadezas desse safado!  
 (SUASSUNA, 2007, p. 117-118)

Do bumba-meu-boi, cuja preocupação principal é o dinheiro, enquanto gerador de pecado e responsável pela desumanização e perdição do homem, vê-se, na *Farsa da boa preguiça* o desprendimento do poeta com relação a este aspecto. Uma das grandes discussões da peça em estudo é o trabalho e busca incessante pelo lucro,

representados pela personagem de Aderaldo, e o ócio criador e recusa em se inserir naquele modelo pelo poeta, que afirma para sua esposa Nevinha:

Trabalhar pra que, mulher?  
 Trabalho não me convêm!  
 O que tiver de ser meu  
 Às minhas mãos inda vem!  
 Se trabalho desse lucro,  
 Jumento vivia bem!  
 (SUASSUNA, 2007, p. 164)

Coerente com a temática característica do bumba-meu-boi, na *Farsa da boa preguiça* o poeta parece ser o único a recusar a busca obsessiva e louca do dinheiro. Conforme afirma Santos (2009, p. 250), “o dinheiro e a busca sistemática do lucro representam, para Suassuna, o mal absoluto. [...] o que leva-o a uma condenação sem apelação da burguesia e da pseudo-intelectualidade do rico.”

Com cenário que remonta a uma praça, “ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de ‘exterritorialidade’ no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra” (BAKHTIN, 1999), conforme apontado logo no princípio – “O cenário representa uma espécie de pátio ou praça, como a casa do rico de um lado (com alpendre, janelão e um baú) e a casa do pobre do outro.” (SUASSUNA, 2007. P. 43) – , a peça traz à tona uma discussão acerca do “entre-lugar” do cidadão marginalizado, nordestino, o qual se constitui de forma desdobrada a partir da recriação de mitos e imaginário específicos, aos quais são atribuídos novos valores que lhes conferirão uma identidade, construída a partir da desterritorialização das tradições culturais e discursivas ibéricas, que aparecem como proposta dialética no imaginário nordestino.

“Em um movimento de transmigração e reelaboração permanente de estrutura e procedimento espetaculares e performáticos no contexto de[um] ambiente cultural.” (SANTINI, 2005, p. 63), constata-se então que o teatro de mamulengos, o cordel, a farsa, o auto, o espetáculo circense, e vários outros, constituem um repertório de gêneros de raízes populares e/ou ibéricas as quais, recriadas, alavancam e constroem novos sentidos para a cultura popular nordestina e sua produção discursiva.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se, a partir do presente estudo, traçar a relação entre a produção discursiva, a memória, o imaginário, os quais, em seu aspecto movente, são constantemente transpostos, transformados, servindo de elementos norteadores, determinantes, permitindo o estabelecimento de múltiplos feixes a partir da evocação de tradições discursivas diversas que conferem ao enunciado um caráter único. Tal movência e adaptabilidade perpassa pelas instâncias da voz, que se torna então ponto de partida e de chegada num processo que tem a *performance* como ponto principal.

A partir desta fluidez das vozes é que se pode refletir sobre a obra em estudo aportando-se em múltiplas abordagens, desde a polifonia, o dialogismo bakhtinianos, até as tradições discursivas, que permitem verificar como se dá o processo de elaborações do discurso, apropriação de múltiplas TDs, exercitando a relativa estabilidade dos gêneros discursivos ao seu máximo nível.

Na *Farsa da boa preguiça*, para além dos processos de polifonia, intertextualidade, evocação de TDs e traços presentes em diversos suportes, tempos e espaços, verifica-se como se dá o processo de criação contínuo inerente à linguagem, permitindo a elaboração de algo novo, que, embora se alimente do universo de vozes que fluem, se distingue e faz da *performance* um ato único.

Sabe-se que vários são os estudos que abordam a *Farsa da boa preguiça* enquanto resultado de um árduo trabalho de reelaboração, de intertextualidade, bem como evidenciando a sofisticação de sua produção, considerada obra prima de seu autor. Podem-se encontrar trabalhos em áreas que variam principalmente entre a Dramaturgia, Literatura e Estudos Culturais. Contudo julgou-se pertinente refletir sobre tal obra sob um olhar diferenciado, ancorado numa abordagem interdisciplinar, na tentativa não de dar conta, mas sim de aproximar-se da complexidade dos feixes de relação discursiva nela estabelecidos.

Deste modo, não se pode ignorar o contexto de produção e recepção da obra, profundamente ancorada nas culturas populares, trazendo à discussão o próprio papel destas e de seus representantes na contemporaneidade. As culturas populares, resultado da confluência e migração contínua de vozes diversas, são, neste sentido, elementos norteadores da prática discursiva, visto que moldam e filtram as tradições,

projetando-as para frente, viajando, mesclando-se com outras tradições que projetam então algo novo num processo ininterrupto de (re)criação.

Tais elementos marcam e materializam-se, portanto, n(a) elaboração dos textos, orais e escritos presentes nos mais variados suportes, que passam a ecoar em outros discursos, seja a partir de traços de conteúdo, temáticos ou formais, constituindo as tradições discursivas pelas quais está perpassada a obra em estudo.

A *Farsa da boa preguiça* evidencia como a produção discursiva é atravessada historicamente, desenhada com base em elementos social e culturalmente compartilhados que são, a partir da ação linguística criativa, transformados em um acontecimento único e individual.

No senso comum, uma farsa é comumente associada ao fingimento, a algo falso, desleal, que não condiz com a realidade, entretanto este significado não está totalmente dissociado da obra em estudo, como pode inicialmente parecer. A farsa de Suassuana é uma invenção, disfarce para um projeto que visa, a partir da intersecção de memórias, imaginários e tradições ibérico-populares, afirmar o que é nacional. Com base neste entrecruzamento que mistura bonecos e folhetos, autos e romances, textos bíblicos e circo, nasce uma farsa diferente, cujo sentido é projetado para além dos limites temporais e espaciais de sua produção.

Conforme se percebeu, a plenitude do sentido da obra se estabelece na relação que a liga àquelas que a precederam e àquelas que a seguirão. O discurso foi construído a partir do estabelecimento de múltiplos fios de contato entre obras, enunciados, já-ditos, que foram relidos, transformados, adaptados para retratar o contexto em que foram inseridos, corroborando a ideia de que, “liberada, portanto, aos caprichos do tempo, a obra poética oral oscila na indeterminação de um sentido que ela não cessa de desfazer e recriar. O texto oral pede uma interpretação também movente.” (ZUMTHOR, 1997, p. 272).

A *Farsa da boa preguiça* demonstra a existência, não de um contraste ou oposição entre as tradições discursivas que a fundamentam, mas sim uma complementaridade, em que a letra exerce o papel de condensar e depurar os textos presentes na memória e imaginário, trazendo-os à tona ressignificados, transformando-se em ponto de partida para outras leituras e produções.

Pôde se refletir, neste sentido, sobre a permanência e transformação das tradições discursivas e de que forma as estruturas sociais, culturais e econômicas

mapeiam tais mudanças, num processo em que a voz figura-se tanto enquanto matriz, como enquanto alvo da escritura, que tem como elemento intrínseco à *performance*.

Por fim, vale ressaltar a importância de se refletir sobre os fenômenos de linguagem, seja qual for seu suporte, modalidade, escrita ou oral, sob uma abordagem multifacetada, em seu aspecto dinâmico, enquanto produto social, cultural, histórico, que permita entender o funcionamento das vozes e escrituras e seu aspecto movente, adaptativo, cujo trajeto é marcado por interseções espaciais, temporais, que reverberam na produção discursiva.

## REFERÊNCIAS

AQUINO, R. B. . **Ariano Suassuna, Jocolator Dei: A Farsa da boa preguiça** e o exercício renovador da tradição teatral. In: IV Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Belo Horizonte : UFMG, 2007. v. XI. p. 120-123.

AREDA, F. Sales. **O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna**, s.d. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/acervo.html>; Acesso em Setembro de 2011.

ASSOCIAÇÃO PERNAMBUCANA DE TEATROS DE BONECOS. Disponível em: [http://www.bonecosdepernambuco.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=69%3Amestre-ginu&catid=35%3Atributo-aos-mestres&Itemid=53](http://www.bonecosdepernambuco.com/index.php?option=com_content&view=article&id=69%3Amestre-ginu&catid=35%3Atributo-aos-mestres&Itemid=53); Acesso em Setembro de 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1999.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAZERMAN, Charles. **Escrita, Gênero e Interação Social**. São Paulo: Editora Cortez, 2007.

BENJAMIN, W. O Narrador. In: **Textos Escolhidos**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1983.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e Espírito do Mamulengo**. São Paulo: Brasiliana, 1966.

BORNHEIM, G. et al (org.). **Cultura brasileira: tradição/contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Funarte, 1987.

BRAGA, Marques. *Prefácio e Notas*. In: \_\_\_\_ VICENTE, Gil. **Obras Completas**. Volume V. 4 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1968.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. **Hibridismo Cultural**. Trad. Leila Souza Mendes. Rio Grande do Sul: UNISINOS, 2006.

CALDAS NETO, Paulo de Macedo. **Do picadeiro ao céu: o riso no teatro de Ariano Suassuna**. Dissertação de Mestrado em Letras/ Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, UFRN: Natal, 2008.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Amor é fogo que arde sem se ver*. In: FARACO, Sérgio (org.). **Sonetos para amar o amor**. Porto Alegre: L&PM Pocket Plus, 1997.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Dialética da malandragem**. Revista do Instituto de estudos brasileiros, nº 8, São Paulo, USP, 1997, pp. 67 – 99.

FUNDAÇÃO CASA RUI BARBOSA. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/apresentacao.html>, acesso em janeiro de 2012.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano – I Artes de fazer**. Trad. de Ephraim Ferreira Alves. 3 ed. Petrópolis, Vozes, 1998.

CIBERTECA DE CORDEL. **Acervo Maria Alice Amorim**. Disponível em: <http://www.cibertecadecordel.com.br/detalhe.php?id=8698>, acesso em janeiro de 2012.

CHARTIER, Roger. **"Cultura Popular": revisitando um conceito historiográfico**. Estudos Históricos: Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995, p. 179-192.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4 ed. Revista pela nova ortografia. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. de Hélder Godinho. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **O imaginário**. Trad. De Renée Eve Levié. 4ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7 ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2008.

HALBSWACH, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

\_\_\_\_\_. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. 6 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de Literatura Brasileira – Ariano Suassuna**, Número 10, Novembro de 2010.

IZAW, Irene Kondo. **Diálogos intertextuais entre Gil Vicente e Ariano Suassuna.** Uniandrade, Curitiba, n.4, 2010, pp.: 96-105.

KABATEK, Johannes (n. p. b). **Sobre a historicidade de textos.** Trad. de José da Silva Simões, Linha d'água (São Paulo) 17, 2005.

\_\_\_\_\_. **Tradição discursiva e mudança lingüística.** Disponível em: <http://www.uni-tuebingen.de/kabatek/discurso/itaparica.pdf>, acesso em 04 de dezembro de 2010.

KOCH, Peter; OESTEREICHER, Wulf. *Oralidade y escrituralidad a la luz de la teoria del language.* In: **Lengua hablada en la Romania:** español, francés, iraliano. Madrid: Gredos, 2007.

MACHADO, Irley. A farsa: um gênero medieval. **Revista Ouvirouver,** Belo Horizonte, n° 5, 2009, pp. 122-137.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Ariano Suassuna. Disponível em: <http://revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/view/9244>, acesso em outubro de 2011.

\_\_\_\_\_. **Pobreza e miséria na Farsa da boa preguiça de Ariano Suassuna.** OPSIS - Revista do NIESC, Vol. 6, 2006, disponível em [http://www.catalao.ufg.br/historia/revistaopsis/Sumarios/OPSIS2006/OPSIS2006\\_13\\_0.pdf](http://www.catalao.ufg.br/historia/revistaopsis/Sumarios/OPSIS2006/OPSIS2006_13_0.pdf), acesso em 10 de março de 2011.

MALUF, Sheila; AQUINO, Ricardo B.. (orgs). **Dramaturgia em cena.** Maceió: EDUFAL, 2006.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual: Análise de gêneros e compreensão.** São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** 12 ed. Rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004. pp. 186 – 187.

NEWTON JÚNIOR, Carlos (org). **Almanaque Armorial.** 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

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

ONG, Walter. **Oralidade e Cultura escrita – a tecnologização da palavra.** Trad. Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Papyrus, 1998.

PALMA-FERREIRA, João. **Do pícaro na literatura portuguesa.** Biblioteca Breve, Lisboa, 1981.

PARKER, Alexander A.. **Los pícaros em la literatura.** Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1975.

PAVIS, P. **Dictionary of the theatre terms**: concepts, and analysis. University of Toronto Press Incorporated, 1992. pp. 147 – 148.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

RABETTI, Bety (org.) **Teatro e comichidades**: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

SANTIAGO, Silviano (org). **Seleta em prosa e verso**. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

SANTINI, Alexandre. *Teatro e cultura brasileira do século XX – Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. In: RABETTI, Bety (org.) **Teatro e comichidades**: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

SANTOS, Idelette M. F. **Em demanda da poética popular**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009.

SUASSUNA, Ariano. **Farsa da boa preguiça**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2007.

SUASSUNA, Ariano. In: \_\_\_\_\_ NEWTON JÚNIOR, Carlos (org). **Almanaque Armorial**. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SUASSUNA. Ariano. *A Compadecida e o Romancelheiro Nordestino*. In: **Literatura Popular em versos**. Estudos. R.J., MEC, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. V.1.

TAVARES, Braulio, **ABC de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

VASSALO, Ligia. **Sertão Medieval**: origens européias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VICENTE, Gil. **Obras Completas**. Volume V. 4 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1968.

VOLOCHINOV, V. N.. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 10 ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral**. Trad Jerusa Pires Ferreira *et alli*. São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção, leitura**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

WECKMANN, Luis. **La herencia medieval del Brasil**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.