

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**

**KELLY SHEILA INOCÊNCIO COSTA**

**A FARSA DA BOA PREGUIÇA NA SALA DE AULA: O IDEÁRIO CRISTÃO E O  
RISO ENTRE A CULTURA POPULAR E A ERUDITA**

**JOÃO PESSOA  
2006**

**KELLY SHEILA INOCÊNCIO COSTA**

**A FARSA DA BOA PREGUIÇA NA SALA DE AULA: O IDEÁRIO CRISTÃO E O  
RISO ENTRE A CULTURA POPULAR E A ERUDITA**

Dissertação apresentada para a obtenção do  
Título de Mestre, na Universidade Federal da  
Paraíba, na área de Linguagem e Ensino, sob a  
orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Cristina Marinho  
Lúcio.

**JOÃO PESSOA**  
**2006**

Dissertação intitulada **A farsa da boa preguiça na sala de aula: o ideário cristão e o riso entre a cultura popular e a erudita**, apresentada pela aluna Kelly Sheila Inocência Costa, para a obtenção do Título de Mestre, na Universidade Federal da Paraíba, na área de Linguagem e Ensino, aprovada pela seguinte banca examinadora:

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Cristina M. Lúcio - UFPB  
(Orientadora)

---

Carlinda Fragale P. Nuñez  
(Examinadora externa)

---

Maria Ignez N. Ayala  
(Examinadora interna)

---

Diógenes André V. Maciel  
(Examinador interno – suplente)

---

Maria Marta Nóbrega  
(Examinadora externa – suplente)

## FICHA CATALOGRÁFICA

COSTA, Kelly Sheila Inocêncio.

**A farsa da boa preguiça na sala de aula:** o ideário cristão e o riso entre a cultura popular e a erudita. João Pessoa, 2006.

Dissertação na área de Linguagem e Ensino, Curso de Pós Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba.

1. Dramaturgia. 2. Ariano Suassuna. 3. Sala de aula.

À minha avó, minha mãe e meu padrasto, por  
terem sido minhas pernas ao longo dessa  
jornada.

## AGRADECIMENTO

Agradeço à minha avó que criou sozinha os filhos e, não contente, ainda arrastou os netos para debaixo de suas asas, sendo a principal responsável por tudo que conquistei na vida.

À minha mãe que, mesmo na ausência, se fez presente em toda a minha vida, preocupando-se comigo e me incentivando para que eu não desistisse e continuasse a lutar pelos meus sonhos.

Ao meu padrasto, um dos homens mais generosos que conheci durante a minha vida, que “carregou” o coração de minha mãe e de contrapeso ganhou uma filha que, mesmo não sendo sua, dá-lhe prejuízo como se fosse.

Ao meu pai que me ajudou a vir ao mundo e, desde os primeiros passos que dei na vida, me ensinou que devia aprender a andar com minhas próprias pernas.

A Hélder Pinheiro, um professor cearense de voz mansa que faz todos os seus alunos se apaixonarem por poesia e debandarem para a literatura para desespero dos lingüistas. Embora ele não seja ainda pai biológico, é pai acadêmico de muitos, inclusive meu, a quem, mesmo que reencarnasse várias vezes, jamais conseguiria retribuir o que fez por mim.

À minha orientadora, Ana Cristina, que com sua generosidade e paciência, ajudou-me a dar passos decisivos na direção do conhecimento e da vivência da Cultura Popular, do teatro e da dramaturgia, sem ela certamente não teria conseguido chegar até aqui.

Às minhas amigas Andréa, Etiene e Kalina Naro que sofreram, riram, conversaram e bagunçaram comigo, viajando toda semana para João Pessoa. Elas me ensinaram muito com o seu conhecimento, competência e dedicação, na condição de grandes pesquisadoras e, principalmente, amigas.

À minha amiga Lúcia, minha irmã do coração, que, apesar do seu jeito arredo, esteve sempre presente ao longo de mais de 15 anos de amizade. Durante o mestrado, dividiu comigo a casa, as despesas e, principalmente, os conflitos, angústias e agonias, dando-me “empurrões” fundamentais.

Enfim, agradeço a todos que direta ou indiretamente contribuíram para que atingisse mais essa meta na minha vida acadêmica.

Acertar em educação sem pedagogizar.

Ana Mae Barbosa

## RESUMO

Entre a cultura popular e a erudita, a presente dissertação estuda a **Farsa da boa preguiça**, analisando de que forma o ideário cristão e o riso são refletidos e construídos na peça. Por meio de quatro capítulos, discutimos a posição da crítica em relação à dramaturgia de Ariano Suassuna; a forma que as personagens da Farsa refletem os princípios cristãos; e o modo como o dramaturgo constrói o efeito cômico na peça, através do riso de zombaria e do riso da praça pública, a partir das reflexões de Propp (1992) e Bakhtin (1997). Além disso, depois de lecionarmos alguns anos em escolas públicas no interior da Paraíba e de percebermos que a dramaturgia, o teatro e a cultura popular estavam ausentes das nossas salas de aula, elaboramos propostas para que o professor de Literatura os trabalhe em sala de aula, com alunos do Ensino Médio. Para isso, recorreremos às contribuições da autora portuguesa Cristina Mello (1998). Dessa forma, esperamos contribuir para o estudo da dramaturgia brasileira e para o ensino de Literatura.

***ABSTRACT***

Between popular and erudite culture, this dissertation studies the **Farsa da Boa Preguiça**, analyzing in which way the Christian principles and the laugh are reflected and built in the play. Along four chapters, we discussed the position of the criticism related to Ariano Suassuna's dramaturgy; the way the farcical characters reflect the Christian principles; and the way how the playwright builds the comic effect in the play, through sarcastic laugh, and public square laugh, based on Propp's (1992) and Bakhtin's (1997) reflections. In addition, after teaching for some years in public schools in Paraíba inland, and realized that dramaturgy, theater and popular culture were absent from our classrooms, we created proposals in order that literature teachers work in classroom with students from High School. Therefore, we referred to the contribution of a Portuguese author Cristina Mello (1998). Thus, we expect to contribute to the study of Brazilian dramaturgy, and Literature teaching.

## SUMÁRIO

<b>ABRINDO AS CORTINAS</b>	11
<b>CAPÍTULO I – NAS SENDAS DE TAPEROÁ... E DA CRÍTICA</b>	13
1. Encontro com Ariano Suassuna	13
2. Sobre Ariano Suassuna	15
3. Percorrendo a Farsa	16
4. Nas sendas da crítica	17
<b>CAPÍTULO II - AS PERSONAGENS EM AÇÃO: REFLEXO DO IDEÁRIO CRISTÃO?</b>	30
1. A personagem no Teatro	30
2. A revelação das personagens por meio das ações	31
2.1 Simão: a idealização dos poetas populares?	31
2.2 Clarabela e a subversão dos princípios cristãos	37
2.3 Aderaldo Catação: a personificação da avareza e da inveja na ótica cristã	40
2.4 Nevinha: protótipo da mulher cristã	45
2.5 Tríade do Céu	49
2.6 Tríade do Inferno	57
<b>CAPÍTULO III - ENTRE A CULTURA POPULAR E A CULTURA ERUDITA, A FONTE DO RISO</b>	62
1. A cultura popular pela cultura erudita	62
2. Entre o erudito e o popular, a fonte do riso	68
2.1 O riso de zombaria na Farsa e em peças para mamulengo	69
2.2 O riso da Farsa e do Mamulengo na praça pública	79
<b>CAPÍTULO IV - A FARSA DA BOA PREGUIÇA NA SALA DE AULA: SUGESTÕES PARA TRABALHAR A CULTURA POPULAR, A LITERATURA DRAMÁTICA E O TEATRO</b>	90
<b>1. Dramaturgia e teatro: uma tentativa de distinção</b>	90
<b>2. A Literatura Dramática na sala de aula: a descoberta do texto dramático</b>	93
2.1 Dificuldades de se trabalhar a literatura dramática na escola	93
2.2 As especificidades do texto dramático na construção da leitura da farsa	94
2.3 Uma leitura da <i>Farsa da boa preguiça</i> por ela mesma	101
3. O Teatro na sala de aula: uma experiência lúdica	111
3.1 Relato de experiência com o teatro na escola	111
3.1.1 Propostas para trabalhar o Teatro com alunos do Ensino Médio	113
<b>DESCENDO O PANO</b>	121
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	124

<b>APÊNDICES</b>	133
APÊNDICE A – NOÇÕES SOBRE TEATRO	134
APÊNDICE B – TEATRO POPULAR	145
APÊNDICE C – TEATRO DE BONECOS: FANTOCHE OU MAMULENGO, O RISO É CERTO	150

## **ABRINDO AS CORTINAS...**

A presente dissertação estuda a **Farsa da boa preguiça**, analisando de que forma o ideário cristão e o riso são refletidos e construídos na peça. Além disso, sugerimos propostas para que o professor de Literatura trabalhe a cultura popular, a dramaturgia e o teatro em sala de aula, a partir da Farsa.

No primeiro capítulo **Nas sendas de Taperoá... e da crítica**, relatamos a forma como entramos em contato com a obra de Ariano Suassuna. Em seguida, apresentamos o dramaturgo e a sua produção artística, situando-os no cenário do Teatro Brasileiro. Depois, percorremos a Farsa, descrevendo em linhas gerais o seu enredo. Por fim, tentamos trilhar o caminho da crítica, no tocante à obra de Suassuna, principalmente quanto à **Farsa da boa preguiça**.

No segundo capítulo **As personagens em ação: reflexo do ideário cristão?**, a partir das reflexões de Décio de Almeida Prado, caracterizamos a personagem no Teatro, revelando as personagens de Suassuna por meio de suas ações, para observar de que forma refletem o ideário cristão.

No terceiro capítulo **Entre a cultura popular e a cultura erudita, a fonte do riso**, detivemo-nos na relação entre a cultura popular e a cultura erudita, retratada por Suassuna na peça, através, principalmente, das personagens Joaquim Simão e Clarabela. Em seguida, comparamos a Farsa a algumas peças para mamulengo, para observar os mecanismos utilizados na realização do efeito cômico por meio do riso de zombaria, a partir do livro **Comicidade e riso**, de Propp (1992). Por fim, analisamos as reflexões de Bakhtin, para entendermos melhor o riso popular e a influência deste riso na Farsa.

No último capítulo **A Farsa da boa preguiça na sala de aula: sugestões para trabalhar a cultura popular, a dramaturgia e o teatro**, propomos sugestões metodológicas, para que o professor de Literatura trabalhe a **Farsa da boa preguiça** com alunos do Ensino Médio, de modo que o texto seja lido e, caso os alunos desejem, encenado em sala de aula. Com o objetivo de orientar o professor, durante este trabalho, tentamos distinguir dramaturgia de teatro e dividimos as propostas em dois eixos principais: 1) **A literatura dramática na sala de aula: a descoberta do texto dramático**, em que discutimos as dificuldades de se trabalhar a literatura dramática na escola, as especificidades do texto dramático na construção da leitura da Farsa e, por fim, apresentamos uma leitura da peça por ela mesma, a partir das reflexões da autora Cristina Mello. 2) **O teatro na sala de aula: uma experiência lúdica**, em que relatamos a nossa experiência com o teatro na escola e indicamos propostas para trabalhá-lo com alunos do Ensino Médio, encenando apenas um episódio ou a peça integralmente, numa perspectiva lúdica.

## CAPÍTULO I

## NAS SENDAS DE TAPEROÁ... E DA CRÍTICA

**1. Encontro com Ariano Suassuna**

O teatro e a literatura dramática sempre me despertaram grande interesse, mesmo antes de ingressar na universidade, de tal forma que participei de um grupo teatral da Igreja Católica, li os primeiros textos dramáticos e encenei algumas peças ainda durante o período da adolescência.

Após assistir a minissérie **Auto da Compadecida**, realizada pela Rede Globo de Televisão, um dramaturgo começou a despertar a minha curiosidade - Ariano Suassuna. O **Auto da Compadecida** me encantou de maneira que comecei a querer conhecer o seu autor, como não tinha acesso a muitas informações sobre ele e sua obra, porque estudava num colégio público, que não dispunha de uma boa biblioteca; e nem eu possuía condições financeiras para comprar livros, apenas conheci melhor Suassuna quando ingressei na universidade.

Na universidade, no ano de 2000, descobri que Ariano Suassuna além de dramaturgo era poeta e romancista, logo busquei conhecer a sua obra, lendo primeiro o **Auto da Compadecida** e, em seguida, outras peças encontradas com muita dificuldade, pois as Bibliotecas Central e Setorial da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) não dispunham destas obras no seu acervo e, na época, poucas livrarias vendiam outras peças além do **Auto**. Mesmo assim, não desisti e, ao ingressar no Programa Especial de Treinamento (PET), como bolsista, resolvi desenvolver o meu trabalho de pesquisa sobre a obra de Ariano

Suassuna, com a ajuda do professor Hélder Pinheiro, que orientou as minhas leituras e todo o trabalho que desenvolvi na graduação.

Ao ler a crítica sobre Ariano Suassuna, percebi que estava enveredando por um caminho instigante e polêmico. Por essa razão, já na monografia, que teve como título **O santo e a porca: retomada de um velho tema ou plágio?**, provocada pelo crítico Sábato Magaldi que insinuou, no **Panorama do teatro brasileiro** (s/d), que Suassuna havia cometido plágio na peça **O santo e a porca**, encarei de fato o meu primeiro desafio. Estudei esta peça, **O avaro**, de Molière, e **A Aulularia**, de Plauto, com o objetivo de comparar as três peças; observando os estilos dos autores, a forma como cada um construiu a sua comédia e as suas personagens, principalmente o avaro, que aparece em cada uma delas e é um dos filões temáticos mais importantes da história da literatura. A partir das reflexões de Gilberto Mendonça Teles, no capítulo “Os Limites da Intertextualidade”, presente na obra **Retórica do Silêncio** (1979), e de Propp, em **Comacidade e riso** (1992), procurei perceber o que era comum em cada uma das comédias e se a hipótese de plágio se confirmava ou não.

Ao estudar mais detidamente a obra de Ariano Suassuna, observei que a cultura popular é uma das suas balizas, logo fiquei curiosa para saber como se dava esta relação, ou seja, de que forma esta cultura estava marcada na dramaturgia do autor. Embora este aspecto tivesse despertado a minha atenção desde a graduação, como tinha de delimitar o tema a ser trabalhado na monografia, não pude enveredar pelo campo da cultura popular neste período. Logo, apenas trilhei este caminho durante o mestrado.

## 2. Sobre Ariano Suassuna

O paraibano Ariano Vilar Suassuna nasceu na cidade da Paraíba (atual João Pessoa) no dia 16 de junho de 1927. Ele viveu pouco tempo ao lado do pai, João Suassuna, que foi assassinado por motivos políticos, quando ele tinha apenas três anos de idade. Depois disso, a família Suassuna se mudou para Taperoá, onde Ariano foi à escola pela primeira vez, leu os primeiros livros, descobriu a literatura de cordel, viu desafios de viola, conheceu o circo e conviveu nas feiras com os mamulengos (o tradicional teatro de bonecos do Nordeste) e com os tipos populares que povoam a sua obra.

Entre a cultura popular e a cultura erudita, Suassuna cresceu. Ainda criança foi estudar no Recife. Nesta cidade, formou-se em Direito e em Filosofia; atuou como professor de Estética da Faculdade de Filosofia da UFPE; fundou com outros colegas o Teatro do Estudante de Pernambuco; trabalhou como crítico teatral do **Diário de Pernambuco**; participou do Conselho Federal de Cultura (1968-1972); fundou também a Orquestra Armorial, conhecida em todo o país por tocar músicas regionais com instrumentos clássicos. O escritor mora em Recife atualmente.

Ariano Suassuna é um dos poucos escritores do teatro nordestino que conseguiu se destacar nacionalmente através da encenação de suas peças, entre as quais podemos destacar: **Uma mulher vestida de sol, Auto da Compadecida, O santo e a porca, O casamento suspeito, A pena e a lei** e a **Farsa da boa preguiça**. O autor possui uma obra muito diversificada, compreendendo peças teatrais (comédias e tragédias), romances e poesias. A sua comédia mais conhecida é o **Auto da Compadecida** que, por meio da sua originalidade, consegue retratar o Nordeste principalmente no aspecto da religiosidade popular.

### 3. Percorrendo a Farsa

A **Farsa da boa preguiça**<sup>1</sup>, de Ariano Suassuna, foi escrita em 1960 e montada pela primeira vez pelo Teatro Popular do Nordeste (TPN), sob a direção de Hermilo Borba Filho, com cenários e roupagens de Francisco Brennand, no Teatro de Arena do Recife em 24 de janeiro de 1961.

A Farsa é composta de três atos escritos em versos, semelhante a “um grande cordel”, que narra a história de Joaquim Simão, um poeta popular. A seguir, apresentamos um breve resumo do seu enredo.

O poeta e a sua mulher, Nevinha, são conhecidos de um casal rico – Aderaldo e Clarabela, que moram na Capital e possuem negócios no interior. Aderaldo é um homem cético que vive para trabalhar, é apaixonado por Nevinha, por isso tenta conquistá-la com a ajuda de Andreza, uma diaba disfarçada de mulher. Clarabela, apesar de ser casada com Aderaldo, é apaixonada por Simão. Inicialmente, o poeta resiste às investidas da mulher rica, mas depois acaba cedendo à tentação e tem um caso amoroso com ela. Já Nevinha, como uma mulher fiel e apaixonada pelo marido, não cede às cantadas de Aderaldo. Ela insiste constantemente para que o esposo consiga um emprego, porque os seus filhos estão padecendo na miséria, mas ele se nega a trabalhar em outro ofício que não seja o da poesia, vivendo no “ócio artístico”. No decorrer da trama, Aderaldo é enganado por Fedegoso, o Cão Caolho disfarçado de gente, e perde quase toda a sua fortuna. Contudo, ele consegue através de muito trabalho se tornar um homem rico novamente. A sua obsessão por Nevinha o leva a fazer uma aposta com Joaquim Simão, cujos prêmios são a mulher do poeta ou uma grande quantia em dinheiro. Simão ganha a aposta e enriquece, mas depois perde tudo. Aparecem na

---

<sup>1</sup> A edição utilizada neste trabalho é: SUASSUNA, Ariano. **Farsa da boa preguiça**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

história também São Pedro, Miguel Arcanjo e Manuel Carpinteiro, que interferem diretamente no destino das personagens, protegendo-as e testando-as, tendo a função principal de moralizar a narrativa. No decorrer da trama, Aderaldo e Clarabela são condenados ao inferno pelos diabos, disfarçados de seres humanos. No último momento, Nevinha e Simão rezam pelo casal, para que se livrem da condenação. No final, os ricos vão para o purgatório e o poeta segue viagem com sua mulher, sonhando em viver dos seus folhetos. Num misto de realidade e fantasia, em que nos deparamos com figuras sagradas conhecidas, podemos nos encantar com uma história popular recheada de confusões e risos.

#### 4. Nas sendas da crítica

Em 1957, Suassuna despontou no Rio de Janeiro e em São Paulo, conquistando em seguida as companhias profissionais. Inicialmente, o novo dramaturgo foi muito elogiado, de modo que um dos grandes críticos de teatro da época, e ainda hoje, Sábato Magaldi, comentou, no livro **Panorama do teatro brasileiro**, a dramaturgia de Suassuna com as seguintes palavras:

(a) o mérito artístico juntou-se um aspecto que deve ser ressaltado em nossa literatura: trata-se de uma dramaturgia católica, no melhor dessa tradição que esse teatro fixou em todo o mundo, vindo das formas medievais, em que se assinalam os caracteres populares e folclóricos e uma religiosidade simples, sadia, irreverente e presidida pela graça, com a condenação dos maus e salvação dos bons (MAGALDI, S., s/d, p. 220).

Suassuna, afirma o crítico, “atinge uma religiosidade profunda através da quase superstição das histórias folclóricas”, que pode espantar aos cultores de um “catolicismo acomodaticio”, todavia responde às exigências daqueles que se conduzem por uma fé verdadeira. Não nos arriscamos em definir o que seria esta “fé verdadeira” e esta

“religiosidade profunda através da quase superstição” citadas por Magaldi. Entretanto, não podemos negar que Suassuna, ao tratar da religiosidade católica em suas peças, não o faz de forma acrítica, pois revela o lado menos glorioso das pessoas que dirigem a Igreja Católica e dos seus fiéis, como percebemos claramente no **Auto da Compadecida**. Acerca do Auto, escrevemos um artigo intitulado “Auto da Compadecida: entre temas, tipos e risos”<sup>2</sup>, em que analisamos alguns aspectos desta peça, comparando-a ao filme e à minissérie intitulados **O Auto da Compadecida**, adaptados a partir do texto de Suassuna e com roteiro de Guel Arraes, bem como aos cordéis, nos quais o dramaturgo se inspirou para construir a obra.

O teatrólogo, ainda na visão de Sábato Magaldi, enriquece mais a sua matéria-prima por fundir duas tendências, geralmente isoladas em outros autores, aliando o popular ao erudito, o espontâneo ao elaborado, a linguagem comum ao estilo polido, o regional ao universal, ou seja, a sua maneira de apresentar os caracteres se baseia na forma popular brasileira.

Sábato Magaldi postula que o dramaturgo paraibano aproxima o Nordeste de Florença e da Roma renascentista, aliando a visão do mundo contemporâneo à fé católica, o que resultou no **Auto da Compadecida**, na concepção do crítico, “o texto mais popular do moderno teatro brasileiro” (MAGALDI, S., s/d, p. 236). Ele acredita que Suassuna conseguiu atingir uma obra sem fronteiras, na qual inscreve valores particulares numa ordem maior. Entendemos que o crítico considera valores populares como particulares, e os de ordem maior aqueles ligados à tradição medieval, no entanto o texto em si não aprofunda esta discussão.

Como o livro se trata de um panorama e os comentários sobre a obra de Suassuna estão inseridos em um artigo apenas, o objetivo não é aprofundar nenhum estudo, mas apenas situar o dramaturgo e a sua obra na história do Teatro Brasileiro. Existe, de fato, uma

---

<sup>2</sup> SOUZA, Ana Lúcia Maria de (Org.). **Literatura no Vestibular** – UEPB/2006. Campina Grande: Bagagem, 2005.

imprecisão na linguagem utilizada pelo crítico, por denotar uma escala de valores que não é pertinente quando se trata de tradição cultural, que não pode ser valorada (maior ou menor e superior ou inferior) em relação a outras, mas apenas qualificada como diferente. Contudo, não podemos desconsiderar o fato de que ele escreveu o artigo no de 1960, quando os estudos sobre estas questões eram embrionários.

Há outros autores que estudaram a obra de Suassuna, como Carlos Newton Júnior e Idelette Muzart Fonseca dos Santos, que se revelam como verdadeiros apaixonados e defensores árdios do dramaturgo que, sobretudo por sua postura conservadora, é fortemente atacado pela crítica, especialmente pelos estudiosos da cultura popular.

Newton Júnior escreveu sobre a poesia armorial e, posteriormente, publicou o livro **O circo da onça Malhada: iniciação à obra de Ariano Suassuna**, no qual faz um estudo biográfico do dramaturgo e comenta brevemente as suas comédias, principalmente o **Auto da Compadecida**, bem como os romances **Fernando e Isaura** e **A Pedra do Reino**. Já Idelette dos Santos estuda mais detidamente sobre o movimento armorial na obra artística de Suassuna, especificamente sobre a história do movimento, o teatro, as artes plásticas e a música armorial.

Os trabalhos que conhecemos sobre a obra de Ariano Suassuna geralmente possuem como objeto de estudo o **Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Sobre este romance, o trabalho mais completo, que tivemos a oportunidade de conhecer, foi a tese intitulada **Messianismo e cangaço na ficção nordestina: análise dos romances Pedra Bonita e cangaceiros, de José Lins do Rego, e A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna**, de Sônia Lúcia Ramalho de Farias Bronzeado.

O trabalho mais aprofundado e completo sobre o teatro do autor paraibano, do qual tomamos conhecimento, é a dissertação de Maria Ignez Moura Novais<sup>3</sup>, intitulada **Nas trilhas da cultura popular: o teatro de Ariano Suassuna**, que ainda continua inédita, tendo apenas o artigo “Trilhas e percursos da cultura popular na dramaturgia de Ariano Suassuna” publicado no livro **Por uma militância teatral** (2005). A dissertação é composta por cinco capítulos. O primeiro capítulo é intitulado “O teatro popular entre o estético e o ideológico”, no qual a estudiosa faz uma reflexão sobre o teatro popular no Brasil, bem como as implicações ideológicas e estéticas que circundam a concepção deste tipo de teatro. No segundo capítulo “Uma resposta: Ariano Suassuna e o teatro”, ela averigua a postura de Suassuna frente ao teatro e à cultura popular, observando como a crítica vê a obra de Ariano Suassuna desde a sua estréia, e como o próprio autor se revela em seus depoimentos. No terceiro capítulo “Análises: entremezes e auto”, Ayala analisa os entremezes **O homem da vaca e o poder da fortuna**, **O castigo da soberba** e **Torturas de um coração: ou em boca fechada não entra mosquito**; e as peças **A pena e a lei** e o **Auto de João da cruz**, com o objetivo de perceber como se processam a adaptação, a transposição, a criação e a recriação com base em elementos populares no teatro do dramaturgo paraibano. No quarto capítulo “O teatro de Ariano Suassuna entre o estético e o ideológico”, Ayala realiza um estudo comparativo entre as peças analisadas no capítulo anterior e outras - **O rico avarento**, o **Auto da Compadecida** e a **Farsa da boa preguiça**. A autora observa, desse modo, a tipologia das personagens e tenta estabelecer um paralelo entre elas, visto que certos elementos e técnicas de caracterização da personagem aparecem em várias peças de Suassuna. No último capítulo “A cultura popular recriada e a sua devolução ao povo”, Ignez Ayala verifica na prática se o

---

<sup>3</sup> Ignez Moura Novais adquiriu o sobrenome Ayala posteriormente em decorrência do seu matrimônio. Neste trabalho, utilizaremos o sobrenome NOVAIS, ao nos referirmos à sua dissertação; e AYALA, quando citarmos os seus demais trabalhos.

aproveitamento da cultura popular realizado por Ariano Suassuna possibilita a sua devolução ao povo.

No artigo “Trilhas e percursos da cultura popular na dramaturgia de Ariano Suassuna”, Ignez Ayala (2005) reflete sobre o teatro e a cultura popular, bem como acerca da obra de Ariano Suassuna através da crítica e de depoimentos do autor. Trata-se, em suma, de um apanhado geral do primeiro e do segundo capítulos da sua dissertação.

Ayala inicia a reflexão, questionando o que é teatro popular e destacando duas visões que se evidenciam na tentativa de responder a esta questão. A primeira visão, considerada tradicional, concebe “o povo como um conjunto pitoresco que continua vivendo passiva e estaticamente a sua cultura”; a outra “considera o povo como responsável pela transformação do mundo, transferindo-lhe os meios de produção que estão nas mãos de uma minoria privilegiada” (AYALA, I., 2005, p. 36).

Dessa maneira, essas duas visões são preconceituosas, visto que a primeira enxerga a cultura popular como uma “peça de museu”, ou seja, um elemento estático de modo que permanece passivo, por isso, muitas vezes, é considerado primitivo no sentido pejorativo, isto é, ultrapassado. Por sua vez, a segunda visão idealiza o povo, ao desejar inverter os papéis na relação de poder, por meio da cultura, acreditando que, “substituindo” a cultura popular pela erudita (a da elite privilegiada), será uma forma de inserir os excluídos na sociedade capitalista. Logo, estas duas concepções não respeitam as manifestações da cultura popular, que é viva e movente, incorrendo no erro de querer cristalizá-la ou substituí-la.

Neste contexto, a autora admite ser difícil definir o que vem a ser teatro popular, mas mostra que as tentativas nesse sentido oscilam sempre entre uma ou outra perspectiva, pois a forma de se conceber o popular é freqüentemente determinada pelos ideais da classe dominante. Por esse motivo, de um lado, o popular é visto como pitoresco e exótico; ou, por

outro lado, como um modo antigo e ultrapassado de ver o mundo e a vida, de forma que deve acontecer uma mudança completa na concepção popular perante a vida. Estas posturas revelam a atitude de pessoas que se colocam numa posição superior ao povo e o avaliam do “alto do seu pedestal”. De outra forma, Ayala afirma que a cultura popular deve ser estudada como uma concepção heterogênea do mundo e da vida, que muda com o tempo e varia de acordo com os seus agentes.

A autora ressalta que o teatro popular que aparece nas feiras e festas, através de bonecos, ou nas danças dramáticas das comemorações natalinas e em festas de santos, é pouco incluído nas classificações de estudiosos, embora haja uma discussão ampla acerca do que é teatro popular ou não. Nessa perspectiva, a estudiosa enfatiza que as concepções de vida, de homem e de universo do povo não têm divisão, de modo que o homem convive com os deuses e a natureza de forma natural e próxima. Isto é, nas “manifestações dramáticas populares, como na literatura popular, oral e/ou escrita, os elementos mágicos, fantásticos e poéticos não se encontram distanciados das explicações que os homens do povo dão aos acontecimentos do seu dia-a-dia” (AYALA, I., 2005, p. 37). Por isso, muitas vezes é difícil para os estudiosos compreenderem essa relação, visto que, na chamada cultura erudita, esses elementos possuem conceitos bem distintos e que não se confundem.

No tocante ao teatro popular, Ayala retoma as reflexões de Augusto Boal (1979)<sup>4</sup>, comentando a primeira das categorias criadas por este autor: “o teatro do povo e para o povo”, que pode se subdividir em pelo menos três tipos principais: propaganda, didático e cultural, destacando o terceiro tipo que se refere ao folclore e à importância de se oferecer ao povo espetáculos folclóricos de dança e canto, todavia o crítico não inclui nesta classificação as manifestações dramáticas populares. Neste ponto, a autora atrai a atenção para a necessidade

---

<sup>4</sup> Apresentamos as outras categorias e as reflexões de Augusto Boal sobre o teatro popular no apêndice B deste trabalho.

de se refletir sobre a denominação “teatro do povo para o povo”. Ela acredita que a denominação mais correta seria “teatro de perspectiva popular para o povo”, uma vez que a cultura popular é filtrada pela visão de mundo de intelectuais, que embora utilizem elementos éticos ou estéticos populares, fazendo o possível para diminuir a enorme distância existente entre essas duas classes, não são do povo.

Ao atentar para esse fato, a autora comenta o problema da ideologia e da estética, levantando a seguinte questão: “como um autor ‘erudito’ vai elaborar sua obra quando quer que seu destinatário seja o povo?” (AYALA, I., 2005, p. 37). Para tentar responder a esse questionamento, ela traça o perfil das tentativas de um teatro popular no Brasil, ressaltando os interesses que regem as modalidades desse teatro entre nós e destacando quatro modalidades: a primeira consiste nas formas de teatro popular, folclórico, feito pelo povo e para o povo, em que é difícil determinar o interesse predominante que pode ser tanto lúdico quanto religioso; a segunda se trata de um teatro baseado na cultura popular e na visão de mundo do povo, que embora não seja feito pelo povo, é realizado e levado para o povo, cujo interesse é didático-diversional com o objetivo de popularização do teatro; e a terceira é a que se pode nomear de teatro de perspectiva popular, o qual é apresentado para o povo ou para um público que simpatiza com o povo, cuja finalidade é de divulgação e didática; a última é a modalidade do teatro popularesco, cujas peças sob um “verniz” popular ocultam uma série de valores que não são os do povo, por interesse comercial, que geralmente vulgariza a cultura popular.

Em seguida, Ayala aponta para outra questão fundamental – a do público a quem se destinaria o teatro popular no Brasil, visto que o povo não vai ao teatro porque não tem poder aquisitivo e também pelo fato de que o que é apresentado nas casas de espetáculos não faz parte de sua cultura. Em outras palavras, o teatro que se pretende popular no Brasil se encontra confinado nas casas de espetáculos; e as peças baseadas na recriação da cultura

popular normalmente não são apresentadas e devolvidas para o seu “público ideal”. Em suma, a autora conclui que raramente se faz “teatro do povo e para o povo” no Brasil, a não ser o teatro de mamulengo, entre outras manifestações populares, que em geral não é apresentado em palcos de casas de espetáculos, mas nas ruas, nas praças.

Nesse sentido, a estudiosa tenta responder a questão do lugar ocupado pela obra de Ariano Suassuna, partindo das afirmações da crítica e do próprio autor. Ela considera Suassuna um exemplo de autor que partiu para o popular de forma consciente, ao encontrar o caminho para o que entende ser teatro, na cultura do povo. Assim, a obra do dramaturgo paraibano trouxe um caráter de novidade à dramaturgia brasileira, ao levar para o palco certos problemas e aspectos da cultura do povo nordestino.

Para entendermos melhor a realidade da dramaturgia brasileira nessa época, precisamos saber que, nas décadas de 40 e 50, nos teatros de São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, encenava-se um grande número de peças estrangeiras para um público burguês que desejava assistir aos sucessos de Nova York, Paris e Londres. Contudo, já insurgiam teatrólogos dispostos a mudar o panorama do teatro brasileiro, como Nelson Rodrigues, com a peça **Vestido de Noiva**, em 1943.

Nesse cenário, o fato de Ariano Suassuna

começar a levar para as casas de espetáculo toda uma problemática do povo estava perfeitamente de acordo com os ideais do Teatro do Estudante de Pernambuco<sup>5</sup> (TEP), que surgiu por volta de 1945 e que, segundo Hermilo Borba Filho, um dos seus fundadores, foi ‘um grupo que revolucionou o drama e o espetáculo nordestinos’ (AYALA, I., 2005, p.40).

Ignez Ayala, após ler grande número de notícias sobre a obra de Suassuna, conclui que quase todas essas notícias se referem às encenações do **Auto da Compadecida** ou de

---

<sup>5</sup> O Teatro Popular do Nordeste (TPN), que surgiu em 1959, foi uma continuidade do TEP.

peças inéditas cedidas pelo dramaturgo às companhias teatrais, recorrendo raramente aos textos. Como ela observa:

Ariano constantemente reafirma suas idéias ou repensa o seu trabalho de poeta, teatrólogo e escritor, tentando dar a tudo uma unidade, em cuja base se encontram a cultura popular e os clássicos da cultura ocidental. E, sempre que possível, aponta as vinculações de sua obra com a literatura popular do Nordeste, a que chama de 'Romanceiro Popular Nordestino' (AYALA, I., 2005, p. 47).

A autora enfatiza que Ariano Suassuna nunca esquece de citar as fontes populares de sua obra, referindo-se sempre aos processos de criação e recriação baseados nos elementos herdados da cultura popular do Nordeste. O autor, na visão da estudiosa, não apenas transpõe, mas incorpora cânones da poética popular em suas peças, de modo que obedece às funções, normas e valores da cultura popular no trato de temas e formas trazidos do folclore. Assim, parece que Suassuna concebe a literatura popular como uma criação paralela e alternativa à literatura erudita que, da mesma forma, possui suas leis próprias. Ele também se ressentiu diante dos que tratam a literatura popular e a erudita em termos de cultura inferior e superior, ao invés de considerar as diferenças entre essas manifestações. Esta postura é percebida claramente na **Farsa da boa preguiça**, na qual o dramaturgo denuncia esta visão através da relação entre as personagens Clarabela e Joaquim Simão. Embora reconheça o peso da tradição sobre a cultura popular, Suassuna não a diminui e nem a considera uma manifestação cultural “velha”.

Na visão do dramaturgo paraibano, segundo Ignez Ayala, a cultura popular é, com sua heterogeneidade de formas de espetáculos populares, o caminho para o teatro erudito brasileiro e a possibilidade da criação de um teatro nacional. A autora mostra, desse modo, que a “literatura popular nordestina se apresenta a Suassuna como o cadinho em que se funde toda uma tradição de cultura, popular e erudita, com a incorporação de elementos da cultura erudita ocidental à popular” (AYALA, I., 2005, p. 51-52).

Ayala acrescenta que Ariano Suassuna, desde a sua estréia, já delineou o seu projeto estético, no qual ao escrever bem sobre o homem sertanejo, escreveria bem sobre o homem brasileiro e sobre o homem de qualquer lugar, alcançando a possibilidade de atingir qualquer tipo de público. Ela finaliza, afirmando que Suassuna ao se preocupar com um público composto pelo povo em geral, sem nunca ter nomeado o seu teatro de popular, insere-se entre os autores que se esforçam em construí-lo.

Logo, o projeto estético de Suassuna, que consiste em buscar conscientemente os elementos na cultura popular para o seu teatro, tem a intenção de fazer o povo reconhecer a si mesmo e à sua cultura na obra do dramaturgo paraibano. Se isto é possível, não o sabemos, pois não realizamos nenhum estudo a este respeito. O fato é que a realidade do nosso país nos revela que, com exceção da peça **Auto da Compadecida**, que foi adaptada para o cinema e a televisão, o povo em sua maioria não teve acesso ao teatro de Suassuna e de nenhum outro dramaturgo, com raras exceções. A nossa experiência em comunidades populares mais ou menos carentes nos mostrou que o povo não vai ao teatro e não tem acesso a ele por outros meios, a não ser que seja adaptado para a televisão. Assim, realmente, não há como saber se o projeto do dramaturgo paraibano teria realmente êxito.

Em relação à **Farsa da boa preguiça**, que é objeto deste trabalho, apesar de ter sido montada pela primeira vez em 1961, pelo Teatro Popular do Nordeste, em Recife, não encontramos nenhum estudo completo sobre a peça. Ela é apenas estudada por Ignez Novais na dissertação supracitada, comentada por outros estudiosos e pelo próprio autor, por exemplo, no prefácio intitulado **A farsa e a preguiça brasileira**, da edição de 2002, lançada pela editora José Olympio.

No prefácio, o autor responde aos comentários de certos críticos, feitos na estréia da Farsa, dos quais ele cita principalmente os marxistas, que o acusaram de “estar aconselhando

o povo brasileiro à preguiça e ao conformismo, fazendo o jogo dos que desejavam ‘impedir e entravar sua luta de libertação’” (SUASSUNA, A., 2002, p. 19). Infelizmente, não tivemos acesso a estes comentários, por essa razão apenas podemos emitir opiniões a partir dos comentários de Suassuna.

Nesse comentário, Ariano Suassuna afirma que o seu objetivo foi elogiar o ócio criador do Poeta e ressaltar a diferença de visão inicial que o povo brasileiro tem do mundo e da vida em face da “cosmovisão” dos povos nórdicos. Ele destaca a boa-fé e a generosidade brasileira, que precisam ser bem usadas, para que se aprenda a distinguir quem deve ser bem recebido, demonstrando um “preconceito ao contrário”, contra o “mau imigrante”, os poderosos que nos oprimem e nos exploram. Dessa forma, o autor abordou dois problemas, o de unir o trabalho escravo ao criador numa só atividade, bem como o da existência de dois brasis – “(u)m, o Brasil do Povo e daqueles que ao Povo são ligados, pelo amor e pelo trabalho” (SUASSUNA, A., 2002, p. 23); o outro é o dos meios de comunicação, da ordem social injusta, em resumo, o que abrange todos os meios dominados por forças estrangeiras e por seus aliados, tentando descaracterizá-lo, corrompê-lo e dominá-lo. Este Brasil que ele chama de “superposto da burguesia cosmopolita, castrado, sem-vergonha e superficial”, é simbolizado na Farsa pelas personagens Aderaldo e Clarabela. O dramaturgo contrapõe a preguiça de Clarabela, em sua opinião “uma falsa intelectual”, que fala difícil, coleciona móveis antigos, comparece às crônicas sociais, mantém um salão e discute problemas de arte formal ou conteudística, à de Joaquim Simão, condenando o primeiro tipo de preguiça, a que chama de “preguiça do Diabo”; e elogiando a do poeta que, como o próprio título da peça declara, é a “boa preguiça”.

Mais adiante, Ariano Suassuna arremata as suas reflexões sobre trabalho e preguiça, afirmando que pode “haver nobreza e criação na preguiça, pode haver feiúra e roubalheira no

trabalho” (SUASSUNA, A., 2002, p. 27). Ele declara que este era o elogio e a condenação que desejava fazer na peça e reconhece que a sua posição apresenta alguns perigos, dentre eles, o de não denunciar de forma suficiente uma situação social injusta, em que os brasileiros privilegiados têm direito ao ócio, que foi adquirido às custas da exploração dos pobres; e o outro perigo é o de exaltar demais o trabalho como castigo e correremos o risco de sermos ultrapassados pelos poderosos do mundo. O dramaturgo sertanejo finaliza apontando para o fato de que “não devemos ficar apenas sonhando, inativos, fazendo a lamentação humanista das fazendas ou dos engenhos” (SUASSUNA, A., 2002, p.34), mas temos de reagir para que não passemos a vida trabalhando para os estrangeiros, de modo que a “boa vida de ócio” seja um milagre que só aconteça para eles.

Por meio da “contação de causos”, Suassuna revela a sua visão do povo brasileiro e estrangeiro, bem como a sua postura política em relação ao tipo de relacionamento que geralmente se tem entre o Brasil e, principalmente, os Estados Unidos, que o explora e o escraviza. O dramaturgo mostra o seu repúdio à invasão estrangeira, que visa dominar e descaracterizar o Brasil, inculcando uma nova mentalidade, impondo novas tradições e costumes diferentes dos nossos. Ele se mostra conservador por não admitir esta invasão, que tem gerado certo deslumbramento em muitos brasileiros, especialmente naqueles que viajam para outros países e ficam fascinados, de tal forma que passam a acreditar que tudo daqui, por se tratar de um país pobre, é inferior.

Dessa forma, o autor nordestino tenta espelhar a sua concepção de vida e de mundo na peça, ao contrapor trabalho e preguiça, reafirmando que o pobre, como o poeta popular Joaquim Simão, excluído dos bens de consumo para uma sobrevivência digna, também tem direito à “boa preguiça”, ao ócio criador, que gera beleza e vida. Pretendemos refletir mais

profundamente sobre essa postura de Suassuna quando formos estudar a relação entre a cultura erudita e a cultura popular representada na peça.

Enfim, se por um lado a quase ausência de estudos sobre a **Farsa da boa preguiça** revela que, de certa forma, a crítica tem descuidado da dramaturgia moderna brasileira; por outro lado, abre-se um campo fértil para novos estudos que de fato priorizem o texto dramático.

## CAPÍTULO II

### AS PERSONAGENS EM AÇÃO: REFLEXO DO IDEÁRIO CRISTÃO?

#### 1. A personagem no Teatro

Décio de Almeida Prado (2004, p.84), ao fazer uma releitura de Aristóteles, no artigo **A personagem no Teatro**, distingue o romance do teatro por meio, principalmente, da personagem. Ele afirma que as personagens no teatro determinam a existência de tudo na obra, constituindo praticamente a totalidade da peça, isto é, “nada existe a não ser através delas”. Já a personagem no romance é apenas mais um elemento entre os demais que constituem a obra. Em resumo, nas palavras do crítico, “teatro é ação e romance é narração”. Assim, o teatro não é mediado pelo narrador, pois a história é mostrada e não contada “como se fosse de fato a própria realidade” (PRADO, D. A., 2004, p.85). Por isso, o melhor caminho para começar a analisar uma peça de teatro, parece-nos ser a personagem por meio das suas ações.

Nesta perspectiva, para caracterizar a personagem no teatro, Décio de Almeida Prado indica três caminhos: “o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem ao seu respeito” (PRADO, D. A., 2004, p.88). Desse modo, observar a ação das personagens é fundamental. Prado esclarece que a ação

não se confunde com movimento, atividade física: o silêncio, a omissão, a recusa a agir, apresentados dentro de um certo contexto, postos em situação (como diria Sartre) também funcionam dramaticamente. O essencial é encontrar os episódios significativos, os incidentes característicos, que fixem objetivamente a psicologia da personagem (PRADO, D. A., 2004, p.92).

Logo, ao analisar uma peça teatral, deve-se direcionar o olhar para os episódios considerados significativos por revelarem a psicologia das personagens em vários contextos diferentes, em que as ações acontecem por meio de movimentos físicos ou não, revelando a

face de cada uma delas. Nesse sentido, propomo-nos a analisar as personagens da **Farsa da boa preguiça**.

## 2. A revelação das personagens por meio das ações

### 2.1 Simão: a idealização dos poetas populares?

Como foi dito anteriormente, observar as ações das personagens no teatro é indispensável, para que se possa caracterizá-las. Dessa forma, o melhor caminho para se analisar uma peça se encontra neste viés, por isso iniciaremos a análise da Farsa, observando as ações das suas personagens, a começar pelo protagonista Joaquim Simão.

Joaquim Simão se revela através das suas atitudes, como um homem simples, pobre, que valoriza muito o que faz – a poesia. Ele, no primeiro e também no segundo ato, passa boa parte do tempo dormindo num banco e repete sempre a frase: **Ô mulher, traz meu lençol, /que eu estou no banco deitado** (SUASSUNA, A., 2002, p.172). Esta e outras personagens da Farsa, como São Miguel, São Pedro, Jesus e os demônios também fazem parte do entremez **O homem da vaca e o poder da fortuna**, do mesmo autor, apresentando as mesmas características, por exemplo: Joaquim Simão é poeta e preguiçoso nas duas peças. Ambas foram inspiradas no poema popular **O homem da vaca e o poder da fortuna**, de Francisco Sales Arêda, de modo que há alguns versos de Arêda que Ariano transcreve integralmente no entremez, como observa Ignez Novais na sua dissertação.

Simão não demonstra preocupação com as coisas materiais, com a própria sobrevivência e com a da sua família. Pois, embora saiba que com a sua arte não consegue prover o sustento da sua família, não procura outro trabalho, que garanta ao menos a alimentação dos seus filhos, apesar da insistência da sua esposa. Logo, ele é “acomodado” em quase todo o desenvolvimento da trama.

Tal postura diante da vida mostra que o poeta é egoísta, visto que se preocupa apenas com o seu bem-estar. Desse modo, Simão destoa da imagem tradicionalmente associada ao homem e ao poeta nordestinos, que vencem as dificuldades impostas pela vida dura, seca e sofrida com o seu esforço e trabalho. Embora os poetas populares façam os seus folhetos e os vendam (por exemplo, nas feiras), geralmente exercem a atividade da agricultura, trabalham muito para sobreviver e oferecer melhores condições de vida às suas famílias. A acomodação de Simão pode ser percebida na conversa entre ele e Nevinha apresentada a seguir:

SIMÃO

Besteira, mulher, oxente! Eu começo a fazer força  
e o que é que vou arranjar?  
Pra morrer de pobre, o que eu tenho já dá!  
E sabe do que mais, Nevinha? Não atrapalhe não,  
que eu estou pensando em fazer um folheto arretado!  
Quer saber a idéia? É sobre uma gata que pariu um cachorro!  
Vai ficar tão engraçado!  
Ninguém sabe o que foi que houve,  
todo mundo está esperando o parto, o gato é o mais nervoso!  
No dia, quando a gata pare, em vez de gato é cachorro!  
Já pensou na raiva do gato, na surpresa, na confusão?  
Que acha? Parece que já estou vendo a capa  
e escrito nela: "Romance da Gata que Pariu um Cachorro,  
Autor: Joaquim Simão!"  
Vou vender tanto folheto, vou ganhar tanto dinheiro!  
É coisa para garantir a bolacha dos meninos  
para o resto da vida! Que acha?

NEVINHA

Meu filho, você é o maior: a história é ótima,  
vai ficar bonita e divertida!  
Mas acontece é que a bolacha dos meninos, hoje,  
inda não está garantida! Vá ver se dá um jeito! (SUASSUNA, A., 2002, p. 72).

Nesse trecho, também percebemos que Simão é um sonhador, que anseia por viver da sua poesia e se nega a fazer outro trabalho. Ele não vê nenhuma possibilidade de melhorar de vida, pois está conformado com a sua realidade. Na condição de artista, considera a sua poesia um trabalho como outro qualquer, que exige tempo, esforço e criatividade, gerando frutos de alegria, luz e beleza na proporção em que faz bem aos outros. Dessa maneira, o poeta demonstra que tem consciência da importância do que faz, como está claro na fala seguinte:

SIMÃO

Mulher, deixe de loucura  
 que eu sei isso como é:  
 a gente limpando mato,  
 vem a cobra e morde o pé!  
 O Sol acaba a lavoura:  
 nem preá e nem mundé!  
 Trabalho sustenta a gente  
 mas é só pra serventia,  
 é a obrigação do mundo  
 no suor de cada dia!  
 E eu trabalho: penso, escrevo,  
 invento, na Poesia,  
 crio histórias para os outros,  
 espalho alguma alegria,  
 espanto a treva do Mundo  
 que em meu sangue se alumia  
 dou beleza ao crime e ao choro...  
 É pouco, mas tem valia! (SUASSUNA, A., 2002, p. 166).

No caso, ao tentar defender a idéia de que os excluídos, como os poetas populares, também têm direito ao ócio artístico, Suassuna cria uma personagem de certo modo idealizada, que não representa o poeta popular na realidade. O fato de Simão usar sempre justificativas para não trabalhar, por exemplo: as de que não conseguirá um trabalho que lhe assegure uma vida melhor, porque a sua profissão é ser poeta, e a de que não tem formação em outras áreas, soa como algo negativo. Ele é visto como preguiçoso e ainda como um marido e um pai desnaturado por não se preocupar com a situação de miséria, em que se encontra a sua família. Podemos observar isto nas falas seguintes, em que a mulher sugere que Simão trabalhe em outras atividades, mesmo sem experiência, e ele se nega.

NEVINHA

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

Acho meio desonesto aceitar um trabalho que não sei  
 fazer! (SUASSUNA, A., 2002, p.73)

As outras personagens, como Aderaldo, acham que Simão é preguiçoso, usa a poesia como desculpa para não conseguir um “trabalho de verdade” e sustentar a sua família. Podemos perceber isto na fala seguinte:

ADERALDO  
O que ele é, é podre de preguiça!  
Isso é preguiçoso que fede! Desculpe, Dona Nevinha! (SUASSUNA, A., 2002, p. 85).

A maioria das personagens não vê a poesia como um trabalho, ela é vista como um passatempo, uma diversão, que deve ser realizada nas horas vagas, como está claro na fala a seguir:

NEVINHA  
Por que você não deixa a poesia  
para as horas vagas e não vai trabalhar? (SUASSUNA, A., 2002, p. 164).

De fato, essa é uma visão muito comum ainda hoje, visto que a arte, talvez por gerar prazer, bem-estar, alegria e ser um divertimento para quem a experimenta, não é considerada uma atividade séria, que exige tempo, esforço, trabalho árduo por aqueles que a fazem.

Por outro lado, Suassuna, ao defender o direito ao ócio artístico e criticar essa visão, indiretamente a imprime na construção do personagem, uma vez que Simão é preguiçoso e acomodado, reforçando tal idéia sobre os artistas. Embora o teatrólogo tente envolver a preguiça do poeta em uma áurea boa, não conseguimos conceber como uma preguiça que causa mal aos outros pode ser boa.

De outra forma, a postura de Simão se assemelharia a dos poetas populares, no tocante ao imaginário popular, se continuasse a fazer os seus poemas e também exercesse outra atividade para sustentar a sua família. Não queremos defender a idéia de que a poesia não é um trabalho. Temos consciencia de que ela exige dedicação, esforço e empenho por parte do poeta, como qualquer outro

tipo de labuta. Entretanto, não podemos negar a realidade de que, num país pobre, é praticamente impossível, em especial para um poeta popular, viver apenas de arte. Já, na ficção, certamente seria possível.

Contudo, Suassuna não faz alusão direta ao conformismo, ele não demonstra a intenção de manter estanca a situação em que vivem pessoas como Simão, ao menos não a percebemos na Farsa e nem em seus comentários, uma vez que também defende o direito ao ócio para os pobres e excluídos. No entanto, o dramaturgo também não constrói um enredo com igualdade social, em que os poetas possam viver da sua arte sem sacrificar as suas famílias, o que permitiria o ócio criativo sem problemas. Quando o autor coloca Simão numa situação de igualdade social em relação ao rico Aderaldo, tendo a oportunidade de viver só para fazer os seus poemas, pois ganhou dinheiro suficiente para dar uma vida tranqüila à sua família, acontece uma série de fatos negativos, atribuídos à riqueza. Assim, observamos, através de tais fatos, que a riqueza desvirtua o ser humano, de modo que somos conduzidos a enxergar a virtude apenas na pobreza.

Por isso, Simão volta a ser pobre para ser considerado um homem virtuoso. Não podemos esquecer que Simão não era virtuoso antes de ficar rico, ele começa a esboçar preocupação com a família e com os necessitados quando empobrece e vai trabalhar na casa de Aderaldo. Indiretamente, o dramaturgo espelha a visão cristã de que o pobre deve ver a pobreza como uma forma de ele se aproximar de Deus, como ensina a Bíblia: “é mais fácil um camelo entrar no buraco de uma agulha do que um rico alcançar o Reino dos Céus” (Evangelho de Mateus, Capítulo 19, versículo 24). Em outras palavras, por um lado, a riqueza é negativa, porque afasta o ser humano de Deus; e, por outro, a pobreza é positiva, uma vez que o conduz ao Reino dos Céus.

Nesse sentido, Manuel Carpinteiro empobrece Joaquim Simão para ensiná-lo a ser um homem melhor, visto que, quando prospera, o poeta se inclina à prática da luxúria, tendo um caso amoroso com Clarabela. O mito da pobreza também é muito recorrente nos folhetos de cordéis,

inclusive no poema popular **O homem da vaca e o poder da fortuna**. A mudança de atitude de Simão acarreta vários problemas para ele e para sua família, de maneira que é preciso a intervenção divina, a fim de que o poeta se redima dos seus “pecados”, como se pode verificar na fala a seguir:

MANUEL CARPINTEIRO  
 E, agora, devo dizer  
 que, contrariando um pouco,  
 o plano aqui de Simão,  
 eu tratei de empobrecer  
 de novo a Joaquim Simão.  
 A “Fazenda Homem da Cabra”  
 começou a prosperar.  
 Como os poetas são, sempre,  
 gente inclinada à luxúria,  
 a primeira coisa que ele  
 inventou de praticar,  
 depois que achou o seu preço,  
 foi enganar a mulher!  
 Não é preciso dizer  
 quem foi a feliz mortal  
 que mereceu a fortuna  
 de roer aquele osso! (SUASSUNA, A., 2002, p. 224-225)

Desse modo, o empobrecimento de Joaquim Simão não mudou apenas as atitudes que ele passou a ter quando enriqueceu, mas também velhos hábitos, como o de não querer trabalhar. Quando o poeta retorna com sua mulher, na condição de retirantes, ele resolve não apenas trabalhar, mas se humilhar, ao pedir emprego ao seu rival Aderaldo. Nas entrelinhas do desfecho dado à vida do poeta, está o preceito cristão da mortificação, ou seja, o pecador deve se humilhar, penitenciar-se por meio de sofrimentos morais e/ou corporais, por exemplo, suportar humilhações e fazer jejum (no caso se trata de um sofrimento moral), para se redimir dos seus pecados. Isto está claro na seguinte fala do santo, no início do terceiro ato, quando as divindades anunciam a volta do poeta e de sua mulher depois de terem perdido toda a riqueza que possuíam.

SIMÃO PEDRO  
 Vem, a suprema humilhação,  
 Pedir trabalho e comida  
 A seu rival e inimigo

Aderaldo Catação! (SUASSUNA, A., 2002, p.226)

Embora seja anunciada, a suposta humilhação suprema não se concretiza realmente no desfecho da trama, uma vez que Simão se livra rapidamente do jugo imposto por Aderaldo e reverte a situação, o que não provoca um sofrimento grande a ponto de ser considerado como uma penitência severa para a personagem. Logo, o princípio da mortificação é esboçado, mas não configurado de fato no enredo.

## **2.2 Clarabela e a subversão dos princípios cristãos**

Clarabela é uma mulher culta, refinada, superficial, que frequenta a alta sociedade da capital e tem princípios morais diferentes, por exemplo, dos de Nevinha. Ela não é religiosa, não acredita em Deus e nem muito menos em pecado, de forma que não hesita em trair o marido. Ela representa a figura do que Suassuna considera como “falso intelectual”, isto é, o acadêmico formado nos grandes centros do país, que tenta ostentar uma superioridade em relação à posição social, à condição financeira e ao conhecimento, desvalorizando as demais pessoas e manifestações culturais que não fazem parte do seu mundo.

A mulher de Aderaldo demonstra certo encanto pelo sertão e pelo seu povo, por considerá-los “rústicos”, “primitivos” e pitorescos. Dessa forma, o que atrai Clarabela é o diferente, o exótico, por isso se interessa por Joaquim Simão e tem um caso amoroso com ele. De modo que, depois que ela termina o relacionamento com Simão, continua a se relacionar amorosamente com outros homens, como os vaqueiros, afirmando que gosta de homens rústicos. Trata-se, dessa forma, de uma pessoa que não obedece aos preceitos cristãos, por exemplo, o de fidelidade ao marido. Isto está claro na fala seguinte:

CLARABELA  
Mas é que existe ainda outra dificuldade, Simão!  
Você sabe: tratando-se de homens,

meu gênero sempre foi o gênero rústico!  
 Aderaldo tem a vida dele pelo lado de lá,  
 eu tenho a minha pelo lado de cá!  
 Como você rompeu comigo,  
 Eu não tinha outro caminho,  
 não tinha para onde ir!  
 Aí, arranjei um Vaqueiro rústico,  
 Para, com ele, me distrair!  
 Assim, não sei se não seria  
 pelo menos *chato*, para você,  
 em vista de nossas relações passadas... (SUASSUNA, A., 2002, p. 239)

As palavras de Clarabela demonstram a sua concepção de amor e de casamento, ela tem amantes para se distrair e sabe que o marido também tem relacionamentos extraconjugais e não se importa. Ela deixa claro que a importância maior de Aderaldo na sua vida é por lhe oferecer uma vida abastada e para mostrar à sociedade que é uma mulher bem casada. Isto se confirma também depois que o marido se torna avarento e a intelectual tenta convencê-lo a manter ao menos as aparências, para que as pessoas os respeitem, devido o status social elevado que, supostamente, possuem. Na fala a seguir, a esposa para desviar a atenção do marido da situação de traição, em que ele a encontrou, mas fingiu não ter visto nada, aproveita para tentar persuadi-lo de que tem exagerado nas suas medidas econômicas.

CLARABELA  
 É isso mesmo, Aderaldo! Mas,  
 por falar em compostura,  
 precisamos tomar cuidado com a nossa.  
 Suas medidas de economia são salutares,  
 mas, se continuam muito rigorosas,  
 daqui a pouco ninguém nos respeita mais.  
 Você não viu esses dois Vaqueiros? Eles  
 vêm a gente levando o mesmo estalão de vida deles,  
 e aí ficam nos julgando gente da sua laia! (SUASSUNA, A., 2002, p. 260)

As outras personagens vêem Clarabela como uma mulher inteligente e influente na capital por causa do dinheiro e das relações estabelecidas por lá. Por esse motivo, inicialmente, Nevinha insiste para que Simão mostre os seus poemas a ela, para tentar conseguir o reconhecimento do trabalho do marido. Simão desde o início percebe as intenções

da intelectual, que não está interessada nos folhetos do poeta, mas em ter um caso amoroso com ele, por isso ele foge dela, deixando-se seduzir apenas depois. Todos também sabem que ela trai Aderaldo, o próprio marido sabe, mas finge não saber, por conveniência, isto é, para não ter que tomar nenhuma atitude a respeito. Assim, percebe-se que há entre Clarabela e Aderaldo uma relação de conveniência, na qual o casal se uniu não por amor, mas porque é vantajoso para as duas partes. É bom para ele, por ser um homem rico e influente, ter uma esposa culta, “conhecida” e bem relacionada na capital; e para ela é conveniente ter um esposo rico que sustente a sua vida de luxo. Há, portanto, um acordo claro entre eles, como se pode observar no diálogo a seguir:

FEDEGOSO

Oxente! E ele não sabe das suas safadezas?

CLARABELA

Sabe, mas não quer ver:

é dos princípios morais dele!

Eu posso fazer tudo, contanto que ele não veja!

Disse que, vendo, fica desonrado

e que me mata! (SUASSUNA, A., 2002, p. 251)

Implicitamente, percebe-se uma discussão sobre a concepção de amor refletida através dos dois casais da peça – o amor ideal, de Nevinha, e o amor interesseiro, de Clarabela. A primeira ama o marido por amar, mesmo na pobreza e com todas as dificuldades que enfrenta ao seu lado, é fiel e apaixonada por ele. Este amor reflete a concepção cristã de amor incondicional, postulado na Bíblia, por exemplo, na primeira Epístola aos Coríntios, capítulo 13, em que se ama sem impor condições e em todas as situações, uma vez que o amor “(t)udo desculpa, tudo crê, tudo espera, tudo suporta”. Dessa forma, a esposa do poeta perdoa a sua traição, espera que ele dê melhores condições de vida para a sua família e continua suportando a situação de miséria em que vive. Já a segunda ama por interesse e na medida da conveniência sem se prender a convenções religiosas e/ou morais.

Clarabela só muda de postura no final, ao se ver encurralada pelos diabos e condenada ao inferno, caso não encontre alguém que reze por ela e pelo marido. Desse modo, toda a incredulidade da mulher desaparece e os seus erros são descobertos. O sobrenatural de revela à “descrente” para lhe mostrar que a sua vida está condenada, porque não é regida pelos princípios cristãos. Neste caso, Clarabela não muda de postura por iniciativa própria, isto é, porque descobriu que estava errada, mas por medo de ir para o inferno. Esta é uma estratégia recorrente no Cristianismo, em que a adoção de uma vida pautada nos princípios cristãos muitas vezes é imposta pelo medo de ser condenado ao inferno após a morte, e não, pelo convencimento, ou seja, pelo fato dos fiéis quererem e acharem bom viver dessa forma.

### **2.3 Aderaldo Catação: a personificação da avareza e da inveja na ótica cristã**

Aderaldo Catação, por meio das suas ações, demonstra ter apenas duas paixões na vida: o dinheiro e Nevinha. Quanto à mulher do poeta, percebemos que o seu interesse por ela se trata mais de uma obsessão do que propriamente de uma paixão.

Catação inveja o relacionamento do casal pobre por ser completamente destoante do seu, transparecendo amor e felicidade independente de dinheiro. Esta realidade o incomoda, porque o conceito de felicidade da personagem rica está fundamentado no dinheiro e nos bens materiais, ou seja, Aderaldo não compreende como um homem pode ser feliz na pobreza, como se pode perceber no trecho a seguir:

ADERALDO

Já! Agora, porque, não sei!

Se há, no mundo, um homem para eu ter raiva, esse é um:

é pobre, preguiçoso e orgulhoso!

Ele se faz de feliz só para me fazer raiva!

Não está vendo que eu não posso acreditar nisso

- um homem feliz, morrendo de fome!

Eu tenho três carros, vinte casas,

em cada casa onde estou, tenho sete criados!

Tenho as ações, o agave, o algodão, meu matadouro...

Tempo é ouro!

Se você quiser, Nevinha, tudo isso é seu:  
 meu ouro, meu gado, minha energia!  
 Porque a única coisa que me falta  
 é Nevinha, a flor do dia! (SUASSUNA, A., 2002, p. 78)

Aderaldo é um homem ambicioso que não mede esforços para conseguir o que deseja. Ao contrário de Simão, não é acomodado. Inicialmente, ele não demonstra ser avarento, pois não priva a sua esposa, Clarabela, do luxo que a sua posição social impõe, ela frequenta as rodas da alta-sociedade, tem salão de exposição, enfim ostenta uma vida abastada. A avareza do rico se revela depois, quando ele começa a mostrar que explora os empregados e que não ajuda nem a própria mãe. Este “defeito” é revelado depois que ele perde a sua fortuna e consegue recuperá-la, por meio de muito trabalho, pois há uma mudança de postura diante da vida, uma vez que começa a ser avarento também para a sua mulher, deixando inclusive de trabalhar. O rico não quer mais trabalhar porque trabalho, na sua nova visão de mundo, é uma atividade apenas destinada aos pobres e aos burgueses, classes das quais ele não mais faz parte, como podemos perceber na sua fala a seguir:

ADERALDO  
 Muito bem, Joaquim Simão!  
 Eu soube, por Clarabela,  
 que você tinha chegado,  
 e soube que finalmente,  
 você é meu empregado!  
 Você sabe que eu, agora,  
 já cheguei à perfeição  
 de deixar de trabalhar?  
 Já posso, agora, dizer:  
 passei de burguês a nobre!  
 de humilhado por você  
 a orgulhoso diante  
 de você! Que é que me diz? (SUASSUNA, A., 2002, p. 261)

Com essas atitudes, Aderaldo, apesar de tentar justificá-las por meio de argumentos, tais como: medo de empobrecer, de ter de ser obrigado a trabalhar para reconquistar sua fortuna e de não conseguir garantir uma velhice tranqüila, não deixa de transparecer extrema avareza. Desse modo, ele assume a postura não propriamente de um nobre que não trabalha e

explora o trabalho alheio, mas de um aristocrata decadente que suprime todo o luxo da sua vida e não vive de maneira nobre, como se pode notar na queixa de Clarabela apresentada na fala seguinte:

CLARABELA

Ah, não, Joaquim Simão,  
 Aderaldo está muito mudado!  
 Depois que viu você prosperar  
 mais ou menos e sem fazer força,  
 ficou tão ressentido e transtornado,  
 que resolveu tomar seu exemplo,  
 isso ao modo dele, é claro!  
 Vendeu tudo, juntou dinheiro,  
 passou a viver de juros  
 e tentou viver descansado!  
 Não consegui: já estava habituado  
 e começou a se sentir aposentado!  
 Pior: tornou-se tão avarento  
 que só você vendo!  
 Pra mim, ele está com o juízo perturbado!  
 Ele, que fazia questão de se mostrar rico,  
 que era tão largo com a casa,  
 tão generoso comigo, agora nem me liga!  
 Vive catando migalhas,  
 como um... Não sei nem como diga! (SUASSUNA, A., 2002, p. 236)

O avarento é um homem cético, ganancioso, ambicioso e não segue os princípios cristãos, por exemplo, o da caridade. Ele desconfia de todos, não ajuda os outros e tenta manipular as pessoas através do dinheiro, para atingir os seus objetivos. Assim, Suassuna apresenta Catação na farsa como uma caricatura de um capitalista, isto é, um homem que apenas segue as leis do capital, do interesse e do lucro, como se pode notar no trecho a seguir:

ADERALDO

Pois eu já sou diferente:  
 até de Deus desconfio!  
 Isto é, caso ele exista,  
 coisa na qual não me fio!  
 Todo mundo tem seu preço:  
 o interesse, é a Lei eterna!  
 É quem dirige a cabeça,  
 a barriga, o peito e a perna!  
 A ambição é quem comanda!  
 A cobiça é quem governa! (SUASSUNA, A., 2002, p. 200)

Apesar de tudo, Aderaldo ainda prima pelas aparências e não deseja causar antipatia, pois precisa manter o status, para ter o suposto respeito e admiração dos outros, o que é uma espécie de recompensa. Afinal, se ele se nega a usufruir os bens materiais que a riqueza proporciona, ao menos gozará da atenção que o dinheiro atrai, pelo fato da maioria das pessoas não o terem e o ambicionarem. Por essa razão, o rico usa das artimanhas de jogar a antipatia dos outros contra Simão com o objetivo de afastá-la de si e de se vingar do seu rival. Como Joaquim Simão empobreceu e tem de se humilhar a ponto de pedir um emprego ao rival, este não pode perder a oportunidade de se vingar, o que pode ser observado na citação a seguir:

ADERALDO

Sim, mas com jeito, para não despertar antipatia contra mim! O fardo da antipatia é você quem vai carregar!

Tenho feito sacrifícios, economias,  
mas já equilibrei a receita  
com o mínimo de despesas!

Basta que eu lhe diga que, atualmente,  
eu não vou na casa da minha Mãe  
para ela não visitar a minha  
e não desequilibrar meu orçamento  
com o aumento do feijão e da farinha!

Está ouvindo como é, Simão?

Você tem que me servir, senão fica mal visto!

E, para bem servir, lembre-se disto:

eu, sou um homem que não dou esmola a ninguém,  
e não visito a casa de minha Mãe,  
para ela não visitar a minha!

Então? Vai tomar o serviço a peito?

Que acha de seu trabalho? (SUASSUNA, A., 2002, p. 265)

A avareza de Catação atinge tamanha proporção que Clarabela pensa que o marido está perdendo a razão, afinal não faz sentido ter uma fortuna apenas para guardá-la e não usufruí-la. Este tipo de avareza também está presente na personagem Euricão Engole-cobra, da peça **O santo e a porca**, de Suassuna, em que o avarento passa a vida juntando dinheiro dentro de uma velha porca de madeira e priva a si e a sua família de uma vida melhor, vivendo quase na mendicância. É também um tema muito recorrente na comédia.

As outras personagens percebem a mudança de Aderaldo, estranham-na e tentam persuadi-lo do mal que está cometendo contra si mesmo e contra os outros, mas em vão, porque ele só mudará de opinião ao final, perante os diabos e a suposta condenação ao inferno. Euricão e Aderaldo são castigados pela sua avareza, o primeiro descobre que todo o seu dinheiro perdeu o valor e o segundo é condenado ao inferno. Assim, percebemos a configuração da tese cristã de que todos os males que assolam os pecadores são castigos de Deus, para que eles se redimam dos seus pecados, pois, se não se redimirem, irão padecer no inferno.

Por meio da figura de Aderaldo, Suassuna denuncia e critica os ricos e poderosos que exploram os mais pobres, mas incide na visão idealista de que, mesmo na pobreza, os pobres são mais felizes que os ricos, porque possuem sentimentos sinceros e desinteressados. Dessa maneira, temos a impressão de que o autor atribui um valor negativo à riqueza por não favorecer a felicidade pregada pelo Cristianismo. Tal felicidade não é pautada em bens materiais, e sim, nos bens espirituais conquistados através dos sentimentos cristãos, por exemplo: de fé, caridade e esperança – fé em Deus, que recompensará na eternidade os desfavorecidos na terra, que forem caridosos e esperarem pela providência divina pacientemente.

Ignez Novais, na sua dissertação, mostra que, no teatro de Suassuna, o rico é explorador, avarento, soberbo e ateu, mas não é condenado ao inferno, para não agradar ao diabo, indo para o purgatório devido à intercessão do pobre. Por sua vez, o pobre não é vingativo, deve sempre perdoar e a sua ascensão acontece pela perseverança e “não por consciência reivindicatória de justiça”, o que demonstra uma tentativa do autor em apaziguar a ira do povo.

Segundo a autora, na cultura popular, o dinheiro geralmente conduz à perdição. Embora Suassuna seja influenciado por esta visão, atribui um castigo mais brando ao rico (o purgatório). Ela acredita que o dramaturgo não pune os poderosos com a condenação eterna porque feriria os seus princípios, como o respeito aos seus antepassados, uma vez que a sua família é de origem rica.

De fato, Suassuna apresenta essa postura também na Farsa, Aderaldo e Clarabela não são condenados ao inferno porque Simão e Nevinha intercedem por eles, recebem, portanto, um castigo mais suave ao serem enviados para o purgatório. Contudo, não encontramos nenhum indício na peça que sustente o argumento de que tal postura se origina do fato do dramaturgo não querer condenar e punir severamente os ricos, porque é de origem rica. Como a peça é perpassada por uma visão religiosa cristã, que postula o perdão e a misericórdia por parte das divindades em relação aos homens, talvez seja este olhar que direciona o destino dos ricos e dos pobres, de forma que se sobressaiam estes sentimentos cristãos, o que parece ter mais fundamento no texto em si. De qualquer forma, consideramos a biografia do autor um terreno formado por areia movediça, que pode afastar o leitor do texto e induzi-lo a erros de superinterpretação, por isso não recorreremos a ela nesse caso.

#### **2.4 Nevinha: protótipo da mulher cristã**

Nevinha é uma personagem que não muda durante o desenrolar da história, ela permanece sempre fiel, apaixonada e determinada a fazer o marido conseguir um emprego que garanta o sustento da família. Em nenhum momento, ela cede às investidas amorosas de Aderaldo, não se permite seduzir pela vida de riqueza e de luxo que o seu admirador lhe promete, permanecendo sempre ao lado do marido, mesmo quando não concorda com algumas atitudes dele. Ela não é completamente submissa a Simão, expressa o que pensa

sobre ele e sobre a vida que a sua família tem, insistindo para que o marido saia da acomodação e dê uma vida melhor aos filhos. Na fala a seguir, depois de Andreza tentar persuadir Nevinha a ceder às “cantadas” de Aderaldo, a mulher do poeta se mostra firme na decisão de ser fiel ao marido.

NEVINHA

Pode ser rico como for:

eu é que não vou nessa história!

Sou casada com Simão, Dona Andreza,

e Simão é minha fraqueza e minha glória! (SUASSUNA, A., 2002, p.58)

Nevinha é uma mulher pobre, sofredora, humilde, vítima da miséria, mas que não deixa de ser honesta e boa. É o protótipo da mulher ideal na concepção cristã, como já mostramos. Todavia, ela não é tão acomodada quanto Simão, que não consegue ver e nem se penalizar com a situação miserável em que a família se encontra, visto que tem consciência da situação da sua família e insiste para que o marido consiga um emprego.

Por outro lado, a mulher do poeta também não toma nenhuma atitude no sentido de conseguir um emprego, ela espera que apenas o marido sustente a casa. Esta é uma visão muito comum na sociedade conservadora cristã, que prega que o papel da mulher é cuidar da casa, do marido e dos filhos; e o do homem é prover o sustento material da família. Atualmente, tal concepção não é unânime entre os cristãos, por exemplo, há segmentos da Igreja Católica, considerados progressistas, que defendem direitos iguais entre homens e mulheres, dentre os quais, está incluída a divisão das despesas familiares e das tarefas domésticas entre o casal. No trecho a seguir, Nevinha insiste para que Simão vá ao menos caçar algum animal no mato para a família comer, mas este sempre encontra uma desculpa para não fazer o que ela pede.

SIMÃO

Parece até que já estou vendo a caçada!

Que caçada desgramada!  
 Eu vou seguir seu conselho  
 e me botar no caminho!  
 Mas me diga: eu estou no mato;  
 vou matar um passarinho;  
 pode lascrar a espingarda:  
 o tiro sai da culatra  
 e acaba com seu velhinho!  
 Não tem batata de imbu? (SUASSUNA, A., 2002, p. 168)

Diante das atitudes de Simão, do fato de se conformar e de sempre procurar entender e obedecer ao marido, Nevinha questiona a sua postura que pode estar prejudicando os seus filhos, que estão padecendo por causa da vida de pobreza em que vivem. Ela sofre com toda a situação, mas não consegue se desvencilhar dela, por isso apenas chora e se lamenta, isto é, conforma-se com a sua vida e continua passiva, como podemos observar na fala seguinte:

NEVINHA  
 Meu Deus! Que vida, esta nossa!  
 Será que tenho razão  
 ao me conformar com tudo  
 e obedecer a Simão?  
 Sofro, não só da pobreza,  
 mas também na consciência:  
 para ser boa pro marido  
 estou sendo ruim para os filhos  
 que padecem na inocência! (SUASSUNA, A., 2002, p. 172-173)

Nevinha, depois que Simão enriquece, continua sofrendo por causa da traição do marido, que tem um caso amoroso com Clarabela. Mesmo assim, ela não abandona o marido e o perdoa, permanecendo ao lado do poeta apesar de tudo. Esta é uma postura muito comum ainda, principalmente entre as mulheres mais pobres e religiosas, que defendem o casamento como um sacramento divino, indissolúvel e perpétuo. Logo, mesmo que elas sejam traídas e sofram agressões, inclusive físicas (o que não é o caso da personagem), não se divorciam, por considerarem um ato de pecado, especialmente se forem casadas na Igreja Católica, que não permite divórcio em nenhuma hipótese. O diálogo seguinte entre Nevinha e Simão, no momento em que eles voltam para a cidade depois de perderem tudo, mostra-nos isto.

NEVINHA  
 É verdade! quantos anos!  
 E, também, quantos sofrimentos,  
 quantos desenganos!

SIMÃO  
 Você está triste, meio sem coragem...  
 Será que ainda não me perdoou?

NEVINHA  
 Perdoei, Simão! Sofri muito,  
 mas tudo isso já passou! (SUASSUNA, A., 2002, p. 228)

As outras personagens, como Andreza e Aderaldo, consideram Nevinha, uma mulher tola e romântica, que tem a oportunidade de melhorar de vida, mas prefere ficar ao lado do marido preguiçoso. Por interesse, Andreza quer tirar proveito da paixão de Aderaldo por Nevinha, e Aderaldo quer que Andreza convença a mulher do poeta a ceder às suas “cantadas”. Dessa forma, os dois cercam a mulher para tentar convencê-la a desconsiderar os seus princípios e trair o marido, como podemos perceber nas falas a seguir:

ANDREZA  
 Comadre, não bote essa caçada fora  
 Que depois você vai se arrepender e será tarde!  
 Ah mulher besta dos seiscentos diabos!  
 E tudo isso, por causa dum preguiçoso daquele!  
 Aquilo é podre de preguiça! (SUASSUNA, A., 2002, p. 61)

ADERALDO  
 Nevinha, deixe de ilusão,  
 que amizade, na pobreza, é defeito e complicação!  
 Nevinha, meu consolo é seu carinho! (SUASSUNA, A., 2002, p. 79)

Nesse contexto, Suassuna retoma a questão da tentação tão presente na Bíblia, que alerta os fiéis da intenção do mal em desviá-los do caminho do bem por meio de armadilhas e artimanhas; bem como da necessidade do cristão estar atento a isto e ser forte para não cair em tentação e pecar. Por um lado, Nevinha é forte e não peca. Por outro lado, temos a figura de Simão que representa a fraqueza do pecador que não consegue resistir ao pecado, mas

depois se arrepende. Desse modo, o dramaturgo elenca os princípios cristãos por meio das personagens no decorrer da Farsa com um propósito moralizador.

Suassuna sustenta o enredo da peça com vários dualismos da metafísica ocidental, pregados pelo Cristianismo e sustentados pela tradição socrática: bem e mal, virtude e pecado, salvação e condenação, riqueza e pobreza, trabalho e preguiça, entre outros. Da doutrina cristã, ele também traz a idéia de tríade ou trindade para a peça, pois temos três personagens do bem e mais três do mal. Neste ponto, percebemos claramente a interferência do modelo da épica grega, de forma que Suassuna aproveita as cenas de teomaquia da Ilíada. Além disso, há dois triângulos amorosos: Simão é casado com Nevinha e tem um caso amoroso com Clarabela, bem como Aderaldo é esposo de Clarabela e tenta conquistar Nevinha. E, ainda estas personagens são contrárias: Aderaldo e Clarabela são ricos, ateus e cultos, já Simão e Nevinha são pobres, religiosos (acreditam em Deus) e possuem pouca escolaridade. Há, portanto, uma dialética que perpassa toda a obra, em que o autor hasteia a bandeira do moralismo cristão (tese), sustentando-a por meio de dualismos (antíteses) que desfecham sempre numa lição de moral (síntese).

## 2.5 Tríade do Céu

Manuel Capinteiro, como a própria personagem anuncia no início da peça, dirige o espetáculo juntamente com São Pedro e o Arcanjo Miguel, isto é, eles interferem no destino das personagens, determinando o rumo que a vida deles terá no decorrer da trama, pelo menos é esta a ilusão que transmitem, porque de fato são as atitudes dos diabos que impulsionam o enredo, como veremos mais adiante.

MANUEL CARPINTEIRO  
(...) De cima, entramos nós, dirigindo o espetáculo!  
Um dos santos: São Pedro, o Pescador!  
Um Arcanjo: Miguel, guerreiro Fogo!

E eu, o lume de Deus, o Galileu (...). (SUASSUNA, A., 2002, p. 45)

Essa postura reflete o ideário cristão que prega que Deus está no Céu e em todos os lugares (onipresente), sabe de tudo (onisciente) e pode tudo (onipotente), por isso dirige e vigia a vida na terra. Manuel representa a figura do filho de Deus, Jesus Cristo, que tem o papel na Farsa, assim como no Cristianismo, de juiz aparentemente “imparcial”, que julga a todos de acordo com os preceitos de “justiça e misericórdia”, na concepção cristã.

MANUEL CARPINTEIRO  
 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!  
 Os homens nesse meio, sepultados  
 e ligados às Cobras pelo Mundo,  
 pela desordem do Pecado,  
 e ligados ao Lume, ao claro, ao solar,  
 por um Santo de carne, um Anjo de fogo  
 e por aquele que é carne e fogo  
 e se chamou Jesus!  
 Vai começar! Comecem! Luz! (SUASSUNA, A., 2002, p.55)

Manuel sempre aparece no início e no final de cada ato, abrindo-o e concluindo-o com uma lição de moral. Inicialmente, ele faz um resumo do que irá acontecer às personagens e, no final, analisa os fatos ocorridos e extrai uma lição de vida de cada um deles.

Essa personagem até o último ato age nos bastidores, sem que as personagens tomem conhecimento da sua presença e da sua intervenção na vida delas. Nos últimos momentos da peça, ele se dirige a Simão e a Nevinha para saber o rumo que darão às suas vidas. Antes, Manuel aparece disfarçado de mendigo para testar Aderaldo, que não se compadece da sua situação e não lhe ajuda, por isso o carpinteiro o deixa ao sabor da má sorte que lhe aguarda, já que todos têm livre-arbítrio para escolher o caminho que desejam seguir.

Há muitas histórias populares que relatam a presença de Jesus disfarçado entre os homens para testá-los, provavelmente. Lembro que minha avó me contava algumas destas histórias quando era criança, dizendo que tivesse cuidado para não fazer nada errado, porque Jesus poderia estar disfarçado de gente ao meu lado, testando-me para saber se eu era realmente uma boa filha; e, por isso, eu passei muito tempo observando as pessoas para saber se alguma delas era Jesus que tinha vindo à terra disfarçado. A fala de Manuel a seguir é dita após Simão lhe comunicar que o patrão se nega a lhe dar esmola e ainda zomba da sua situação.

MANUEL CARPINTEIRO

Está bem, ele mesmo é quem escolhe!

Depois não se queixe quando as forças do Mal  
envenenarem as fontes de água pura da sua vida,  
e o Diabo venha pegá-lo, na comida,  
na bebida, no estudo, na dormida,  
de noite, de dia

e no pino do meio-dia! (SUASSUNA, A., 2002, p. 290)

As palavras de Manuel denotam o preceito cristão de salvação da humanidade, mas que esbarra no livre-arbítrio de cada um, que no fim determina quem irá para o inferno ou para o céu. Esta personagem é a voz da moral cristã na peça, de forma que todas as suas ações são no sentido de aproximar as personagens de Deus e da Igreja, tanto que empobrece Simão para que ele deixe a vida de “pecado” e se redima de todos os seus erros. Tal postura é muito clara em todas as falas da personagem, o que não poderia ser diferente, tendo em vista que o objetivo do dramaturgo é que a personagem represente fielmente a figura de Jesus Cristo. Podemos notar isto no trecho a seguir, em que ele abençoa Simão e Nevinha.

MANUEL CARPINTEIRO

Muito bem! Siga em paz

o Poeta com sua Amada!

Sirvam Deus e à Igreja,

Guardem amor, fidelidade,

Se querendo sempre muito bem,

Gozando gerações e gerações de paz  
entre seus amigos e descendentes,  
coisa que desejo a todos os que prestem,  
agora e para todo o sempre! (SUASSUNA, A., 2002, p. 327)

São Pedro e o Arcanjo Miguel agem no enredo como protetores que desceram do céu para usar dos mais variados artifícios no sentido de alcançar seus objetivos, inclusive o do disfarce e da mentira. Ambos mentem, ao dizerem que não irão interferir diretamente na vida dos seus protegidos, para tentar ludibriar um ao outro. São Pedro defende o poeta Simão e Miguel protege Aderaldo, desse modo os dois tentam mostrar principalmente a Manuel Carpinteiro as qualidades dos seus protegidos, justificando as atitudes de Simão e de Aderaldo perante a vida.

MIGUEL ARCANJO  
Mas veja aí esses dois:  
Aderaldo Catacão  
que é rico, trabalha muito! (SUASSUNA, A., 2002, p. 51)

SIMÃO PEDRO  
O que aconteceu, é o que eu dizia:  
Simão é poeta e homem religioso!  
É artista e Poeta até o osso!  
Tem as suas fraquezas, reconheço!  
Mas, quem não tem fraquezas neste mundo?  
Ele não está só! (SUASSUNA, A., 2002, p. 131)

As duas divindades travam uma verdadeira batalha entre si, mesmo sendo alertadas por Manuel de que devem deixar os seus protegidos seguirem o seu caminho sem que intervenham. O anjo e o santo pensam que estão ludibriando Manuel, mas o fato é que ele está se servindo dos dois, para executar o seu plano final. Ambos são apenas instrumentos usados por Deus para que a sua vontade se cumpra na vida das personagens. Assim, os seres divinos são marionetes nas mãos de Manuel, como toda humanidade o é nas mãos de Deus, se considerarmos a crença cristã de que tudo que acontece é vontade divina. Como está claro na citação seguinte:

MANUEL CARPINTEIRO  
 São Miguel! São Miguel! É engraçado!  
 Um é um Santo, o outro é um Anjo,  
 o que quer dizer que todos se fiam fino!  
 Mas, comparados comigo, não passam de dois meninos!  
 Querem ver eu dizer onde eles estão?  
 Está São Pedro aqui e São Miguel ali, é ou não é?  
 Modéstia à parte, é onisciência muita!  
 Mas vou deixar os dois no doce engano!  
 Assim, eles, sem saber, servem melhor a meu plano!  
 Eles que fiquem. Cada qual que trabalhe para um partido  
 no fim, sai tudo como quero  
 e hei de aclarar o sentido! (SUASSUNA, A., 2002, p. 139)

São Pedro que se disfarça de homem na peça, não tem controle sobre todas as situações e nem onisciência, de forma que no encontro com os diabos, também disfarçados, estes o reconhecem, mas ele não descobre o disfarce das criaturas malignas. Isto é percebido no trecho a seguir, em que Simão se encontra com Fedegoso e Quebrapedra e não sabe que eles são diabos, apenas desconfia das suas atitudes.

SIMÃO PEDRO  
 Que quererá dizer isso? Que gente mais esquisita!  
 O ruim, nisso tudo, é que quando agimos  
 por conta própria  
 perdemos alguma coisa das nossas faculdades!  
 Será que esses dois Vaqueiros têm parte com o Cão?  
 Cuidado, velho Simão!  
 Ficaram de costas pro meu lado o tempo todo!  
 E essa cabra? Será que tem parte com o Diabo?  
 Vou fazer uma cruz, de repente:  
 se ela estoura, eu desabo!  
 Cruz! (SUASSUNA, A., 2002, p. 178)

Pedro tenta ajudar a Simão lhe dando uma cabra, Miguel descobre o seu plano e para sabotá-lo ou para livrar o poeta do mal, já que a cabra é a diaba Andreza disfarçada, propõe a troca da cabra por um peru velho e cego. Simão, talvez por ingenuidade e falta de tino para os negócios, aceita a troca, embora o anjo disfarçado seja sincero com ele a respeito das condições do peru. Dessa forma, o arcanjo realiza várias trocas com o poeta, de modo que Simão termina apenas com um pão. Estas trocas confirmam a hipótese de que, realmente,

Miguel queria sabotar o plano do santo, pois se tivesse realizado a troca da cabra somente para proteger Simão do mal, não teria continuado a fazer as demais trocas de forma que o poeta ficasse apenas com um pão. No folheto de Arêda, Joaquim Simão também realiza várias trocas desvantajosas, de tal maneira que o rico caçoa do poeta, chamando-o de burro.

No terceiro ato, Miguel desiste de proteger Aderaldo, depois de testar o seu protegido, disfarçando-se de mendigo e este se nega a ajudá-lo. O anjo tem atitudes que não correspondem à imagem tradicional das criaturas celestes, roga pragas, demonstra ressentimento e “esculhamba” Aderaldo, como está expresso nas palavras transcritas a seguir:

MIGUEL

Ah, é assim? Pois então esse peste  
vai perder quem ainda lutava por ele!  
O Diabo do inferno que persiga  
esse miserável, na comida,  
na bebida, no estudo, na dormida,  
de noite, de dia  
no pino do meio-dia! (SUASSUNA, A., 2002, p. 275)

Simão Pedro e Manuel ainda tentam testar Aderaldo, disfarçando-se de mendigos, mas como este também se recusa a ajudá-los, deixam o avarento na mão dos diabos. No final, o anjo e o santo retornam e o carpinteiro divino os indaga se Aderaldo deve ser condenado ao inferno, eles se isentam do papel de julgar, espantam os diabos e São Pedro convence Nevinha e Simão a rezarem por Aderaldo e Clarabela, para que não sejam condenados. Desse modo, Pedro cumpre o seu papel de intercessor, mediador entre os homens, como postula o Catolicismo popular.

Na literatura popular, é muito comum encontrarmos histórias sobre Jesus e São Pedro quando andavam disfarçados pelo mundo, como acontece na peça. Por exemplo, há entre as histórias gravadas por Altimar de Alencar Pimentel, em 1981, a do “Compadre rico e Nosso

Senhor”, narrada por Zulmira Ferreira da Conceição, na qual havia um pobre, que possuía apenas uma galinha e uma caminha de varas, e um rico muito ambicioso. Um dia Jesus e São Pedro chegaram à casa do pobre e pediram pousada, este ofereceu a sua cama de varas e matou a galinha para alimentar os convidados. Jesus recompensou a generosidade do pobre, enchendo o seu quintal de galinhas. O rico, ao saber do milagre, resolveu convidar Nosso Senhor e Nossa Senhora para comer na sua casa. Ao perceber a ganância do rico, Jesus se disfarçou de mendigo e Nossa Senhora, de pobre, velha e doente, com o objetivo de testá-lo. O rico, sem desconfiar do disfarce, expulsou os dois da sua casa e continuou a esperá-los. Ao estranhar a demora dos convidados, ele resolveu ir ao encontro de Nosso Senhor. Quando o encontrou, perguntou o porquê dele não ter ido à sua casa e Jesus respondeu que ele e Nossa Senhora tinham ido disfarçados e ele os expulsara. Em seguida, o rico foi à casa do pobre contar o que tinha acontecido. Ao saber da ambição do compadre, o pobre fez uma trama para que o outro deixasse de ser ambicioso, inventou que tinha um coelho sabido que ia lhe chamar no rogado na hora do almoço e combinou com a mulher de levar um coelho com ele e deixar outro com ela. Assim, quando o rico chegasse, um seria enviado para chamá-lo e o outro voltaria com ele, para que o ambicioso acreditasse que os dois coelhos eram um só. Ao acreditar na história do pobre, o rico comprou o coelho, voltou para casa e o mostrou à mulher, dizendo que ia para a fazenda e que ela mandasse o coelho ir chamá-lo lá. Ela mandou o coelho que foi embora e não voltou mais. Depois disso, o rico foi se queixar ao pobre e resolveu se vingar, fazendo uma aposta com ele, que consistia em o pobre ficar dentro de um saco que seria jogado no meio do açude e, caso conseguisse escapar, a recompensa seria todo o gado que o compadre rico possuía. No dia marcado, fez-se o combinado, o pobre entrou no saco com um canivete, o rico o amarrou e pediu para que um dos seus empregados o jogasse no açude. No caminho, o empregado avistou uma barraca e foi beber, o pobre

aproveitou a distração dele e escapou, colocando no seu lugar um porco quer pertencia ao rico. No final, o pobre voltou tangendo o gado e o outro compadre acreditou que se tratava de um milagre.

Ao comparar a história popular e a Farsa, percebemos que há alguns pontos em comum entre elas. O mais evidente é o motivo do disfarce por parte das divindades, pois nos dois enredos isto acontece da mesma forma para testar a personagem rica; há uma aposta, em que o pobre ganha e enriquece por meio dela; bem como Jesus recompensa a generosidade do pobre, o que desperta a inveja e a ganância do rico. A visão que perpassa as duas histórias em relação ao pobre e ao rico é semelhante – o pobre é bom e o rico é ruim, ambicioso e avarento. Elas destoam pelo fato do pobre ser esperto e tramar contra o rico na história popular e, na peça, por esta personagem não ser esperta, ao contrário, Simão é ingênuo quando se trata de dinheiro, sendo facilmente ludibriado pelos outros. Logo, percebe-se que Suassuna realmente retoma temas e personagens da tradição popular, imprimindo inclusive a visão de mundo e determinadas posturas frente à vida.

Na Farsa, o lado humano do anjo e do santo é bem ressaltado, de maneira que eles discutem, brincam, provocam um ao outro, entre outras atitudes, que diferem das do imaginário religioso católico. Geralmente, os anjos e os santos são concebidos como seres superiores aos humanos, que realizam atos puros e milagrosos, o que de certa forma não acontece na peça, estes se rebaixam à condição de homens com defeitos e virtudes como quaisquer outros, todavia não perdem totalmente a sua porção divina, ou seja, ainda são anjo e santo. No diálogo abaixo, Miguel provoca e caçoa de São Pedro, por causa do episódio em que impediu os diabos de baterem no santo; e Pedro, por orgulho, não admite que necessitou da ajuda do anjo para se safar da situação em que se encontrava.

MIGUEL  
 Gostei! Então, nosso trabalho terminou!  
 Você quase que se desgraça, hein, São Pedro?

SÃO PEDRO  
 Quem, eu? Está doido! A briga estava ganha!

MIGUEL  
 Está conversando, homem!  
 Você quase que apanha!  
 Se eu não entro... (SUASSUNA, A., 2002, p. 328)

## 2.6 Tríade do Inferno

Os diabos são personagens ardilosas que se disfarçam de gente para enganar, ludibriar, roubar, prevaricar, enfim, cometem os mais diversos tipos de “pecado”, para tentar causar a condenação de todos. Por isso, Andreza instiga Nevinha a trair Simão com Aderaldo, Fedegoso e Quebrapedra têm um caso amoroso com Clarabela e roubam a fortuna de Aderaldo, entre outros atos que revelam o plano final deles, que é levar todas as personagens para o inferno. Na Farsa, os diabos assumem as características das criaturas que representam no imaginário popular e cristão, tendo inclusive o mesmo papel – tentar e conduzir os homens ao pecado e ao inferno. Mais uma vez o autor reflete a visão cristã tradicional e popular na construção das personagens, moldando-as de acordo com o imaginário que envolve esta visão.

Além de estarem infiltrados e conviverem entre as personagens, os diabos aparecem sempre em momentos decisivos na peça. Ao contrário da tríade do bem, que quase sempre apenas observa e age nos bastidores, eles tomam as rédeas do enredo, têm consciência plena da situação, agem articuladamente, conduzindo e provocando atitudes por parte dos casais e inclusive das personagens do bem. Na primeira vez em que aparecem, Fedegoso disfarça-se de frade e Quebrapedra finge ser encarregado do delegado, com o intuito de roubar a fortuna de Aderaldo. No segundo momento, eles surgem com Andreza disfarçada de cabra para

entregá-la a São Pedro, na intenção de que o santo a desse a Joaquim Simão e, assim, teriam a oportunidade de tentar o poeta para levá-lo ao inferno. Na terceira vez, os diabos aparecem ao lado de Clarabela, para revelarem o caso amoroso que eles mantêm com ela e, indiretamente, afrontarem Aderaldo que finge não saber da traição da mulher. Nas últimas aparições, eles revelam suas verdadeiras identidades e ameaçam levar os casais para o inferno, ao tentar pegar Simão e Nevinha, São Pedro e São Miguel interferem, expulsando-os, mas os diabos retornam no final para levarem o casal rico.

Nesse sentido, a maioria das aparições de Fedegoso e Quebrapedra desestabilizam a trama, provocando conflito e confusão, bem como mudando o rumo da história. Por exemplo: Aderaldo é rico até a primeira aparição deles, depois ele perde quase todo o seu dinheiro e tem de recomeçar a trabalhar para fazer fortuna.

Andreza aparece primeiro para tentar articular o plano de “tentar” as personagens Aderaldo e Nevinha; depois, ela surge em cena para levar um recado de Clarabela para o poeta, marcando um encontro amoroso, e para instigá-lo a trair a esposa; em seguida, a diaba se encontra com Aderaldo para articular um novo plano, em que provocará o ciúme da mulher do poeta, para tentar fazê-la cair em tentação; logo após, a artilosa se disfarça de cabra na tentativa de fazer com que Simão caia em tentação, mas como São Miguel interfere imediatamente, não há como saber de que forma ela pretendia fazer isso; por fim, Andreza tem o papel de alcovitar, provocar, tentar e tirar proveito das situações, de modo que muda de lado de acordo com as conveniências, isto é, está do lado que for mais benéfico para ela e para a execução do seu plano. Podemos dizer que ela “prepara o terreno” para os outros diabos entrarem em cena e agirem. Na fala a seguir, Andreza está provocando Simão, com o objetivo de ele ceder às “cantadas” de Clarabela.

ANDREZA  
Homem, deixe de ser frouxo!  
Vá lá, agarre essa bicha!  
Pega! Lasca! Dê-lhe uma chamada (SUASSUNA, A., 2002, p. 145).

As ações diretas, que dão rumo à história, são executadas principalmente pelas personagens Manuel, Pedro, Miguel, Fedegoso, Quebrapedra e Andreza, ou seja, partem das entidades sobrenaturais de modo que são elas que interferem no destino das personagens e as provocam a tomarem atitudes que sirvam aos planos traçados por elas. É importante frisar que as forças do mal e do bem estão equilibradas até certo ponto, por exemplo, temos três representantes de cada lado até o fim da peça, quando o bem se sobrepõe e vence. Mas, não podemos esquecer que a tríade do mal domina as cenas, agindo livremente antes do desfecho final, desse modo, podemos afirmar que eles são a mola propulsora do enredo.

O diabo, de acordo com Novais (1976), possui poderes e está constantemente em luta contra os homens e as divindades na tradição popular, porém sempre é vencido e ridicularizado, o que acontece também na obra de Suassuna, assumindo vários nomes e disfarces. As divindades benignas – Jesus, os anjos e os santos – também aparecem disfarçados e com vários nomes. Logo, todas as figuras sagradas assumem, nas peças de Suassuna, as características atribuídas pela tradição popular, de modo que são intensificadas pela visão do autor.

### **Ação Final**

Na ação, conforme nos ensina Prado, deve-se observar o tempo, pois a peça de teatro tem em geral uma duração de apenas duas ou três horas, apresentando um ritmo acelerado. Por essa razão, o

tempo característico do teatro não poderia deixar de influir sobre a conformação psicológica da personagem, esquematizando-a, realçando-lhe os traços, favorecendo antes os efeitos de força que os de delicadeza – e nem por outro motivo a palavra teatral passou a ter o sentido de exagero já próximo da caricatura (PRADO, D. A., 1995, p.93).

O crítico aponta que a “necessidade de não perder tempo, somada à inércia do ator e ao desejo de entrar em comunicação instantânea com o público, desenvolveram no teatro uma predileção particular pelas personagens padronizadas” (PRADO, D. A., 1995, p.93). Na **Farsa da boa preguiça**, as personagens se apresentam de forma padronizada, há o homem pobre, o rico avarento, a mulher devotada e submissa ao marido, a mulher que trai o marido, a mulher alcoviteira e fofoqueira, além de personagens bíblicas – Manuel Carpinteiro (representando Jesus), Simão Pedro, Miguel Arcanjo, os diabos, que são conhecidos no Nordeste como “Cão”, Fedegoso (o Cão Coxo) e Quebrapedra (o Cão Caolho). Consideramos estas personagens padronizadas porque já fazem parte da tradição do gênero Comédia e do imaginário popular, principalmente dos contos populares, dos folhetos de cordéis, das histórias tradicionais de mamulengo, entre outras manifestações da cultura popular, sendo muito conhecidas pelo povo e na literatura popular. De certa forma, elas seguem o padrão criado pela tradição popular ao longo do tempo, de modo que não foram criadas pelo autor, mas retiradas desta tradição.

Algumas ações são apenas narradas na Farsa, como as do período em que Simão enriquece e, depois, empobrece; bem como, a fase em que Aderaldo começa a conquistar a sua fortuna novamente. Este lapso temporal acontece em função da própria dinâmica da peça, que não pode se estender como um romance. Por exemplo, na citação a seguir, Manuel, no início do terceiro ato, conta o que aconteceu a Simão depois que enriqueceu e volta à cidade como um retirante.

Hipotecou a fazenda!  
No dia do pagamento  
ele não tinha o dinheiro  
e Catação a tomou!  
Isso lhe foi salutar:  
deixou a amante de lado,  
a mulher o perdoou,  
ele voltou à Igreja,  
à segurança da Casa  
que o Cristo – que eu represento –  
fundou para todos nós! (SUASSUNA, A., 2002, p. 225-226)

A impressão que temos é a de que a trama se desenvolve em “câmera lenta”, por causa da repetição, algumas vezes desnecessária, de falas e gestos das personagens. Por exemplo, o protagonista é acomodado, a sua ação que mais se repete é a de dormir no banco, ele insiste sempre em não trabalhar e em viver apenas dos seus folhetos, mesmo sabendo que a sua família está passando necessidade. A repetição de ações também é recorrente em outras personagens – Nevinha insiste várias vezes para que o marido consiga um emprego; Andreza insiste para que Nevinha ceda às investidas amorosas de Aderaldo; Aderaldo insiste em conquistar Nevinha e em ganhar dinheiro; Clarabela insiste em trair o marido; entre outras insistências. Portanto, podemos afirmar que, em geral, as personagens são insistentes nas suas ações. Logo, a repetição é uma das molas propulsoras do enredo, sustentando-o e reforçando a sua unidade semântica.

Por se tratar de uma peça extensa, a repetição em determinados momentos pode cansar o leitor. Contudo, de modo geral, o autor consegue nos envolver nos conflitos, nos problemas, nas posturas e nas intenções das personagens, por meio de um enredo que, embora tenha um tom moralista, é leve e cômico.

### CAPÍTULO III

## ENTRE A CULTURA POPULAR E A CULTURA ERUDITA, A FONTE DO RISO

### 1. A cultura popular pela cultura erudita

Na **Farsa da boa preguiça**, Suassuna retrata a relação entre cultura popular e cultura erudita, através principalmente das personagens Joaquim Simão e Clarabela. A primeira personagem representa a cultura popular e a segunda figura a cultura erudita, notadamente. Ao observarmos a interação entre estas personagens, percebemos que Suassuna reflete, à primeira vista, uma postura semelhante à de críticos, como Ayala e Bosi, quanto à concepção dessas duas culturas, como analisaremos mais adiante.

Ignez Ayala (2003, p.98), no livro **Pesquisa em literatura**, critica a postura de muitas pessoas da universidade, que acreditam que aquilo que iletrados e semiletrados fazem não é arte, não é cultura e nem literatura. Por isso, quando estudam a cultura popular, após encontrarem algum vínculo com o passado da cultura européia, insistem em nivelá-la e compará-la pelas técnicas empregadas ou por seus elementos formais mais evidentes. Assim, descartam “os contextos sócio-culturais, o sentido que as atividades culturais, as práticas, os processos têm para as pessoas que as fazem, as escolhem, as elegem por gosto, por costume, por preceito ou por qualquer outro motivo”. Desse modo, percebemos que a autora toca numa questão fundamental na relação entre a cultura popular e a erudita, na qual a primeira geralmente descarta o contexto sócio-cultural do fazer do povo, como se fosse possível isolar um do outro, expondo as manifestações da cultura popular como peças de museu.

Essa visão pode ser exemplificada na Farsa através da postura de Clarabela diante da poesia de Simão. Inicialmente, ela, uma mulher culta e conhecedora da arte, interessa-se e procura conhecer a produção literária do poeta popular, mas não gosta, analisando-a de acordo

com a estrutura e a forma da poesia clássica. Clarabela cita correntes literárias, como o Romantismo e o Surrealismo, na tentativa de enquadrar a poesia de Simão em alguma delas; não consegue e, por isso, classifica-a como “subliteratura”. Há, nas colocações de Clarabela, um certo tom de desprezo, que mostra a sua postura preconceituosa diante da poesia popular.

CLARABELA

É, é inteiramente sem sentido!

Podia-se pensar num pouco de surrealismo

- talvez seja o que você pense! –

mas surrealismo com titela de galinha,

francamente, não convence!

Em suma e para resumir: no começo,

trivialidades sem pretensões;

no fim, subliteratura com pretensões! (SUASSUNA, A., 2002, p.96)

Clarabela reflete na ficção a postura de alguns estudiosos da universidade, como observou Ayala. Esta personagem é formada em psicologia, promove exposições na capital, organiza os quadros dos pintores e os versos dos poetas que freqüentam o seu salão, é uma espécie de empresária do mundo artístico, logo a sua formação é erudita. Dessa forma, Suassuna representa na peça a atitude de muitos intelectuais que não conseguem enxergar o valor da poesia popular, nivelando-a e comparando-a pelas técnicas empregadas ou por seus elementos formais mais explícitos, ao descartar os contextos sócio-culturais, o sentido das atividades culturais, das práticas e dos processos para os que fazem a cultura e a literatura popular.

Nesse sentido, Alfredo Bosi (2002) afirma que a cultura erudita

ou ignora pura e simplesmente as manifestações simbólicas do povo, de que está, em geral, distante, ou debruça-se, simpática, interrogativa, e até mesmo encantada pelo que lhe parece forte, espontâneo, inteiro, enérgico, vital, em suma, diverso e oposto à frieza, segura e inibição peculiares ao intelectualismo ou à rotina universitária. A cultura erudita quer sentir um arrepio diante do selvagem (BOSI, A. 2002, p.330).

Essa reflexão nos mostra que os fazedores dessa cultura, embora consigam reconhecer a cultura popular, não a respeitam, tendo uma visão distorcida e preconceituosa em relação às manifestações culturais das camadas populares da sociedade. Ariano Suassuna tem consciência e denuncia isto, como podemos verificar na fala de Clarabela apresentada a seguir. Ela finge admiração pela poesia de Simão, por considerá-la rude, pura e primitiva pelo simples fato de ser feita por um homem do povo. Por analisar as obras de Simão com um olhar erudito, não gosta, mas insiste porque pode encontrar outros poemas que se encaixem na sua concepção de poesia pura e primitiva e, principalmente, porque o seu interesse verdadeiro é seduzir o poeta, por isso necessita de oportunidades em que possa se aproximar dele.

#### CLARABELA

Ai, que coisa pura! Olhem, façamos o seguinte:  
 a senhora, Dona Nevinha, me leva em sua casa  
 e lá me mostra o que o Poeta tem escrito.  
 Não gostei dessas duas obras, mas posso gostar de outras,  
 doutra fase mais pura e primitiva!  
 Nós duas somos mulheres, vamos nos dar muito bem,  
 e lá dentro eu vejo o que Simão tem de mais bonito!  
 Você não vem, Aderaldo? (SUASSUNA, A., 2002, p. 105).

Dentro dessa realidade, como estudar a relação entre cultura popular e cultura erudita?

Na visão de Bosi, apenas a relação amorosa é válida e fecunda entre o artista culto e a vida popular. Pois, sem

um enraizamento profundo, sem uma empatia sincera e prolongada, o escritor, homem de cultura universitária, e pertencente à linguagem redutora dominante, se enredará nas malhas do preconceito, ou mitizará irracionalmente tudo o que lhe pareça popular, ou ainda projetará pesadamente as suas próprias angústias e inibições na cultura do outro, ou, enfim, interpretará de modo fatalmente etnocêntrico e colonizador os modos de viver do primitivo, do rústico, do suburbano (BOSI, A., 2002, p.331).

Na Farsa, há uma sátira ao tipo de relação afetuosa que a personagem Clarabela deseja ter com o poeta popular, ela quer ter uma relação afetuosa não com a cultura popular e suas manifestações em si, mas com um representante em particular desta cultura – o poeta Joaquim

Simão, com quem pretende ter um caso amoroso. Há um certo tom de piedade disfarçada de deslumbramento na postura da personagem intelectual, desse modo, o popular é concebido como algo inferior, digno de pena, apresentando uma visão idealizada do sertão.

CLARABELA

Ah, o campo! A alma da gente fica lavada!  
 A vida primitiva em todo o seu sentido!  
 Dá vontade de ir à igreja, de se confessar,  
 de fazer a sagrada comunhão  
 mesmo sem nela acreditar!  
 Dá vontade até de não chifrar mais o marido,  
 só para nos sentirmos tão puras quanto o Sertão! (SUASSUNA, A., 2002, p.81)

Nessa citação, é notória a visão discriminadora de Clarabela, por exemplo, quando chama a vida no campo, no sertão de “primitiva”. Esta palavra conota inferioridade, subdesenvolvimento e atraso. Dessa forma, ao utilizar esse adjetivo, quer dizer que esse tipo de vida é inferior em relação à vida desenvolvida da cidade. Percebe-se também um certo deslumbramento, como vimos anteriormente, que chega a ser cômico, como nos dois últimos versos. Está clara a idéia de pureza relacionada à atmosfera sertaneja, ou seja, como os sertanejos não evoluíram, estão mais próximos dos primeiros homens, são considerados “puros”, sendo assim idealizados.

CLARABELA

Joaquim Simão, Poeta, grande prazer em conhecê-lo!  
 Sou uma amante das Artes, uma colecionadora,  
 um marchã de saias, uma aficcionada!  
 Já realizei sete exposições de Pintura  
 e cinco festivais de canções, jograis e poesias! (SUASSUNA, A., 2002, p.88)

Clarabela, desde o início, ostenta a sua posição “superior”, declarando-se uma pessoa culta e interessada em arte, impondo o seu conhecimento e os seus feitos, como a realização de exposições e festivais. Esta também é uma postura comum de alguns intelectuais, principalmente quando se encontram em um meio diferente do seu, entre pessoas com outra formação. Em outras palavras, eles necessitam se impor por meio da ostentação do

conhecimento que possuem, para se colocarem em um patamar superior principalmente em relação à maioria das pessoas, que possuem outros tipos de conhecimento, que normalmente não são reconhecidos e institucionalizados. Afinal, na nossa sociedade, o conhecimento que é valorizado é o oficial, ensinado nas escolas e nas universidades. Diante de tudo, não acreditamos que Suassuna construiu esta personagem por acaso, certamente a fez com a consciência de quem conhece uma realidade no mundo real e usa a ficção para denunciá-la, criticá-la ou, ao menos, apontá-la.

Por outro lado, Simão não se impressiona com a linguagem “difícil” e com a presunção de Clarabela. Ele não tem sentimento de inferioridade, pelo contrário, chama-a de burra, porque não consegue entender e gostar da sua poesia. O poeta ainda tenta explicar a ela como faz os seus versos, mas não consegue, por isso continua a vê-la como “uma jumenta sem mãe”. Nesta atitude, revela-se o olhar do autor que envolve a sua personagem de orgulho e brio, como uma forma de enaltecer a cultura popular e seus representantes, para demonstrar que não concorda com a postura dos intelectuais que critica. As falas a seguir nos revelam tal embate entre as duas personagens e, se analisarmos mais detidamente a fala de Simão, que a poesia popular é apresentada como uma arte improvisada, que não exige elaboração e esforço por parte do poeta popular, o que reforça a idéia que a maioria das personagens tem do fazer poético – não é um trabalho.

CLARABELA

Olhe, tem um momento em que, no folheto, você diz:  
“Vou dar jeito nos macacos, vou lhe dar definição.”  
O que é que quer dizer isso?

SIMÃO

Sei não senhora! Do jeito que pensei, botei!  
Precisei da rima, do jeito que saiu, eu sapequei! (SUASSUNA, A., 2002, p.102).

Simão não se submete a Clarabela, tem sempre uma resposta pronta para as suas perguntas e colocações a respeito do seu trabalho, não aceitando que o desvalorize. Como o

poeta não faz parte do mundo de Clarabela, ela o vê como um narcisista, quando ele apenas reconhece o valor da sua arte e, mesmo com muitas dificuldades, tenta viver dela. O fato é que, para a maioria das personagens da Farsa, o fazer poético não é considerado um tipo de trabalho, por essa razão Simão é visto como um preguiçoso, que usa a poesia como desculpa para não trabalhar decentemente. Mas, ele não se incomoda com isso, é um galhofeiro, expressa nos seus folhetos muita comicidade, um traço muito recorrente na literatura popular.

#### SIMÃO

O enterro do meu canário  
foi coisa pra muito luxo:  
veio o gato da vizinha  
e passou ele no bucho!  
Comprei uma galinha  
por cinco mil e quinhentos:  
bati na titela dela,  
meu canário cantou dentro! ? (SUASSUNA, A., 2002, p.95)

Dessa forma, notamos que Suassuna trata da questão da literatura popular e da cultura erudita de modo indireto, mas evidencia a forma como se dá a relação entre as duas culturas na nossa sociedade, mostrando o preconceito contra as manifestações artísticas populares.

Ariano Suassuna, implicitamente, denuncia essa visão distorcida e idealizada, que muitos intelectuais têm da cultura popular. Em contrapartida, ele também tem uma concepção ideal desta cultura. O autor, em muitos momentos, não admite a mobilidade das manifestações populares, postulando que estas devem permanecer cristalizadas e assumindo uma postura conservadora que se evidencia, por exemplo, em entrevistas, quando não aceita os movimentos musicais que misturam manifestações populares com o rock. Nesse sentido, apresentamos a seguir um trecho de uma entrevista concedida à revista **Caros Amigos**, em junho de 2003, em que os entrevistadores perguntam o que Suassuna “acha da brasileirização do rock que Chico Science fez” e ele responde que: “(...) discordava e discordo e disse a ele

pessoalmente. Acho que ele juntou duas coisas diferentes, uma ruim e uma boa” (p.36). Neste caso, a coisa ruim seria o rock e a boa, o maracatu.

Suassuna muitas vezes apresenta um “preconceito ao contrário”, isto é, incorre no erro que critica – o de não aceitar o diferente. A cultura popular muitas vezes não é aceita e respeitada por muitos intelectuais, porque é diferente da cultura erudita, não possui os mesmos conceitos, padrões e visões, por exemplo, de poesia. Assim, quando o dramaturgo não aceita que a cultura popular varie, diversifique-se, acoplando outros elementos, inclusive de outros tipos de culturas, ele está assumindo a postura criticada. Ele mesmo realiza esse processo de hibridização em sua obra, quando mistura elementos de uma cultura e de outra, a partir, por exemplo, da própria linguagem que utiliza em sua produção, variando entre o coloquial e o formal.

É preciso entender que, conforme expôs Ayala, na cultura popular,

tradições diferentes podem se alternar ou se mesclar nas experiências individuais e comunitárias, dando lugar a algo diferente, que leva em consideração tanto costumes e ensinamentos vindos de longe, quanto hábitos ditados pela sociedade de consumo típica do capitalismo industrial (AYALA, I., 2003, p.104).

Dessa forma, não existe cultura mais pobre ou mais rica que outra, todo tipo de cultura é importante, logo deve ser respeitada como tal, pois é a expressão das tradições, dos costumes, das idéias, enfim, do modo de ser do seu grupo.

## **2. Entre o erudito e o popular, a fonte do riso**

Ao lermos peças de autores considerados populares e eruditos, encontramos algumas semelhanças quanto à forma de construir a comicidade e de estruturar o texto, apresentando muitas vezes os mesmos mecanismos para causar o efeito cômico através do riso de zombaria. Nesse sentido, as reflexões de Propp podem nos ajudar a entender melhor esses mecanismos e

observar como são utilizados nos textos populares e eruditos. Por essa razão, faremos uma comparação entre a peça **Farsa da boa preguiça** e algumas peças para mamulengo, de autores populares, para observarmos se estes autores utilizam esses mecanismos e de que forma. Ademais, o fato das peças de mamulengo influenciarem a produção literária de Suassuna, de modo que ele também escreveu entremezes para mamulengo, despertou-nos a curiosidade para conhecermos melhor o modo que a comicidade é construída neste tipo de manifestação.

## **2.1 O riso de zombaria na Farsa e em peças para mamulengo**

Na obra **Comicidade e Riso**, Vladimir Propp (1992), para observar como se constrói a comédia e quais são as motivações do riso, faz um levantamento dos seus diferentes aspectos, considerando seis tipos: o riso de zombaria, o bom, o maldoso/cínico, o alegre, o ritual e o imoderado. O objetivo de Propp é saber a relação entre determinados aspectos do riso e o cômico. Como o riso mais recorrente na comédia é o de zombaria, não iremos nos deter nos demais tipos de riso.

O riso de zombaria ou derrisão, na visão de Propp, pode ser provocado por diferentes formas de ridicularização da aparência, das idéias ou das atitudes dos homens, dependendo de cada cultura e, imprescindivelmente, das diferenciações de caráter individual. Este riso apenas acontece quando os defeitos de quem se ri não adquirem o aspecto de vícios e não provocam repulsão. É possível que este seja o riso mais encontrado na vida e o mais estritamente ligado à comicidade.

Já para Bergson (1983) o riso não varia nas diversas sociedades, ou seja, ele não considera que os diferentes tipos de povos possam fazer uso diverso do riso. Não podemos

concordar com esta visão, pois sabemos que o riso depende de vários fatores, como os culturais, sociais, e principalmente, individuais. Por exemplo, as nossas famosas piadas de português em Portugal não teriam a menor graça, só se trocássemos a figura do português pela do brasileiro, como eles normalmente o fazem. Enfim, a nossa experiência de mundo nos mostra que nem tudo que é engraçado para uma pessoa o é para outra de um mesmo lugar e muito menos em sociedades com língua, costumes, ideologias, enfim, cultura diferente.

Dessa forma, o riso está presente nos diversos tipos de cultura de forma semelhante ou não, ou seja, pode ser encontrado tanto na comédia clássica quanto no mamulengo (tradicional teatro de bonecos do Nordeste). Borba Filho (1987, p.227), nesse sentido, defende que o “mamulengo é um teatro do riso, como são as outras formas dramáticas populares: o bumba-meu-boi e o pastoril. Há uma necessidade do riso entre o povo e seus divertimentos dramáticos lhe proporcionam isto”. O autor afirma que esse tipo de teatro é um exemplo ideal da teoria do riso, especialmente, a de Bergson, visto que “é cômico tudo o que nos dá, por um lado, a ilusão da vida e, por outro, a ilusão de um arranjo mecânico”. O teatro de bonecos realmente nos dá estas duas ilusões – de representar a vida de forma mecânica, pela própria rigidez dos movimentos e pelas histórias que conta.

Em relação à comédia, o tipo de riso predominante é o de zombaria. Segundo Propp, este tipo de riso é suscitado por várias causas, dentre elas, o exagero cômico, o malogro da vontade, o fazer alguém de bobo, os alogismos, a mentira e os caracteres cômicos. Nas representações cômicas dos mamulengos também encontramos o riso de zombaria, pois há a ridicularização das personagens, a partir da caracterização dos bonecos. Como o teatro de bonecos também pode ser cômico, este tipo de riso está presente nele, sendo suscitado pelos mesmos motivos, como observaremos ao analisar várias histórias de mamulengo mais adiante.

Na concepção de Vladimir Propp, o exagero só é cômico quando revela um defeito, sendo possível demonstrá-lo através de três formas: a caricatura, a hipérbole e o grotesco. No primeiro, um detalhe é exagerado de forma a atrair para si uma atenção exclusiva. O segundo consiste em exagerar o todo. Já o último é um tipo de exagero que confere um caráter fantástico a uma determinada imagem e obra.

Desse modo, podemos afirmar que os bonecos são a representação concreta da caricatura. Na comédia, a depender da personagem, temos alguma característica sua exagerada de tal forma que atrai para si toda a atenção do público; pode ser uma parte do corpo ou um traço da sua personalidade, de forma que muitas comédias colocam esta característica em destaque no seu título, por exemplo, **O avarento**, de Molière.

De certa maneira, não apenas os bonecos do mamulengo e as personagens das comédias são exagerados em si, física ou emocionalmente, como toda a representação contém certa dose de exagero cômico para atrair a atenção do público e provocar o riso. Por essa razão, a hipérbole é parte integrante e necessária das peças de mamulengo e das comédias, como um meio de causar o efeito cômico.

Os bonecos também são a própria representação do grotesco, pois possuem traços grosseiros, exagerados, como são geralmente talhados em madeira, o próprio material não permite que se faça traços mais delicados. Isto até seria possível nas mãos de um artesão habilidoso, mas a intenção não é esta, na medida em que os traços mais grosseiros são fundamentais para auxiliar na provocação do efeito cômico. Borba Filho (1987, p.225) endossa esta visão a respeito dos bonecos, mostrando que:

(d)o ponto de vista da escultura os bonecos de mamulengo do Nordeste podem ser encarados como primitivos, tanto pelo talhe da madeira como pelo que representam, figurando apenas o essencial, a idéia, raras vezes indicando um modelo, sendo mais uma transfiguração e uma síntese da forma.

As personagens cômicas também apresentam traços grosseiros ou muito refinados, de forma a ressaltar o exagero de um ou de outro traço, o maior exemplo são os palhaços que usam muita maquiagem, roupas muito coloridas, cabelos espalhafatosos e sapatos grandes, com a intenção de causar risos, a começar pela vestimenta. É comum nas comédias encontrarmos personagens que se vestem como palhaços, apresentam gestos indiscretos, espalhafatosos e desastrados, dentre outros elementos que por si só provocam o riso por destoarem do que é considerado “simples” e “comum” no dia-a-dia do público ou do leitor.

Por sua vez, o malogro da vontade é o que acontece quando as pessoas se deparam com algo desagradável e inesperado que altera o curso tranqüilo de suas vidas. É um tipo de riso um tanto cruel, pois depende do grau da desgraça dos outros, podendo despertar reações como rir ou correr para ajudar, ou ainda, as duas coisas simultaneamente. Encontramos várias peças cômicas de mamulengo que tratam de temas relacionados ao fracasso de alguém, por exemplo, a intitulada **O castigo de Baltazar**<sup>6</sup> (1968), cujo apresentador é Luís Barbosa dos Santos.

Nessa peça, Baltazar abandona sua mulher e sua filha para andar pelo mundo a procura de bebedeira e jogatina. Após algum tempo, depois de se ver sozinho no mundo sem ter dinheiro, arrepende-se do que fez e reconhece o seu fracasso, como podemos notar na sua fala a seguir.

Baltazar - Tudo quanto eu tinha acabei em minha vida. Abandonei minha mulher pela bebedeira, pelo jogo, pela jogatina. Saí pelo mei' do mundo. Deixei minha mulher e minha filhinha Xandoquinha. Eu hoje vivo debandado no mei' do mundo morrendo de fome, sem nem um tostão. Não sei onde elas estão. Perdi as esperanças de ver minha mulher. Fui muito ingrato. Me atraí pelo Satanás. E Satanás deixou-me perdido e quis me laçar. Eu já tive com ele nas maiores patês do mundo, hoje estou um pouco derrotado. E portanto eu sempre venho dizendo que o homem não seja contra Deus. Não seja contra a sua esposa, não seja contra seus

---

<sup>6</sup> Todas as histórias de mamulengo que citamos neste trabalho foram retiradas da obra **O mundo mágico de João Redondo** (1988), de Altamar de Alencar Pimentel, na qual o autor nos apresenta uma coletânea de textos para mamulengo ou teatro de bonecos popular do Nordeste, especificamente do Ciclo de João Redondo da Paraíba.

filhos, porque senão tá no caminho do inferno como eu já tou atolado dentro do inferno. Não tenho mais nunca esperança de ver minha mulher, de ver minha filha Xandoquinha, eu vivo sempre derramado no mei' do mundo. Não sei o que faça. E vou por aqui viajando, mundo além, tá com doze ano, completa hoje, que eu deixei minha mulher e vivo... (Avista uma árvore) Oh, pé de pau bom! Hum! Hum! Vou dormir atrepado numa gaiada dessa. Não. Não. Aqui eu caio. Vote! Ai! Não. Não. (Tenta subir na árvore) Eu caio. Ai! Aqui tá bom. Tá muito bom d'eu me agasalhar. Cabra afragelado que nem eu. (Dorme) Ron! Ron! (Acorda) Eu dormi muito à noite e me acordei agora mesmo. Vinha muito enfadado (PIMENTEL, A. A., 1988, p. 165).

Na **Farsa da Boa preguiça**, por exemplo, o fracasso de Aderaldo se dá quando ele deixa um cheque no valor de quase toda a sua fortuna com sua mulher e esta comete a ação insensata de entregar o montante a Fedegoso, que finge ser um frade só para enganá-la, deixando com ela apenas um peru. Aderaldo é enganado por Fedegoso e Quebrapedra, que além de terem lhe roubado quase todo o seu dinheiro, ainda enganam Clarabela novamente e levam inclusive o peru. Assim, o rumo aparentemente tranqüilo da vida de Aderaldo, pelo menos em relação ao lado financeiro, é modificado de forma que terá de recomeçar a construir sua fortuna de novo através de muito trabalho.

CLARABELA  
O cheque, o Frade carregou no bolso.

ADERALDO  
Deixe de brincadeira, Clarabela!  
Que Frade?

CLARABELA  
O Frade que você me mandou,  
para dizer que o dinheiro tinha chegado,  
que me trouxe este peru que você comprou  
e que levou o cheque,  
como você ordenou!

ADERALDO  
Eu não mandei Frade nenhum aqui! (SUASSUNA, A., 2002, p.120)

O alogismo é um caso de fracasso que acontece por falta de inteligência. “Nas obras literárias, assim como na vida, o alogismo pode ter dupla natureza; os homens dizem coisas absurdas ou realizam ações insensatas” (PROPP, 1997, p.100). No primeiro caso, há uma

concentração errada de idéias que se expressam através de palavras, causando riso. No segundo, temos uma conclusão errada que se manifesta em ações que provocam riso, sem a necessidade de palavras. Há alogismo, na história para mamulengo **Remédio pra mulher braba** (1964), apresentada por Geraldo Cláudio P. Mendes, quando Quitéria, uma mulher muito brava, que batia no marido Policarpo, cometeu a ação insensata de se deixar enganar por ele. Policarpo, depois de ouvir os conselhos de Cabo Setenta, disse a ela que tinha um remédio para lhe dar, pedindo em seguida para a mulher olhar para a lua, e aproveitando a distração dela, surrou-a pela primeira vez. Depois disso, o marido se rebela, a mulher fica mansa e começa a se sujeitar a todas as vontades dele em troca de surras, que ele dizia ser o melhor remédio para mulher brava. Apesar do machismo evidente na história e de hoje não poder ser considerada “politicamente correta”, devido aos absurdos falados e aos atos insensatos realizados contra a mulher (mas não esqueçamos que ela os realizou primeiro contra o marido), não deixa de apresentar alogismos que causam risos, principalmente por causa do desfecho final - a pancadaria. O público, neste caso, não tem pena da mulher porque esta também batia no marido, logo, no entendimento comum, merecia ser castigada pela mão do ofendido, como o caso dá uma reviravolta no final – Policarpo se vinga de Quitéria, provoca risos. Podemos verificar isto no trecho seguinte:

Policarpo -Eh! Já tá me abraçando. Ô remédio bom do estopô balaio! E fiado, que o compadre... Aquilo qu'ê um compadre bom danado! O compadre me vender um remédio desse! Ô remédio bom!

Quitéria - Mas, marido, é melhor acabar com esse negócio de briga. Eu num quero mais brigar não. Nós somos do amor, né marido? Você pode namorá, pode fazer tudo, viu!

Policarpo - Quê dizer qu'eu posso fazer tudo? Vou dar o restinho do frasco. (Surra outra vez Quitéria).

Quitéria - Aiii! Uiii!

Policarpo (Enquanto bate) - Marmelório no Lombório! Marmelório no Lombório!

Quitéria - Aiii! Aiii! Uiii! Uiii! (PIMENTEL, A. A., 1988, p.195)

Houve alogismo também nas ações de Clarabela no episódio do cheque, ela foi insensata ao acreditar nas palavras de um desconhecido apenas por estar vestido como um frade. A mulher rica não hesitou em arriscar quase todo o patrimônio construído pelo marido durante a vida, não cogitou a hipótese de estar sendo enganada, assim confiou somente na imagem que a maioria das pessoas religiosas ou não tem, que a induz a confiar em alguém que tenha a vestimenta e as palavras de um frade. Isto é, a mulher não foi esperta o suficiente para ao menos desconfiar de que aquela poderia ser uma armação, por isso foi enganada e continuou sendo insensata, porque cometeu o mesmo erro pela segunda vez.

QUEBRAPEDRA

Já está todo mundo na Delegacia, com o Frade preso,  
e o Delegado mandou dizer que a senhora  
mandasse o peru para fazer-se o inquérito!

CLARABELA

Está aí, pode levar! (SUASSUNA, A., 2002, p.124)

Propp observa que o fazer alguém de bobo é muito comum na literatura. A sua vítima pode ser feita de boba por sua própria culpa, quando alguém se aproveita de um defeito ou descuido seu, expondo-a ao escárnio geral. Este é um princípio, no qual se baseiam as tramas do imenso ciclo de contos maravilhosos sobre os ladrões espertos que não são considerados criminosos, mas divertidos artistas de sua arte.

Em várias histórias, Benedito faz o capitão João Redondo de bobo, está sempre tentando enganá-lo com suas mentiras e artimanhas, como na história **A vingança de João Redondo** (1977), apresentada por Antônio Alves Pequeno. Neste caso, Benedito mente que é rico para poder enganar o capitão João Redondo e casar com a sua filha. Após a farsa ser descoberta, Benedito é preso. Apesar de ter sido solto depois da intervenção de sua mãe e de

ter prometido ao capitão que iria embora do estado, Benedito faz João Redondo de bobo mais uma vez, não vai embora e ainda bate nele, como podemos constatar no diálogo a seguir:

João Redondo (Entra) - Rapaz, você inda tá aqui!?

Benedito - Não sinhô. Mas eu vou embora agora.

João Redondo - Desapareça! Desapareça! Desapareça! (Investe contra Benedito)

Benedito (Defendendo-se) - Solta essa maleta! Solta a maleta! (João Redondo toma a maleta de Benedito e sai) Ele tomou a maleta mas eu dei-lhe uma maletada! Até outra hora, meninada! É. Uma parminha pra seu Benedito! Uma parminha pra seu Benedito! (As crianças batem palmas e Benedito sai. Música.). (PIMENTEL, A. A., 1988, p.231)

Podemos afirmar que o roubo da fortuna de Aderaldo e Clarabela realizado por Fedegoso e Quebrapedra se encaixa nesse princípio, pois o casal foi feito de bobo pelos dois ladrões espertos, que usaram de várias artimanhas, como inventar histórias e se disfarçar para atingirem seus objetivos.

Quanto à mentira, Propp observa que “a mentira enganadora nem sempre é cômica. Para sê-lo, tal como os outros vícios humanos, ela deve ser de pequena monta e não levar a conseqüências trágicas. Além disso, ela deve ser desmascarada. A que não for não pode ser cômica” (PROPP, 2002, p.115).

Esse tipo de mentira também é encontrado no teatro de bonecos popular, por exemplo, as mentiras encontradas na história **O filho que deu na mãe** (1964), cujo apresentador é Manoel José Lucas. Em um dos episódios, Benedito mente para o Tenente por medo de ser preso. Apesar de ter batido em várias pessoas, diz que não bateu em ninguém e que nem é daquele lugar, ele se acovarda e ao perceber que o Tenente não acredita nele, briga mais uma vez e foge.

Benedito - Apois é conversa do povo. Pode sê outro. Eu num sou daqui não sinhô.

Tenente - Num é daqui? Num é daqui? E cumo chega lá as notiça que você já deu em Mané Vou-lá-hoje, deu em doutô Fuxico... Óie, doutô Fuxico é um doutô! O sinhô sabe, é um doutô examinado. Deu no doutô! O doutô tá todo duído. Deu em seu pernalonga...

Benedito - Rapais, eu num dei em ninguém não sinhô, rapais! Eu sou um Camarada que eu não tomo cachaça... eu num bebo aguardente... Eu num faço nada disso e o sinhô qué me levá eu preso, por quê?

Tenente - Porque uma jaca! Porque uma jaca! Você vai, neguinho! (*Segura Benedito*)

Menino - Neguinho, num vai não! Com ele só num vai não, neguinho!

Benedito – Rapais... Ai, tu quere me empurrá mermo! Tu quere me empurrá, mermo, é?

Tenente - Se eu quero, lhe empurrá mermo? Eu quero levá você preso, neguinho imundo, nego indecente, nego imbecil...

Benedito (*Investe contra o Tenente*) - Apois num leva nada. Um guarda só num me leva. (*Brigam e Benedito consegue escapar das mãos do Tenente*)

Tenente - Nego! Cadê o nego? Nego da mulesta! Ôxente! Cadê o nego? Ôxente! Cadê o nego? (PIMENTEL, A. A., 1988, p.83).

A mentira cômica também está presente no episódio já citado da Farsa, os ladrões mentem para Clarabela duas vezes, ao dizer que Aderaldo tinha mandado buscar o cheque e depois que o delegado havia pedido o peru para o inquérito. Em seguida, com a chegada de Aderaldo, a mentira foi desmascarada. Neste caso, a mentira foi cômica porque, apesar de Aderaldo ter enriquecido através de muito trabalho, é um homem avarento, que maltrata os empregados e humilha os mais pobres, desse modo, todo o seu fracasso é uma espécie de punição dos seus maus atos. Assim, o leitor ou o público não se compadece do seu sofrimento e rir, por considerá-lo merecedor do seu malogro.

Os caracteres cômicos, na visão de Propp, são criados com um certo exagero, na descrição destes se escolhe uma propriedade negativa do caráter e a amplia para atrair a atenção do leitor; mas no limite que não atinja a objeção. Ariano Suassuna usa os caracteres cômicos na criação das suas personagens, por exemplo, Aderaldo tem o defeito da avareza e

Simão o da preguiça, que são destacados durante todo o enredo de forma que estas características aparecem mais do que as outras pertencentes a eles. Podemos notar isto no momento em que Aderaldo perde um botão e manda Simão varrer a rua e a praça para encontrá-lo, como se fosse um objeto muito valioso.

SIMÃO  
Mas um botão, Seu Aderaldo?  
Onde foi que o senhor perdeu esse botão?

ADERALDO  
Por aí, na rua, na praça... Sei não!

SIMÃO  
E como é que vou encontrar?

ADERALDO  
Você varre a rua e a praça, Simão,  
passa a terra na peneira  
e encontra meu botão! (SUASSUNA, A., 2002, p.294)

No mamulengo, os caracteres cômicos também são muito comuns, por exemplo, o autoritarismo da personagem João Redondo, que aparece em várias histórias diferentes. Ele é sempre um fazendeiro autoritário, que se autodenomina capitão, e tenta impor à força a sua vontade às outras personagens, como podemos notar na sua fala a seguir, retirada da história **A morte do cabo Zé Fincão** (1963), cujo apresentador é Manuel Francisco da Silva.

Capitão João Redondo - O senhor está falando é com o Capitão João Redondo, bicho que nunca morreu nem tem medo de quem morre, bicho de tampa e rampa, o cabelo é pouco e não aguenta grampa, pisa no chão a tapioca alevanta. Aqui é nove ou noventa, é o couro da testa e o pau da venta, é o pau batendo e o catarro correndo, e esses meninos sambudos lambendo, viu! (Nos seus movimentos bate na lâmpada que ilumina o telão.). (PIMENTEL, A. A., 1988, p. 27)

A fala e as atitudes do capitão são autoritárias, pois tenta impor respeito pelo argumento de autoridade (**O senhor está falando com o Capitão João Redondo**), mostra logo a sua suposta superioridade sobre os demais por se autodenominar um representante da lei (**Capitão**). Trata-se de um homem destemido (**bicho que nunca morreu nem tem medo**

**de quem morre**), radical (**Aqui é nove ou noventa**), que consegue o que deseja através da força. Esta personagem é a caricatura dos velhos coronéis do Nordeste, da época em que o coronelismo era a forma de governo dominante, cuja lei era a “chibata” e o voto era o do “cabresto”.

Percebemos que, intuitivamente ou não, tanto autores populares como eruditos utilizam o riso de zombaria e os mecanismos elencados por Propp para causar o efeito cômico nas suas peças.

Assim, as várias causas do riso de zombaria apontadas por Propp, são fundamentais para entendermos como os textos cômicos, populares ou não, geralmente se estruturam e como cada elemento funciona, causando um efeito cômico diferente. O autor russo deixa claro em toda a obra que a estrutura apresentada não é rígida, para isso traz vários exemplos de diferentes comédias que apresentam uns elementos e outros não.

Logo, percebemos que tanto no mamulengo quanto na comédia, embora pertencentes a tradições aparentemente diferentes, o riso é provocado pelos mesmos elementos, pois os autores usam mecanismos semelhantes para construir a comicidade nos seus textos. No caso da **Farsa da boa preguiça** em especial, ela se encontra numa zona limítrofe, visto que Suassuna se inspirou tanto na cultura popular quanto na erudita para escrevê-la.

## **2.2 O riso da Farsa e do Mamulengo na praça pública**

Para entendermos melhor o riso popular e a influência dele na Farsa de Suassuna, consideramos importante analisar as reflexões de Mikhail Bakhtin, que estudou mais detidamente a cultura popular na Idade Média e no Renascimento. Como a crítica afirma que Ariano Suassuna, mesmo não tendo uma tradição cômica medieval no Brasil, buscou inspiração no medievalismo para construir as suas comédias.

Mikhail Bakhtin, na obra **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento** (1987), ao fazer uma leitura da obra de François Rabelais, aborda a questão do riso popular, apontando suas categorias e mostrando como este riso tem sido estudado ao longo do tempo, principalmente no período da Idade Média e do Renascimento.

O crítico aponta para o fato de que, devido à concepção limitada de caráter popular e de folclore, originada na época pré-romântica e concluída por Herder e os românticos, excluiu-se quase totalmente a cultura específica da praça pública e também o humor popular, em toda a riqueza das suas manifestações, dos estudos acadêmicos. Ele afirma que depois “especialistas do folclore e da história literária consideraram o humor do povo na praça pública como um objeto digno de estudo do ponto de vista cultural, histórico, folclórico ou literário”, mas de um modo deformado e fragmentado (BAKHTIN, 1987, p.03).

Nesse contexto, a natureza específica do riso popular aparece deformada por completo, por lhe serem aplicadas idéias e noções formadas sob o domínio da cultura e da estética burguesas dos tempos modernos que lhe são alheias. Isto significa que, de acordo com o autor, a profunda originalidade da antiga cultura cômica popular ainda não foi revelada. De fato, é um grande erro querer estudar uma manifestação de uma cultura com o olhar e os elementos de outra, visto que o resultado nunca corresponderá à realidade, incorrendo sempre numa visão distorcida, como pudemos observar no capítulo anterior.

Bakhtin nos mostra que o riso tinha importância considerável na Idade Média e no Renascimento. As diversas formas e manifestações do riso se contrapunham à cultura oficial (ao tom sério, religioso e feudal da época), possuindo uma unidade de estilo e sendo partes integrantes da cultura cômica popular, em especial da cultura carnavalesca. Elas podem se subdividir em três grandes categorias: *as formas dos ritos e espetáculos* (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc); *obras cômicas verbais*

(inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar; *diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro* (insultos, juramentos, blasões populares, etc). Estas categorias, embora heterogêneas, refletem um mesmo aspecto cômico do mundo, de modo que estão intrinsecamente relacionadas, combinando-se de maneiras diferentes. Se observarmos manifestações populares, como os folhetos de cordéis e as peças para mamulengos, perceberemos que apresentam este tipo de linguagem, sendo recheadas de insultos, grosserias e juramentos, que fazem parte do riso da praça. Este tipo de riso também está presente na dramaturgia de Suassuna, que se inspirou nas manifestações populares representadas nas praças públicas, por exemplo, no mamulengo e no circo.

Desde as civilizações mais primitivas, segundo Bakhtin, havia dualidade na percepção do mundo e da vida humana. Para exemplificar isto, ele apresenta o caso do folclore dos povos primitivos que se encontrava paralelamente aos cultos cômicos, convertendo as divindades em objetos de burla e blasfêmia. Esta percepção de mundo é comum nas manifestações populares, em que a burla e a blasfêmia se misturam com a devoção às divindades, que são objetos de brincadeiras e ritos sérios no meio do povo. Suassuna também apresenta esta visão na Farsa, por exemplo, quando os diabos escarnecem de São Pedro, por ter negado Jesus. Em outras peças, isto também acontece, por exemplo, no **Auto da Compadecida**, quando João Grilo brinca com a Compadecida, o que é visto pelo Padre e pelo Bispo como um desrespeito, mas não pelas divindades.

As formas dos ritos e espetáculos cômicos da Idade Média não eram naturalmente ritos religiosos, visto que o “princípio cômico que preside aos ritos do carnaval, liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico”, pertencendo à esfera da vida cotidiana. As formas de espetáculo teatral na Idade Média também se aproximavam, de certo modo, como parte dos carnavais populares. Contudo, o carnaval se situa nas fronteiras entre a

arte e a vida, sendo, nas palavras do crítico, “a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação”, ignorando a distinção entre atores e espectadores, bem como o palco (BAKHTIN, 1987, p.06). Não podemos afirmar que Suassuna se liberta totalmente de qualquer dogmatismo religioso, como podemos perceber no capítulo anterior, o autor é profundamente marcado pelos princípios cristãos, de modo que os imprime em toda a sua obra, enfatizando notadamente a moral cristã, inclusive por meio de lições de vida presentes, por exemplo, na Farsa, ao final de cada ato. Embora, muitas vezes tenhamos a impressão de que o dramaturgo tenta se desvencilhar deste dogmatismo, como no **Auto da Compadecida**, em que não idealiza os representantes da Igreja (sacristão, padre e bispo), denunciando seus desmandos, de modo que os satiriza; a sua fixação por julgamentos mostra que ele incorre sempre na “tentação” de medir as atitudes dos homens de acordo com a visão cristã de bem e mal, certo e errado, pecado e virtude, entre outros dualismos. Não há a libertação destes dogmatismos, que percebemos nas festas carnavalescas, por parte das pessoas, pelo menos no período de duração da festa,

O autor resume, afirmando que “durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência”. Ele vê o carnaval como a “segunda vida do povo, baseada no princípio do riso”. Dessa forma, a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média é a festa (BAKHTIN, 1987, p.07).

O carnaval, ao contrário da festa oficial, “era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (BAKHTIN, 1987, p.08). A eliminação provisória, ideal e ao mesmo tempo efetiva das relações hierárquicas entre os indivíduos criava formas especiais do vocabulário e do gesto na praça pública, com o aparecimento de

uma linguagem carnavalesca típica, franca e sem restrições, liberada das normas correntes da etiqueta e da decência.

Bakhtin observa que não “só a literatura, mas também as utopias do renascimento e a sua própria concepção do mundo estavam profundamente impregnadas pela percepção carnavalesca do mundo e adotavam freqüentemente suas formas e símbolos”. Nesse sentido, o riso carnavalesco é, primeiro, patrimônio do povo (o riso é geral); em segundo, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas; por fim, é ambivalente, “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (BAKHTIN, 1987, p.10).

O riso na festa popular também tem a qualidade importante de escarnecer dos próprios burladores. Esta é uma das diferenças essenciais entre o riso festivo popular e o riso puramente satírico da época moderna. O riso satírico apenas possui o humor negativo, no qual o autor se coloca fora do objeto aludido e opõe-se a ele, destruindo a integridade do aspecto cômico do mundo e tornando o risível (negativo) um fenômeno particular.

O estudioso assinala “o caráter utópico e o valor de concepção do mundo desse riso festivo, dirigido contra toda superioridade”, mantendo a burla ritual da divindade, com uma mudança substancial de sentido, como existia nos antigos ritos cômicos (BAKHTIN, 1987, p.11).

Por sua vez, as obras verbais não se tratam de folclore, estão imbuídas da concepção carnavalesca do mundo, utilizando-se de forma ampla a linguagem do carnaval, desenvolvendo-se no seio das ousadias legitimadas por esta festa e ligando-se, na maioria das vezes, aos festejos de tipo carnavalesco cuja parte literária costumavam representar. Nestas obras, o riso era ambivalente e festivo, tratando-se de uma literatura festiva e recreativa típica da Idade Média. Esta concepção do mundo influenciava de forma radical o pensamento dos

homens, obrigando-os a renegar de certa maneira a sua condição social e a contemplar o mundo a partir de uma visão cômica e carnavalesca. Na produção de Suassuna, ao contrário, há geralmente uma tendência da personagem se conformar com a sua condição social e não acontece esta mudança radical de concepção de mundo. As personagens, por exemplo, Joaquim Simão, têm a oportunidade de mudarem de vida, mas como esta mudança contraria a visão cristã, no caso, a riqueza é concebida a partir de um ponto de vista negativo, estes sempre voltam ao seu estágio inicial com a lição de que devem se conformar com a vida que Deus lhes deu.

Durante mais de um milênio, a literatura cômica medieval se desenvolveu e sofreu muitas mudanças, de modo que surgiram diversos gêneros e variações estilísticas. Contudo, esta literatura permanece como a expressão da visão de mundo popular e carnavalesca, empregando a linguagem das suas formas e símbolos.

Nesse período, não havia a separação entre o popular e o erudito. Assim, o riso atinge também as camadas mais altas do pensamento e do culto religioso, por meio da literatura latina paródica ou semiparódica que se difundia de tal forma que todos os ritos da Igreja eram descritos do ponto de vista cômico. Surge, posteriormente, cópias paródicas de todos os elementos do culto e do dogma religioso, a chamada *paródia sacra*, que foi consagrada pela tradição e tolerada de certo modo pela Igreja (continham inclusive testamentos paródicos de porcos, burros, dentre outros animais). Isto nos faz crer que manifestações populares, por exemplo, o cordel sobre o testamento do cachorro, no qual Ariano Suassuna se inspirou para fazer o **Auto da Compadecida**, fazem parte desta tradição.

A apoteose da literatura cômica latina da Idade Média ocorreu durante o Renascimento com duas das criações mais eminentes do riso carnavalesco na literatura mundial – **Elogio da loucura**, de Erasmo, e com as **Cartas de homens obscuros**. Embora estas obras estejam

relacionadas ao carnaval da praça pública, a dramaturgia cômica medieval está mais estritamente ligada ao carnaval. Encontramos o riso nos milagres e nas moralidades, bem como nos mistérios e as *soties*, que são extremamente carnavalizados no final da Idade Média. Já certos fenômenos e gêneros do vocabulário familiar e público da Idade Média e do Renascimento eram um contato familiar e sem restrições entre indivíduos, que possuíam um “caráter universal, o clima de festa, a idéia utópica e a concepção profunda de mundo”.

Bakhtin acredita que o contato familiar na vida ordinária moderna se distancia muito do contato livre e familiar estabelecido na praça pública durante o carnaval popular, pois “ao dar hoje em dia um conteúdo cotidiano a certas formas do carnaval, embora se mantenha o seu aspecto exterior, chega-se a perder o seu sentido interno profundo” (BAKHTIN, 1987, p.14). Ele lembra que, embora certos elementos dos ritos antigos da fraternização tenham sobrevivido no carnaval, adquiriram um sentido novo e uma forma mais profunda; e ritos, que foram incorporados à vida prática moderna através do carnaval, perderam quase totalmente o seu significado.

Acreditamos que estes ritos adquiriram novos sentidos, o que é extremamente natural, visto que a cultura é dinâmica e se transforma ao longo do tempo, acompanhando as mudanças da vida do homem que a faz.

O novo tipo de relações familiares estabelecidas durante o carnaval, de acordo com Bakhtin, gerou uma série de fenômenos lingüísticos, entre eles: as grosserias (expressões e palavras injuriosas); as blasfêmias (grosserias blasfematórias dirigidas às divindades); os juramentos e diversas formas de obscenidades. Estes fenômenos lingüísticos são muito recorrentes em diversas manifestações da cultura popular ainda hoje, como nas histórias de mamulengo, nos cordéis, nas cantorias, entre outras. Encontramos várias palavras e expressões desse tipo em histórias de mamulengo, por exemplo, na história **Os exemplos do**

**padre Simão** (1964), apresentada por Geraldo Cláudio P. Mendes, nas falas de Catita e do Padre Simão a seguir:

Padre (Surge) - Caríssimos irmãos, boa-noite! Eu cheguei aqui porque fui chamado para apelar para vocês que estão aqui presente o maior silêncio, porque vocês sabem que eu não gosto de confusão. Eu não gosto dessa mocidade que anda fazendo miséria, porque fiquem certos vocês, o home que bebe está no inferno. O home que namora está no inferno. E vocês sabem: essas mocinhas aqui de Cabedelo estão todas no inferno.

Catita (Surge, cantando) - Segura o cago,

Meu compadre,  
Agarra o meu...

Padre - Qu'ê isso? Qu'ê isso, menina?

Catita - O sinhô num me conhece não? Num sabe qui eu sou a Catita? O sinhô num sabe, seu barbada?

Padre - Qu'ê isso, menina, você chegar numa hora dessa e mais com esse negócio segura o cago, qu'ê isso? Qui moda feia é essa? Você tá boa de se confessar. Você já está errada. Me diga uma coisa. Você está na escola?

Catita - Que não estou é esse, Padre Simão? Eu tou na escola, rapaz, no Pedro Américo, ali.

Padre - Mas não parece, não parece. Porque você chega qui com esse negócio: segura o cago, segura o cago... Que negócio de segura o cago é esse? Que moda mais feia!

Catita - Foi uma moda que eu aprendi, seu Padre. Eu não vou deixar de cantar minhas modinhas, não, que eu sou uma mocinha soçaite, sabe? Sou uma menina soçaite e só posso cantar minhas modinhas.

Padre - É. Pois vamos acabar com esse negócio de soçaite, soçaite, soçaite que isso é estrangeirismo. Você agora vai é se confessar pra contar seus pecados.

Catita - Ai, Padre Simão, quê dizer qu'ê precise eu me confessar? Ave-Maria! Lá vai eu! Nunca me confessei na minha vida. Mas vou me confessar. Eu sou obrigada, né, Padre Simão? (PIMENTEL, A. A., 1988, p.205)

Como podemos notar pelo tom de repreensão do padre, Catita usa uma linguagem reprovável, com palavras de duplo sentido, por exemplo, a palavra **cago**, que é uma variação de **cágado**, denominação de um réptil que se assemelha a uma tartaruga. O sentido duplo está nas entrelinhas da fala da moça, que de fato não está querendo só dizer que é para segurar e

agarrar o seu **cago** (animal), mas se refere também às partes do baixo ventre, provavelmente com uma conotação sexual e/ou obscena.

Além disso, percebemos que Catita não demonstra o respeito recomendado pela educação cristã à figura do padre, pois o chama de **seu barbada**, por exemplo. A palavra **barbada** é utilizada para designar uma **competição muito fácil** ou até o **beijo inferior do cavalo**, o que revela o tom de brincadeira, deboche, desaforo da moça. A própria postura de Catita, ao dizer que não vai deixar de cantar as suas modinhas, que nunca se confessou, mas que vai se confessar porque é obrigada, revela o espírito carnavalesco de subversão de valores, de enfrentamento das autoridades, inclusive religiosas. Isto é percebido claramente, se confrontarmos o tom moralista do discurso do padre desde o início, quando reprovava determinadas condutas dos homens e moças de Cabedelo, e em seguida, na forma de repreender Catita; com a fala espontânea, extrovertida e debochada da moça.

De uma forma mais sutil, também encontramos esse tipo de linguagem na **Farsa da boa preguiça**, como podemos observar no trecho seguinte:

NEVINHA  
 Seu Aderaldo, procure outro caminho!  
 E fale baixo, porque, se Simão acorda  
 e vê o senhor aqui, todo enxerido pra meu lado,  
 Ave-Maria! vai ser um **cu-de-boi dos seiscentos diabos!**  
 Se está tentado, se lembre de sua mulher!  
 Ela já chegou? (SUASSUNA, A., 2002, p.79)

A expressão em negrito pode ser considerada obscena, por conter palavras que são consideradas como palavrões. Por exemplo, a palavra **cu** é considerada obscena, ou seja, não se pode falar dela como das demais partes do corpo (braço, perna, olhos, nariz, etc); bem como a expressão **seiscentos diabos** por se referir a vários diabos, seres do mal, que se antepõem às coisas boas, não deve ser pronunciada de acordo com a fé e a crença popular. Logo, pronunciar tais palavras é uma grosseria, uma heresia por denotar falta de respeito a

Deus, à fé cristã. Por sua vez, há também a questão dos mitos criados em torno das palavras, que impedem as pessoas de pronunciá-las por outros motivos, por exemplo, porque atraí azar, desgraça. Esta expressão geralmente é usada para indicar algo muito ruim, no caso, uma grande confusão. Neste caso, não há uma relação direta entre a comicidade e a utilização de expressões que se referem ao baixo-corpóreo, isto é, o autor não usa o termo **cu**, referindo-se exclusivamente à parte correspondente do corpo; mas se relaciona com a linguagem carnalizada, por meio do uso de uma expressão popular que se refere a uma situação, que neste contexto, torna-se cômica.

Antes de abordar a questão do realismo grotesco a partir da obra de Rabelais (o que não é objeto de estudo no presente trabalho, por isso não nos ateremos a ela), Bakhtin finaliza a sua reflexão sobre as três principais formas de expressão da cultura cômica popular da Idade Média, afirmando que certamente esses fenômenos já foram estudados anteriormente, mas “de forma isolada, totalmente desligados do seu seio materno, isto é, das formas rituais e espetáculos carnavalescos, portanto estudados sem levar em conta a unidade da cultura cômica popular da Idade Média” (BAKHTIN, 1987, p.16). Dessa forma, por terem sido estudados sob a ótica das regras culturais, estéticas e literárias da época moderna, a essência desses fenômenos não foi inteiramente evidenciada e não se compreendeu a única e original concepção cômica do mundo por trás da diversidade e da heterogeneidade deles.

As reflexões de Bakhtin nos fizeram observar que Ariano Suassuna preserva formas do imaginário medieval, ao escrever as suas comédias, como a **Farsa da boa preguiça**. Especialmente o riso das praças públicas está marcado na obra do autor, de modo que há a presença de elementos das três categorias dessa cultura, como a linguagem grosseira, juramentos populares, o enfrentamento das autoridades, inclusive religiosas. Para exemplificar isto, há o caso do **Auto da Compadecida**, em que João Grilo enfrenta o padre e o bispo na

hora do julgamento, apontando para a atitude que eles tiveram no episódio do enterro do cachorro.

Diante das reflexões de Propp, Bakhtin e Bergson, percebemos que o riso ultrapassa as barreiras de cultura, isto é, na cultura popular ou na erudita ele está presente de formas diferentes ou semelhantes. Há uma troca, portanto, de forma que as duas culturas se perpassam nas suas diversas manifestações, influenciam-se mutuamente, como pudemos verificar, ao analisarmos as histórias de mamulengo e a **Farsa da boa preguiça**, rompendo as barreiras que separam uma da outra para construir a comicidade, o riso que antes de tudo é vida.

Em suma, a comicidade dissolve as resistências de um catecismo muito rígido dos preceitos católicos, efetivamente “rompe barreiras”, não apenas entre a cultura popular e a erudita, mas entre qualquer tentativa de doutrinação.

## CAPÍTULO IV

### **A FARSA DA BOA PREGUIÇA NA SALA DE AULA: SUGESTÕES PARA TRABALHAR A CULTURA POPULAR, A DRAMATURGIA E O TEATRO**

Apresentamos, neste capítulo, propostas para que o professor trabalhe o texto dramático em sala de aula, com alunos do Ensino Médio (1º ao 3º ano), a partir da leitura da **Farsa da boa preguiça**. Embora algumas das sugestões indiquem a encenação da peça, o nosso foco principal é o texto, de modo que este seja lido sem ter de ser necessariamente encenado.

Antes de pensar em qualquer atividade com o texto dramático ou de aprender noções de história ou de técnica teatral, é indispensável que se saiba primeiro a distinção entre teatro e dramaturgia, para que não percamos a meta principal, enquanto professores de literatura.

#### **1. Dramaturgia e teatro: uma tentativa de distinção**

É importante diferenciarmos dramaturgia de teatro, para que enquanto professores de Literatura, durante o trabalho com o texto dramático, não nos percamos no meio do caminho e nos tornemos professores de teatro. Não podemos esquecer que o objeto principal do nosso trabalho é o texto dramático que não pode ser visto apenas como um pretexto para a encenação, isto é, deve ser trabalhado em sala de aula de modo a ser explorado nas suas especificidades e como um todo coeso.

Em relação à dramaturgia, Ryngaert (1996), em **Introdução à análise do teatro**, afirma que o texto de teatro é uma máquina ainda mais preguiçosa que os outros tipos de textos, por causa da sua relação com a representação. Por esse motivo, muitos o consideram difícil de ler, pois compete ao leitor “imaginar em que sentido os ‘espaços vazios’ do texto

pedem para ser ocupados, nem demais nem de menos, para ter acesso ao ato de leitura, e mesmo para sonhar com uma virtual encenação” (RYNGAERT, 1996, p.03). Ele acrescenta que o “leitor imaginário” pode se assustar com o trabalho que o espera e correr o risco de ser tentado a declarar-se espectador e não mais leitor, tomando um atalho rumo à representação. Embora o texto e a representação estejam ligados por relações complexas, a dramaturgia tenta deslindá-las.

Devido à estrita relação entre a dramaturgia e o teatro, confunde-se normalmente os dois, atribuindo-lhes o mesmo conceito. Nesse sentido, entendemos a dramaturgia como sendo o próprio texto ou o conjunto de textos escritos por um dramaturgo. Pavis (2003), no **Dicionário de Teatro**, define dramaturgia da seguinte forma:

no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos. Esta noção pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente (PAVIS, 2003, p.113).

A partir dessa definição, depreende-se que a dramaturgia compreende as técnicas utilizadas para escrever uma peça teatral, o que não destoa da visão apresentada anteriormente, pois estas regras compõem o texto e também se restringem a ele. Em outras palavras, uma e outra acepção relaciona a dramaturgia somente ao texto escrito na sua especificidade.

Já o teatro está relacionado às técnicas de representação do texto dramático, ou seja, pode-se dizer que é o meio de se colocar “o texto em ação no palco”. Pavis retoma a origem da palavra teatro (*theatron*) para lembrar uma propriedade esquecida desta arte: “é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar. O teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios

ópticos o constituem” (PAVIS, 2003, p.372). De fato, a depender do olhar do diretor, um mesmo texto pode ser representado de várias maneiras.

Massaud Moisés (1978, p.489), no **Dicionário de termos literários**, apresenta três concepções para o termo teatro. A primeira concebe o teatro como o lugar onde se realizam os espetáculos; a segunda como “o conjunto de textos produzidos por um autor, nação, época, etc”; e, por fim, a terceira “se manifesta quando falamos em ‘teatro shakespeariano’, ‘teatro clássico’, ‘teatro grego’, etc”. O crítico acrescenta que estas visões “confluem para a idéia de que o teatro é a arte do espetáculo, mas nem todo espetáculo é teatro”, concluindo que o teatro é caracterizado pelo texto e pela ação e apontando para a perspectiva literária, na qual apenas o texto interessa.

A visão de Moisés parece confusa inicialmente, todavia por meio de uma leitura mais atenta, embora não utilize o termo dramaturgia, é possível notar que, indiretamente, o autor separa texto (dramaturgia) da ação (teatro), restringindo-o ao campo da literatura. Ao dizer que o “teatro é a arte do espetáculo”, ele deixa claro que a palavra teatro está relacionada diretamente à representação (espetáculo), ou seja, à forma de realizar o texto no palco.

Logo, se nos colocarmos diante da dramaturgia e do teatro, para melhor compreendermos essa relação e não confundi-la, basta de início atentar para os diferentes papéis que assumimos, pois no primeiro somos leitores e no segundo expectadores. É importante distinguir um do outro, para não incorreremos no erro de acreditar que todo texto dramático tem de ser representado e não apenas lido. Contudo, isto não significa que este tipo de texto seja lido como os demais e não tenha suas especificidades, que devem ser consideradas no ato da leitura, como mostraremos mais adiante.

## **2. A Literatura Dramática na sala de aula: a descoberta do texto dramático**

### **2.1 Dificuldades de se trabalhar a literatura dramática na escola**

Uma das dificuldades de se trabalhar a literatura dramática na escola é que esta não considera os textos dramáticos como literatura, de modo que possam ser simplesmente lidos em sala de aula. Por isso, se o professor for apenas ler esses textos em sala de aula, os próprios alunos irão acusá-los de “professores enrolões”, isto é, que procuram qualquer pretexto para não ministrarem aula. Esta visão redutora decorre de outra – a utilitária, que vê a literatura de forma pragmática, ou seja, os alunos devem ler tal livro, para fazer determinada atividade, por exemplo: a prova de literatura do vestibular. Dessa forma, a literatura desaparece quase que completamente do Ensino Fundamental (5ª a 8ª séries), visto que os alunos dessas séries ainda não estão na fase preparatória para o vestibular.

Mesmo nas escolas que dispunham de um bom acervo, contendo alguns dos melhores livros de autores nacionais e universais, incluindo Mario Quintana e Victor Hugo, entre outros, verificamos que esses livros não eram lidos pela maior parte dos professores. Muitas vezes ficavam jogados na secretaria, deteriorando-se. Quando indagávamos os professores a respeito desse assunto, a maioria respondia que os alunos não se interessavam e não valorizavam os livros. Porém, o que presenciamos, antes da aula começar ou na hora do intervalo, foi muitos alunos irem à secretaria, ficarem olhando e lendo os livros empilhados na mesa ou no chão. Mesmo aqueles que ainda não sabiam ler, pegavam os livros, olhavam e faziam comentários acerca da ilustração, dizendo que gostavam de um porque era colorido e não gostavam do outro porque tinha poucas gravuras ou estas estavam em preto e branco.

O fato é que eram os professores que ignoravam os livros. Sempre procuramos sugerir algum livro para que eles lessem e, depois escolhessem os mais adequados para os seus

alunos lerem. Uns ainda folheavam um ou outro na nossa presença e outros nem olhavam, inventando uma série de desculpas para não lê-los.

Diante dessa realidade, começamos a refletir sobre o papel da literatura na escola, especialmente, do texto dramático e do teatro enquanto poderosos instrumentos para despertar o prazer da leitura. Na tentativa de encontrar um auxílio para enfrentar esse desafio, procuramos ler autores que apresentam alguns caminhos, afim de que professores realizem um bom trabalho com a literatura dramática e o teatro na sala de aula, como Olga Reverbel (1997).

Reverbel (1997, p.12) afirma que, há muito tempo, pensadores e educadores buscam diversos caminhos para tentar encontrar o que verdadeiramente “coloque a arte a serviço da educação”. A autora observa que todas “as atividades de expressão dramática, plástica e musical são indicadas para despertar o gosto e o prazer pela arte”. Assim, esperamos que este trabalho possa realmente contribuir na formação de professores interessados em trabalhar, sobretudo, a literatura dramática na sala de aula.

Como essa tradição é antiga nas nossas escolas, é muito difícil mudá-la, contudo acreditamos que um trabalho de conscientização junto aos alunos, que mostre a importância de ler sem ter de necessariamente realizar uma atividade depois, seja um passo fundamental para reverter essa situação.

## **2.2 As especificidades do texto dramático na construção da leitura da Farsa**

Como podemos perceber, o texto dramático tem como uma das suas características intrínsecas à encenação, o que o diferencia dos demais gêneros, mas isto não significa que o primeiro não possa ser simplesmente lido e que os outros tipos de textos não possam ser adaptados para encenações, pois há inúmeras narrativas adaptadas para o teatro. Por esse

motivo, sugerimos que o texto **Farsa da boa preguiça** seja dramatizado. Entretanto, se o professor e os seus alunos não quiserem ou não tiverem condições de encená-lo, visto que isso pressupõe algumas noções de técnica teatral; eles podem simplesmente ler a peça sem fazer nenhuma atividade posterior. De qualquer forma, tentaremos esboçar algumas propostas para a leitura e, posteriormente, para a dramatização da comédia escolhida.

A leitura integral da peça não pode ser dispensada principalmente por parte do professor, que não terá a mínima condição de trabalhar o texto em sala de aula sem ao menos tê-lo lido mais de uma vez, pois é indispensável que o conheça bem antes de realizar este trabalho.

Após a leitura individual da peça, o professor pode pedir aos alunos que destaquem alguns dos trechos que mais gostaram e lhes chamaram a atenção com o intuito de lê-los em voz alta para a turma. Esta é uma forma de começar a envolver o aluno na discussão do texto. A partir do que foi dito pelos alunos, o professor pode começar a discutir o texto, levantando as temáticas tratadas nele, as atitudes das personagens, o espaço, o tempo, a linguagem, enfim alguns aspectos que ajudem o aluno a compreender melhor o texto lido. Trataremos mais detidamente destes elementos no tópico seguinte.

É importante ressaltar que o texto dramático, diferentemente da narrativa, revela o seu sentido por meio da ação das personagens e das rubricas. Logo, o seu estudo deve ser feito, observando principalmente estes dois elementos. Quando realizamos uma leitura apressada de um texto dramático, geralmente, tendemos a desconsiderar as rubricas de modo que muitas vezes nem as lemos, por isso o professor tem de chamar a atenção do seu aluno para a importância de lê-las. Nas rubricas não estão contidas apenas informações para quem irá encenar o texto, mas também elas revelam como são as personagens, os espaços, o tempo em que tudo acontece no enredo, entre outros aspectos que são determinantes para se analisar

e compreender o texto como um todo coeso. Isto pode ser percebido nas rubricas apresentadas abaixo:

1. (Simão) Deita-se e adormece. SÃO MIGUEL amarra um lenço vermelho sob o queixo, como quem está com dor de dente. Cobre a cabeça com um chapéu-do-chile, arregaça a perna da calça, vai ao limiar e volta de lá com um galo (SUASSUNA, A., 2002, p. 188).
2. (Simão) Adormece. MIGUEL bota uma barba branca, veste um camisolão por cima da roupa, ficando parecido com um peregrino ou romeiro. Vai ao limiar da cena e volta de lá com um coelho (SUASSUNA, A., 2002, p. 191).
3. (Simão) Adormece. MIGUEL tira o camisolão e a barba branca, veste um sobretudo negro e põe na cabeça uma bacora preta, ficando parecido com a figura convencional do judeu. Vai ao limiar e volta de lá com um pacote (SUASSUNA, A., 2002, p. 193).
4. (Simão) Adormece. MIGUEL tira os disfarces. Entra SIMÃO PEDRO, sem que ele o veja, e fica por trás. MANUEL CARPINTEIRO entra, também sem ser visto, e fica por trás dos dois (SUASSUNA, A., 2002, p. 196).

Nessa seqüência de rubricas, percebe-se como a personagem Miguel, por meio do uso de disfarces, testa a ingenuidade de Joaquim Simão, tentando enganar Simão Pedro, ao desrespeitar o acordo, que tinha feito anteriormente com o santo, de não intervir no destino dos homens. Quando Pedro vê o disfarce de Miguel, descobre a trama que este armou contra ele e contra o seu protegido. Se não lesse o texto e assistisse apenas a encenação, a troca de disfarces ou a sua revelação teria de ser feita de modo que o público soubesse quem estava se disfarçando, para que pudesse entender o sentido da seqüência de ações na cena, caso contrário, não iria entendê-la. Também se somente fizesse a leitura da peça e ignorasse estas rubricas, por exemplo, a compreensão do texto como um todo seria gravemente comprometida.

Uma outra forma de se conhecer uma personagem, como nos ensina Décio de Almeida Prado (2004), no artigo “A personagem no Teatro”, do livro **A personagem de Ficção**, é verificar o que eles dizem e mostram de si através de suas ações; bem como por

meio da opinião das outras personagens acerca da personagem analisada. Dessa forma, o professor pode juntamente com os alunos levantar hipóteses sobre as personagens do texto e tentar comprová-las nas palavras da própria personagem e das outras personagens, para as confirmarem ou não. Por exemplo: através do seu discurso e das suas ações, todas as personagens demonstram quem de fato são? Ao analisar mais detidamente a Farsa, percebe-se que não, visto que as personagens usam disfarces, mentem, entre outros artifícios, com o objetivo de enganar, ludibriar para concretizar os seus planos. Portanto, é fundamental que o professor ensine os alunos a lerem as entrelinhas do texto, de forma que não se detenham apenas nos sentidos expressos, mas tentem descobrir o que verdadeiramente cada fala e gesto das personagens significam na trama.

É importante conduzir os alunos a perceberem de que forma as ações acontecem na peça, fazê-los refletir sobre o fato de o autor ter suprimido algumas ações, apenas fazendo com que as personagens as contem posteriormente, por exemplo, o lapso temporal que acontece entre o enriquecimento de Simão e o empobrecimento de Aderaldo, em que as situações das duas personagens se invertem e estas retornam ao seu estágio inicial, isto é, o poeta volta a ser pobre e Aderaldo recupera a sua fortuna.

O professor também pode mostrar aos alunos que o tempo funciona de forma diferente no texto dramático, como é escrito para ser representado e, geralmente, as encenações duram apenas algumas horas, não pode ser extenso como um romance. Por essa razão, o ritmo dos acontecimentos é mais rápido, sendo necessário por vezes suprimir alguns fatos, para apenas contá-los, com o objetivo de não prejudicar a unidade semântica e a dinâmica da encenação no palco.

Outro aspecto interessante que pode ser discutido com os alunos é a repetição, se prestarmos atenção na Farsa, veremos que há determinadas ações que as personagens repetem

insistentemente, por exemplo: Nevinha insiste para que o marido procure um trabalho; Aderaldo insiste em conquistar Nevinha; Clarabela insiste em conquistar Simão; e Simão insiste em não trabalhar. Nesse momento, o professor pode mostrar aos alunos que a repetição é um recurso também muito presente na cultura popular, na qual Ariano Suassuna se baseou para construir esta comédia. Ele pode, desse modo, fazer com que os alunos lembrem de manifestações populares, em que se percebe que a repetição é muito recorrente. Vale ressaltar que este não é um recurso empobrecedor na cultura popular, mas reforça a comicidade, dentre outros efeitos.

A linguagem híbrida utilizada pelo dramaturgo na construção da Farsa também é um terreno muito rico a ser explorado, apontando, dentre outros exemplos, para a influência do popular e do erudito, com a prevalência da linguagem culta, visto que só algumas expressões informais e regionais são utilizadas pelas personagens, tais como: **oxente**, **se lascar**, **peidar**, **caga**, **desarreda**, entre outras; bem como gírias: **xarapa**, **parada**, dentre outras. O professor deve instigar os alunos a descobrirem esta linguagem no texto, de forma que encontrem as expressões e as leiam para a turma, tentando desvendar os seus sentidos de acordo com o contexto em que se encontram, caso ainda não saibam o que significam. A seguir, apresentamos falas do episódio em que os diabos tentam levar Simão e Nevinha para o inferno e que São Pedro interfere, unindo-se ao casal na luta contra o mal. Estas falas estão recheadas de expressões regionais e de gírias, das quais destacamos algumas.

SIMÃO  
 Vá pra lá! Vá **peidar** pra lá!  
 Não venha não, que você se estraga!  
 Dou-lhe uma **chapuletada** tão da **gota**  
 que você se **caga**!  
 Eita, parece que eles estão me **agarrando**?  
 Valei-me São Pedro, meu padroeiro!

SÃO PEDRO, *em ritmo de embolada*  
**Xarapa velho**,  
 Me sustente essa **parada**

com essa gente desgraçada  
 que eu cheguei para ajudar!  
 Brigue de lá  
 que eu, de cá, na confusão,  
 é Simão e outro Simão,  
 e o Diabo vai **se lascar!**

NEVINHA

Simão, vá agüentando o **repuxo** aí,  
 que aqui chegou um homem  
 com vontade de ajudar! (SUASSUNA, A., 2002, p. 317-318).

Após a discussão sobre a linguagem do texto, o professor pode voltar à discussão sobre a presença da cultura popular na Farsa, mas agora direcionando para a relação entre esta cultura e a cultura erudita, conduzindo os alunos a observarem qual é a postura do autor e como ele trata desta questão na peça, por exemplo: ele trata diretamente desta relação, deixando clara a sua opinião? Mostramos na análise que sim, principalmente, por meio das personagens Simão e Clarabela, que representam respectivamente a cultura popular e a erudita, todavia é preciso que o aluno tente enxergar isto sem que o professor mostre diretamente. Talvez não seja possível aprofundar essa discussão, mas se o professor conseguir que os alunos vejam ao menos que a cultura popular e a erudita se influenciam mutuamente e que, embora sejam diferentes, cada uma tem o seu valor e especificidades, certamente alguns dos objetivos principais destas propostas já terão sido alcançados.

Enfim, outros temas podem ser levantados e discutidos pela turma, tais como: fidelidade, traição, preguiça, trabalho, avareza, livre-arbítrio, a intervenção divina na vida do ser humano, entre outros, de forma que a discussão explore ao máximo o texto lido, para que ele seja realmente compreendido e interpretado de modo coerente e fundamentado no próprio texto. Dessa maneira, mesmo sabendo que a forma de ler e compreender o texto dramático pode perpassar caminhos diferentes dos demais gêneros, é imprescindível que o professor não

esqueça que a maior fonte para descobrir os sentidos de um texto é o próprio texto, por isso tudo o que for dito a respeito do texto deve ser comprovado e mostrado dentro dele.

Depois do término da discussão da peça, sugerimos ao professor que não faça nenhum exercício escrito, principalmente se ele contiver aquelas famosas perguntas de cópia, em que o aluno é levado apenas a copiar um determinado trecho ou a identificar certos elementos do texto, sem realizar nenhuma reflexão sobre ele, por exemplo: quem é o autor da **Farsa da boa preguiça**? Quem são as personagens da peça? Quem é o protagonista da comédia? Quais foram as palavras de Aderaldo quando descobriu que os vaqueiros e Andreza eram diabos que iriam levá-lo para o inferno?, dentre outras. Esse tipo de atividade não contribui em nada para a compreensão e interpretação do texto, apenas afasta ainda mais o aluno da leitura.

Caso seja realmente necessário realizar um exercício escrito com os alunos, para cumprir uma exigência da escola, é importante que o professor elabore questões que de fato os conduzam a fazer inferências e reflexões que concorram para uma compreensão coerente acerca do texto lido. O professor poderia perguntar: de que forma a peça trata do tema da preguiça? E que ações e de qual personagem podem fundamentar a sua resposta? Ou ainda, a peça trata da relação entre a cultura popular e a cultura erudita. Quais personagens representam cada cultura e que características, ações apresentadas por eles confirmam a sua resposta?, entre outras perguntas que instiguem a curiosidade, a reflexão e a interação entre o aluno e o texto lido. Em suma, o importante é que o aluno leia e compreenda o texto dramático de forma que se aproxime dele, inclusive, afetivamente.

### 2.3 Uma leitura da *Farsa da boa preguiça* por ela mesma

A autora portuguesa Cristina Mello, no livro **O ensino de Literatura e a problemática dos Géneros Literários**, expõe a problemática dos gêneros literários e dos estudos literários, bem como da configuração e recepção dos gêneros, para uma teoria do ensino de literatura. Na parte III, no capítulo 4, ela traça estratégias didático-pedagógicas para a construção da leitura das obras **Frei Luís de Sousa**, **Os Maias** e **Orfeu Rebelde**. Estas estratégias concretizam duas vertentes de leitura literária no Ensino Secundário: orientações teórico-metodológicas sobre a leitura e princípios didático-pedagógicos.

Mello enfatiza que os procedimentos metodológicos concretizam orientações teóricas sobre o processo da leitura quanto ao trabalho inferencial da interpretação do texto, aos macroprocessos de compreensão, às sugestões operatórias sobre o imaginário do texto literário no processo comunicativo, bem como à distinção entre os dois modos fundamentais de compreensão hermenêutica e teórica. Para fundamentar estes procedimentos, ela recorreu aos estudos de Humberto Eco, Jocelyne Giasson, Iser e Mignolo.

A autora, nas orientações didático-pedagógicas, considera que as atividades de ensino, para a aprendizagem integrada, devem incidir fundamentalmente sobre o texto literário, sem negligenciar a dimensão lingüística no comentário, na análise e na interpretação textual. Para cumprir o princípio da *interactividade pedagógica*, ela procurou esboçar formas de trabalho que

suscitem a troca de opiniões, o aprender com o outro, seja no trabalho de pares ou de grupo, em aula ou fora dela, sem que, nas diversas formas de trabalho, o professor abdique da sua função de ensinar, cabendo-lhe, pois, um papel de orientador, de organizador das estratégias de ensino-aprendizagem (MELLO, C., 1998, p. 354).

A estudiosa portuguesa afirma que utiliza o princípio da *construção da aprendizagem* no modo como respeita o processo da sua progressão, na medida em que assume lugar na

metacognição dos processos de compreensão e interpretação nas estratégias, privilegiando a aprendizagem dos métodos de leitura, conforme a natureza dos textos. Ela destaca as vertentes nucleares de cada obra, traduzidas em conteúdos programáticos, para efeitos didáticos que são objeto de ensino, além de um conjunto de estratégias didáticas e pedagógicas.

Tendo em vista o objeto de estudo da presente dissertação, deter-nos-emos apenas na construção da leitura, realizada por Mello, para a obra **Frei Luís de Sousa**, por se tratar de um texto dramático. Uma das principais estratégias didáticas e pedagógicas privilegiada pela estudiosa é o trabalho com *guiões de leitura*. Os guiões são formados pelos conteúdos das obras e atividades de leitura e escrita que envolvem a compreensão e o comentário de textos, além de outros aspectos, como a “calendarização”, que deve prever o tempo necessário para ler as obras e realizar todas as operações de interpretação.

Segundo Mello, a organização dos guiões é fundamentada na própria estrutura das obras, de modo que inclui os elementos que as estruturam, a extensão textual, a divisão interna (capítulos, partes, cenas, atos, etc). Ela lembra que a leitura prévia de uma obra literária é uma atividade necessária e incontestável ao seu estudo na aula, sendo um requisito básico das práticas letivas, visto o princípio da *interactividade pedagógica*. Nessa perspectiva, a leitura integral não pode ser praticada apenas em sala de aula, uma vez que as condições para o contato demorado com o livro se encontram fora deste espaço. Todavia, desde o primeiro contato, os alunos devem ser auxiliados, de forma que o professor lhes ofereça os instrumentos didáticos adequados a essa fase. Dessa forma, deve-se motivar o aluno para que cumpra um programa de leitura, a fim de que sintam necessidade de um contato pessoal com a obra.

Nesse sentido, o professor precisa assegurar que os alunos tenham adquirido os termos e os conceitos que serão utilizados, com a finalidade de que cumpram as instruções de leitura,

de maneira que serão conduzidos a detectar os constituintes estruturais do gênero estudado, a partir de determinadas orientações de leitura.

A autora antes de apresentar as estratégias para a leitura das obras, considera dois conceitos fundamentais: a *subjectivação* e a *objectivação*. Estas duas formas de compreensão concretizam o processo de construção do sentido resultante das imagens apreendidas na interação com o texto. Os primeiros elementos assimilados pelo leitor são caracterizados por uma visão intuitiva, apresentando-se de forma desconexa, pois o texto suscita mentalmente uma enxurrada de idéias, que lhe confere uma apreensão subjetiva, através da qual “o leitor ainda não organiza o seu conhecimento do *universo imaginário* proposto pelo discurso” (MELLO, C., 1998, 356), isto é, não possui um conhecimento sistematizado do texto. Já a etapa da *objectivação* é caracterizada pelo ato mental de conferir coerência ao conjunto de informações captadas do texto, de maneira que o leitor confirme ou não as suas pressuposições sobre o universo textual, por meio de determinados procedimentos, conseguindo efetuar uma compreensão na medida do possível objetiva. Esta é a fase em que ele detecta, relaciona elementos textuais e extratextuais, infere aspectos semânticos, categoriza arquitekstualmente o texto, entre outras atividades. Em suma, a estudiosa acredita que as “estratégias didáticas orientadas para as estratégias de compreensão podem concretizar formas de conhecer o funcionamento do leitor no processo cognitivo da leitura, nas etapas de subjectivação e de objectivação” (MELLO, C., 1998, p. 356).

Adotaremos as estratégias sugeridas por Mello, para o estudo da obra **Frei Luís de Sousa**, na construção da leitura da **Farsa da boa preguiça**, pois acreditamos que elas ajudarão o professor a realizar um trabalho mais detido e completo com a peça, possibilitando a sua compreensão e interpretação por parte do público-alvo selecionado.

A autora constrói a leitura da obra, de acordo com o princípio da *interactividade pedagógica*, o que pressupõe a sua leitura prévia, com o objetivo de os alunos participarem de forma construtiva em todas as atividades de estudo. Como a farsa é um texto longo, que pode desencorajar os alunos devido à falta de hábito de leitura, é necessário acompanhá-los na leitura prévia. A fim de que os alunos realizem uma leitura aprofundada da peça, é fundamental que o professor os alerte acerca da qualidade estética e da importância de tal texto no cenário do teatro brasileiro e nordestino, de modo que conheçam, reconheçam e respeitem Ariano Suassuna e a sua obra e, principalmente, a cultura e a literatura popular. Para isso, conforme a autora portuguesa, é indispensável que os alunos “se entreguem à leitura da comédia com prazer, numa atitude de disponibilidade para compreender e fruir o texto, aspectos que não devem ser descurados nas estratégias de motivação para o seu estudo” (MELLO, C., 1998, p. 357).

Após a leitura prévia, deve-se recorrer às estratégias para a análise e interpretação. A estudiosa sugere que se ponderem as atividades que envolvem a compreensão hermenêutica da obra. Acredito que um ponto de partida pode ser atrair a atenção dos alunos para as antinomias principais da comédia: cultura erudita e cultura popular, riqueza e pobreza, bem como religiosidade e ceticismo, que a nosso ver são os eixos centrais que sustentam o enredo, a partir dos quais, de forma conjunta ou separada, são desencadeadas as ações das personagens e são tecidos e resolvidos os conflitos, resultando sempre numa lição de moral cristã ao término de cada ato. Por exemplo: uma representante rica e cétrica da cultura erudita tem um embate inicial com um representante pobre e “religioso” da cultura popular, para analisar e reconhecer a qualidade estética da poesia popular deste. Posteriormente, tal embate não é mais considerado e o foco é transferido para a questão da inversão de situação financeira, na qual o pobre enriquece e o rico empobrece por intervenção divina. E, por fim, o

rico e o pobre retornam ao seu estágio inicial, o primeiro é testado, julgado por suas ações e perdoado por meio da intercessão do último. Estas constatações nortearão o processo de compreensão e interpretação da peça; uma vez que se descortinem as suas causas, acompanhar-se-á o desenrolar da história e a revelação dos seus sentidos, comprovando-os no próprio corpo do texto.

Cristina Mello sugere que os alunos façam a pesquisa na obra, iniciando com a seguinte pergunta: “o que acontece e porque acontece?”; de modo que utilizem as categorias da comédia, com o propósito de ativar memórias da leitura subjetiva prévia, acerca de personagens, cenas, diálogos, espaços, entre outros elementos da peça (MELLO, 1998, p.358).

Nesse sentido, o professor pode fazer a exploração das várias transformações das situações dramáticas, conduzindo os alunos a explicitarem o objeto, o motivo e o processo das transformações, por meio, por exemplo, das seguintes constatações: as vidas de Aderaldo e de Joaquim Simão e, conseqüentemente, das suas famílias mudam durante o desenvolvimento do enredo devido à intervenção divina tanto do bem quanto do mal. Primeiro, um enriquece e o outro empobrece; depois, retornam ao seu estágio inicial, quando Aderaldo revela de forma explícita os seus defeitos, dentre eles, a avareza e a falta de caridade; e Simão se redime dos seus erros, pedindo o perdão da esposa e se sujeitando a trabalhar para o seu rival como empregado doméstico. O casal rico é condenado ao inferno pelos diabos disfarçados de gente, são salvos pela oração do casal pobre e enviados para o purgatório para pagarem pelos erros que cometeram durante a vida. Tudo acontece para ensinar os valores e a moral cristã, de modo que a riqueza é vista como um meio de perdição e a pobreza como de salvação da alma, por isso a preguiça do pobre é boa e a do rico é ruim, o que constitui o argumento que perpassa toda a peça.

Na etapa inicial do estudo do texto, é importante que o aluno compreenda de maneira objetiva o fulcro da ação dramática, que reside no embate entre Clarabela e Simão por causa da poesia popular; na inversão da situação financeira de Aderaldo e Simão que se inicia com a aposta e o roubo do cheque; na volta de Simão e Nevinha como retirantes, depois de terem perdido a fazenda “Homem da Cabra” e empobrecido; bem como na condenação do casal rico ao inferno e salvação por causa da intercessão do casal pobre. Esta indagação inicial de elementos representados na primeira leitura pretende a reconstituição dos diversos componentes estruturais da peça, tais como: o argumento, as personagens, os espaços e o tempo.

Cristina Mello indica, após esta primeira fase de compreensão semântica, a análise dos elementos da obra que estruturam os seus sentidos fundamentais, tratando-se, portanto, de descobrir a configuração textual, no caso, dos componentes da comédia. Assim, ela propõe duas hipóteses: “a primeira é a leitura linear do texto, cena por cena, recapitulando e comentando componentes do universo dramático; outra, mais sistemática, é um trabalho com quadros de leitura que permitam a apreensão visual da informação” (MELLO, C., 1998, p.358). A autora sugere a segunda hipótese no caso dos alunos escolhidos, por considerá-la mais eficaz, sobretudo se estes elaborarem individualmente ou em grupos os quadros de leitura como uma atividade extra-escolar, por propiciar um maior rendimento escolar em outras atividades didáticas de maior complexidade e profundidade interpretativa, devido à economia de tempo.

A estudiosa portuguesa aponta os componentes estruturais que podem ser objeto de sistematização. Com o intuito de observar a configuração da ação dramática de fatos presentes e passados, pode operar-se assim:

<b>Atos</b>	<b>Principais acontecimentos</b>
<b>I</b>	Chegada de Clarabela e embate com Simão; Aderaldo tenta seduzir Nevinha; Simão se nega a trabalhar, apesar da insistência de Nevinha; Roubo da fortuna de Aderaldo.
<b>II</b>	Clarabela tenta seduzir Simão; As divindades aparecem disfarçadas de gente; Aderaldo e Simão fazem uma aposta; Simão enriquece.
<b>III</b>	Simão empobrece e volta com a sua mulher na condição de retirantes depois de muitos anos; Simão se torna empregado de Aderaldo; As divindades do bem testam Aderaldo; As divindades do mal condenam Aderaldo e Clarabela ao inferno; O casal pobre intercede pelo casal rico, que é levado para o purgatório; Simão e Nevinha seguem viagem.

Mello considera mais produtivo pedagogicamente que os alunos preencham o quadro de leitura, depois de o professor elucidar a pesquisa dos elementos necessários. Posteriormente, pode-se justificar o comentário e fazer a contextualização das cenas mais representativas no conflito dramático. Ela sugere que, antes dos alunos sistematizarem outros componentes da comédia, pondere-se os elementos selecionados, por exemplo, a configuração rápida da ação. Isto é, é importante chamar a atenção dos alunos para a brevidade da ação dramática, atentar para o fato de a peça ter duração de algumas horas, o que lhe imprime um ritmo mais acelerado, por isso há supressões de algumas ações, por exemplo, que na Farsa são apenas narradas, como já comentamos anteriormente.

A professora portuguesa constrói um quadro com a finalidade de considerar vários componentes que identifiquem a personagem selecionada, ou seja, é uma espécie de roteiro de

leitura, por tópicos. A partir do exemplo apresentado por ela, construímos o seguinte quadro para a personagem Joaquim Simão:

**Nome:** Joaquim Simão.

**Centralidade:** personagem protagonista.

**Compleição física:** ele é feio e se “veste com a elegância dos miseráveis, isto é, de modo pobre mas imaginoso e decorativo” (SUASSUNA, A., 2002, p.45).

**Características psicológicas:** preguiçoso, sonhador e ingênuo.

**Dimensão ideológica e cultural:** religioso e conformado com a situação de miséria em que vive.

**Relação com outras personagens:** não apresenta traços comuns a outras personagens, além do fato de ser pobre como toda a sua família; tem uma função no sistema de personagens da comédia; os sentimentos exteriorizados em relação à família, em boa parte da história, denotam que se trata de um pai desnaturado e de um marido negligente.

Mello, após expor esse roteiro, aconselha que os alunos recuperem a sistematização desses e de outros elementos sobre a personagem na memória de leitura prévia, bem como o comentário de cenas que ofereçam elementos significativos sobre a sua representação. É preciso compreender também as referências temporais das ações que decorrem em cena ou pregressas, o que constituirá uma operação que se realiza na sintagmática textual. Assim, os alunos devem levantar e transcrever as referências que são fornecidas pelas didascálias e pelas falas das personagens. A seguir, enquadraremos algumas falas, a partir do exemplo dado pela autora, para mostrar como elementos importantes referentes ao tempo estão contidos nelas, de modo que podem ser citadas, resumidas ou parafraseadas, com a indicação do ato e da cena

em que se encontram na obra, com o intuito de facilitar a sua contextualização. Não citaremos a cena, em que se situam as falas, mas apenas os atos, porque a Farsa não é dividida em cenas.

No ato I, Andreza tenta convencer Nevinha a ter um caso amoroso com Aderaldo, argumentando que ela deve aproveitar a oportunidade de trocar o marido pobre e preguiçoso por um homem trabalhador e rico, enquanto este está apaixonado por ela.

ANDREZA

Agora, porque ele trabalha quando quer!  
Quando for por obrigação, você vai ver como é!  
Por isso, ouça me conselho: aproveite enquanto é tempo!  
Não bote a caçada fora! Seu Aderaldo está feito um bodeque:  
chega está todo alesado, todo besta para o mundo!  
Olhe, ele está com um colar muito rico para lhe dar!  
Você quer que eu vá buscar? (SUASSUNA, A., 2002, p. 63)

No ato II, Simão Pedro mostra que, apesar de o tempo ter passado, Aderaldo continua com as mesmas atitudes do ato I, ou seja, ainda paquera Nevinha.

SIMÃO

Que conversa é essa? Esse tal de Aderaldo Catação  
continua, inclusive, dando em cima  
da mulher de Joaquim Simão (SUASSUNA, A., 2002, p. 134).

No ato III, percebe-se a passagem do tempo, quando Simão, ao voltar como retirante, encontra Clarabela, depois de ter passado vários anos do término do caso amoroso entre eles.

SIMÃO

Sou eu, Dona Clarabela!  
Aqui estou de volta,  
depois de tantos anos de separação! (SUASSUNA, A., 2002, p. 233).

Estas falas mostram que o tempo está marcado na peça de forma determinada, isto é, os dias e os anos seguem a ordem cronológica, inclusive as personagens divinas acompanham esta passagem do tempo, de modo que as suas falas a expressam, quando ela, por exemplo, é suprimida e não encenada.

MANUEL CARPINTEIRO

E, agora, devo dizer  
que, contrariando um pouco  
o plano aqui de Simão,  
eu tratei de empobrecer  
de novo a Joaquim Simão.  
A “Fazenda Homem da Cabra”  
começou a prosperar.  
Como os poetas são, sempre,  
gente inclinada à luxúria,  
a primeira coisa que ele  
inventou de praticar,  
depois que achou o seu poço,  
foi enganar a mulher!  
Não é preciso dizer  
quem foi a feliz mortal  
que mereceu a fortuna  
de roer aquele osso! (SUASSUNA, A., 2002, p. 224-225)

A autora sugere que o espaço e seu significado sejam conhecidos sobretudo por meio das didascálias, podendo-se pensar em atividades de leitura como a apreensão de elementos significativos das atmosferas psicológicas, ao se observar os cenários de cada um dos atos, objetos e outros elementos físicos. Em todos os atos, as personagens se concentram em espaços distintos – as personagens humanas e as malignas moram no Sertão; bem como as divinas vivem no Céu, mas também visitam o Sertão. No céu, as entidades do bem assumem as suas verdadeiras identidades e agem como tais - anjo, santo e Deus; todavia, na terra, disfarçam-se para que não sejam reconhecidas, principalmente, pelos mortais, embora os diabos as identifiquem. A intervenção divina na vida das personagens humanas é percebida concretamente por meio de elementos físicos, por exemplo, quando a diaba Andreza se transforma numa cabra para tentar Simão; os disfarces de mendigo utilizados por Manuel, Miguel e Pedro com o objetivo de testar Aderaldo; enfim, quando Manuel enriquece Simão, dando-lhe bens materiais (dinheiro), inclusive, utilizando um meio considerado ilícito pela moral cristã – a aposta.

Mello ensina que as atividades didáticas que implicam a sistematização de elementos, como ação, personagem, tempo e espaço, são de natureza heurística (o aluno descobre e constrói o conhecimento por si próprio) – “pesquisa de elementos textuais e correspondentes registros e esquematizações” – bem como, de natureza interpretativa, que consiste em comentar as cenas exemplificativas dos aspectos tratados, analisar semântica e estilisticamente certos diálogos, estabelecer as articulações a nível paradigmático, por exemplo, “determinar a produtividade das ações e do sistema de personagens” (MELLO, C., 1998, p.363). Ela aponta para outras possibilidades de leitura do texto dramático, baseadas em outros autores e teorias, dos quais não irei tratar no presente trabalho, visto que os consideramos objeto para estudos posteriores.

### **3. O Teatro na sala de aula: uma experiência lúdica**

#### **3.1 Relato de experiência com o teatro na escola**

Ao longo da minha vida de estudante e de professora de escola pública no interior da Paraíba, percebi que o teatro era muito pouco explorado nesta instituição e, na maioria das vezes, quando era trabalhado, tratava-se apenas de um recurso didático-pedagógico, cujo objetivo principal era promover a aprendizagem de conteúdos programáticos de várias disciplinas. Por exemplo, a única dramatização, que realizei durante toda a minha vida escolar (Ensinos Fundamental e Médio), enquanto estudante, foi proposta pelo professor de Ciências, com o objetivo de encenar alguma situação que ilustrasse um trabalho sobre as doenças sexualmente transmissíveis. Isto é, somente usei das poucas noções de técnica de representação, aprendidas com a experiência de mundo, para realizar este trabalho, pois o professor apenas deu o tema e pediu para que os alunos criassem “qualquer coisa”, visto que a intenção dele era a de avaliar o conhecimento adquirido acerca do conteúdo trabalhado em

sala de aula. Posteriormente, não li e nem representei nenhum texto dramático durante o período que freqüentei a escola.

A minha experiência enquanto professora não foi muito diferente da anterior. Lembro de ter visto poucas peças serem encenadas por alunos do Colégio Municipal Padre Galvão, situado na cidade de Pocinhos, onde estudei o ensino fundamental e o magistério e lecionei durante os primeiros anos da minha vida profissional, uma delas foi A Pedra Maliciosa, uma adaptação de um romance escrito por uma historiadora, que morou na cidade durante a infância. Esta adaptação foi realizada por um professor de teatro, que formou um grupo com os alunos interessados em fazer esse tipo de trabalho. Infelizmente, esse professor lecionou pouco tempo na escola, realizando apenas essa montagem. Depois disso, alguns alunos e ex-alunos dessa escola, ligados à Igreja Católica, montaram algumas vezes o espetáculo da Paixão de Cristo, que foi representado pela última vez no ano de 2005.

Mesmo sem a formação necessária, quando ainda era professora apenas com o curso de Magistério, tentei trabalhar o teatro em salas de aula do Ensino Fundamental (5ª a 8ª séries), criando e encenando alguns textos juntamente com os alunos, a partir de temas sugeridos por eles. Na ocasião, lecionava Educação Artística, devido à falta de professores qualificados para lecionar esta disciplina e também com a finalidade de preencher a minha carga horária no colégio. Para realizar este trabalho, recorri às noções adquiridas em um breve curso de teatro, realizado quando fiz parte do grupo de jovens da Igreja, e à minha experiência de leitor e de pessoa interessada no assunto que, apesar de não dispor de muitos recursos, aproveitava as poucas oportunidades para aprender mais.

Essa experiência me ensinou que mesmo sem formação e cometendo muitos erros, podemos vencer as dificuldades, aprender com os erros e realizar um trabalho diferente, que

pudesse envolver os alunos e as suas experiências de vida, trazendo a comunidade para a escola.

Não pude dar continuidade a este trabalho embrionário nem com o teatro, quando ingressei na faculdade de Letras, tornei-me bolsista no segundo semestre e não podia ter vínculo empregatício, logo me retirei de sala de aula.

A partir dessas experiências, somadas aos estudos que realizamos na área de literatura dramática, durante a minha graduação em Letras, cresceu o meu interesse em construir propostas, para que a literatura dramática, o teatro e a cultura popular fossem trabalhados em sala de aula sem um objetivo puramente pragmático, despertando o prazer de ler e o gosto pela arte.

### **3.1.1 Propostas para trabalhar o Teatro com alunos do Ensino Médio**

Quanto ao trabalho de leitura do texto, este deve ocorrer da maneira sugerida no tópico anterior. Ao término da discussão, caso os alunos não queiram encenar a peça integralmente, pode-se escolher um trecho da comédia para ser representado, por exemplo: o episódio do encontro de Aderaldo com os diabos.

Depois de os alunos terem escolhido as personagens que irão representar, é importante realizar uma nova leitura (“leitura de mesa”) da peça ou do episódio, na qual cada aluno irá ler as falas da sua personagem, já tentando encontrar o tom de voz, as emoções, os gestos que fazem parte de cada fala. A partir dessa leitura, os alunos terão capacidade de descrever as personagens física e emocionalmente, com o objetivo de conhecê-las, para poder representá-las.

Em seguida, faremos o roteiro e o planejamento da encenação, escolhendo as equipes que se responsabilizarão pelo figurino, cenário, sonoplastia, divulgação e representação da peça. Os alunos devem se dispor livremente, no caso de algum impasse, pode-se resolvê-lo através de diálogo. Se o professor perceber que já se instaurou uma confusão, este deve intervir e apaziguar a situação através de um sorteio, por exemplo.

Concluída essa etapa, o professor deve acompanhar atentamente o trabalho de cada equipe, auxiliando no que for necessário. É necessário deixar claro para os alunos que todos precisam se ajudar, mesmo que não façam parte da mesma equipe. Principalmente no caso dos adolescentes, precisamos enfatizar bem isso, pois possuem a tendência de formar grupos isolados (as famosas “panelinhas”), excluindo os outros. Este comportamento pode causar muitos problemas e prejudicar o bom andamento dos trabalhos, por essa razão o professor deve estar atento.

Deve-se marcar a data e escolher o lugar da encenação com certa antecedência, para evitar imprevistos que a impeçam de acontecer. Os ensaios têm de ser suficientes, para que os alunos se sintam seguros na representação, por isso é necessário bastante tempo. Se os alunos decidirem encenar só um episódio, acreditamos que um mês é o bastante para a realização deste trabalho, desde que haja pelo menos dois encontros semanais de duas horas/aula.

Após a encenação da peça, sugerimos ainda que o professor faça uma avaliação dos trabalhos juntamente com os alunos, para que verifiquem os pontos positivos e negativos, comentem sobre a experiência, enfim, façam uma reflexão acerca de todo o trabalho realizado.

A seguir, trazemos um episódio **O encontro de Aderaldo com os mensageiros do diabo**, adaptado da farsa, que funciona como uma espécie de roteiro, no qual apresentamos primeiro as personagens rapidamente, apontando características físicas e psicológicas, bem

como aspectos do vestuário, com o objetivo de começarmos a situar os alunos nos papéis que irão representar na encenação.

### O ENCONTRO DE ADERALDO COM OS MENSAGEIROS DO DIABO

#### PERSONAGENS

**JOAQUIM SIMÃO** – poeta humilde, mal vestido, descuidado consigo mesmo e com os outros, ingênuo e preguiçoso;

**NEVINHA** – mulher mal tratada fisicamente, envelhecida pelo sofrimento da vida, corajosa, fiel e apaixonada pelo marido;

**ADERALDO** – homem avarento, invejoso, trabalhador, sem refinamentos e objetivo naquilo que fala e deseja;

**CLARABELA** – mulher bem vestida, refinada, culta, com um ar de superior e moderna nas falas e atitudes, superficial;

**FEDEGOSO** – um diabo com chifres e rabo, mal humorado e intencionado, que bufa como um bode;

**ANDREZA** – diaba disfarçada de mulher alcoviteira e interesseira;

**QUEBRAPEDRA** – diabo caolho, sarcástico, que impõe medo pela voz.

Em seguida, pode ser elaborado um rápido resumo da peça, lido ao vivo ou gravado com antecedência por um aluno, que não deve aparecer em cena, de forma que o público escute apenas a sua voz, para que a atenção de todos se volte apenas para o texto lido. O objetivo desta síntese, antes da encenação propriamente dita, é dar ao público uma noção do enredo da peça, para que ele relacione o episódio ao texto do qual foi retirado, de modo que mesmo a Farsa não sendo representada integralmente, não se perderá o fio condutor entre o texto encenado e a sua fonte. É importante que não nos estendamos nesta parte, para que não se torne cansativa.

Aderaldo é um homem muito rico e avarento, que não gosta de ajudar ninguém. Ele cobiça a mulher do próximo, tentando Nevinha, através da ajuda da alcoviteira Andreza, para que ela abandone o seu marido – o poeta popular Joaquim Simão. Clarabela, a esposa de Aderaldo, não é muito diferente do marido, pois também é apaixonada por outro homem – o poeta Simão, com quem tem um caso. Aderaldo e

Clarabela viviam mergulhados nos sete pecados capitais, mas não sabiam que, a todo tempo, eram vigiados pelo bem e pelo mal, que se disfarçaram de gente para testá-los. Ambos não acreditavam em Deus e nem no Diabo até que um dia tiveram um encontro inesperado...

Depois, como sugestão, acrescentamos algumas rubricas às originais do texto, escritas entre parênteses, com o objetivo de facilitar o trabalho do professor e dos alunos iniciantes durante a montagem do episódio. Tentamos dar dicas de interpretação por meio das rubricas, isto é, descrever, por exemplo, o estado emocional da personagem no momento da fala, para que o aluno que irá interpretá-la tenha noção de como deverá ser a entonação da sua voz e o seu gestual. Contudo, como frisamos anteriormente, estas sugestões são apenas dicas, o que não significa que devem ser seguidas à risca, pois esta adaptação é tão somente um exemplo, a fim de que o professor tenha noção de como fazê-lo com seus alunos em sala de aula.

*Aderaldo está na sua casa, na sala, conversando com Joaquim Simão, quando este último vê o cão se aproximando deles e sai correndo e gritando. O primeiro não o vê de imediato, porque está de costas para a porta. Simão está vestido modestamente e Aderaldo está bem vestido. Os demônios podem aparecer em cena caracterizados com chifre e rabo, imitando um bode, mas conservando os traços humanos, para que sejam reconhecidos por Aderaldo.*

SIMÃO (*apavorado*)

Corra, Seu Aderaldo! Corra, que é o Cão!

ADERALDO (*zombando e imitando Simão*)

Olhe a besteira de Simão!

“Corra, Seu Aderaldo! Corra, que é o Cão!”

É o Cão nada, é um bode! Que Cão que nada!

Não existe o Cão! Isso é coisa medieval e superada!

FEDEGOSO, *aproximando-se dele aos poucos.*

Bé-é-é! Puf, puf!

ADERALDO (*surpreso e assustado*)

Xô, bode! Ai! Que é isso?

Ô bode feio dos seiscentos diabos!

Xô, bode!

FEDEGOSO, *dando poupas e traques, como jumento ruim.*

Ba-â-â! Puf, puf!

ADERALDO (*tentando enxotar Fedegoso*)

Xô, bode!

FEDEGOSO (*enraivecido*)  
 Xô bode? Xô bode, o quê?  
 Você sabe quem sou eu, catingoso?

ADERALDO (*hesitante, como quem está tentando reconhecer alguém*)  
 Parece aquele Vaqueiro que passou por aqui!  
 Você não é o Vaqueiro?  
 Você não é o Fedegoso?

FEDEGOSO (*fala com um tom de sarcasmo*)  
 Fui eu que, disfarçado de Frade,  
 Roubei, aqui, seu dinheiro  
 que você pensava que era eterno!  
 Fui também o vaqueiro Fedegoso!  
 Mas sou, mesmo, é o Diabo do inferno,  
 o Diabo em que você não acreditava  
 e que veio agora buscar você!

ADERALDO (*com um tom de admiração*)  
 Eu...

FEDEGOSO (*com voz imperativa para impor medo*)  
 Calado aí, viu? Não se admire não!  
 Seu nome estava anotado em meu caderno!  
 Aqui, eu me chamava Fedegoso,  
 mas eu sou é o Cão Coxo,  
 um dos secretários do Cão Chefe do Inferno!  
 Bâ-â-â! Puf, puf!  
 ADERALDO (*tentando se defender*)  
 Mas é que eu...

FEDEGOSO (*gritando com raiva*)  
 Calado, aí! Calado!

ADERALDO (*de lábios quase fechados*).  
 Estou calado, não falo mais não!

ANDREZA (*mostrando sarcasmo na hora de revelar a sua verdadeira identidade*)  
 Chegou a hora da Porca  
 que amamenta seus Morcegos  
 com leite de sapa podre!  
 É a hora desgraçada  
 da infâmia e da desordem,  
 do fogo que queima o sangue,  
 da demência alucinada!

ADERALDO (*surpreso*)  
 Andreza!

ANDREZA (*impondo medo*)  
 Andreza? Andreza, o quê?  
 Está falando com a Cancachorra,  
 a Diaba de leite preto,  
 do sangue e da confusão,  
 que aleita um Bode e um Macaco  
 no Lugar da Solidão!

ADERALDO (*assustado e interrogativo*)

Mas vocês não viviam comigo,  
Andando e conversando por aqui,  
na maior animação?

QUEBRAPEDRA (*aparece de repente, falando com sarcasmo*)

Vivíamos! E daí? Está lembrado de mim?  
Sou o calunga de caminhão,  
mas falando a sério, mesmo,  
você está, agora, é com o Cão Caolho!  
Este mundo é assim: tem a cara  
que todo mundo vê e outra diferente!  
É porta do Sagrado luminoso  
e porta do sagrado que é demente!  
E assim também é o homem,  
Estrada doida e pouso da viagem, por onde passam Anjos e Demônios,  
sem que ele se dê conta da passagem!  
Você não se lembra do velho do olho furado  
que passou por aqui, pedindo esmola,  
e a quem você enxotou?

ADERALDO (*exclamativo*)

Me lembro!

QUEBRAPEDRA (*com sarcasmo*)

Pois aquilo era São Miguel!

ADERALDO (*surpreso*)

Meu santo Céu!

QUEBRAPEDRA (*com sarcasmo*)

Você não se lembra daquele outro  
que tinha cinco filhos  
e dizia que vivia sozinho?

ADERALDO (*exclamativo*)

Me lembro!

QUEBRAPEDRA (*com sarcasmo*)

Pois aquilo era São Pedro!

ADERALDO (*apavorado*)

Aí, que medo!

QUEBRAPEDRA (*com sarcasmo*)

Você não se lembra do último que passou,  
que dizia que tinha não sei quantos filhos  
e a quem até um pão você negou?

ADERALDO (*exclamativo*)

Me lembro!

QUEBRAPEDRA (*com sarcasmo*)

Pois aquilo era aquele,  
filho daquele Outro  
que, junto com Ele e com Outro,  
fazem Um e fizeram o mundo!

ADERALDO (*interrogativo, sem entender direito*)

Como é? Era Aquele, filho do Outro...

ANDREZA (*com sarcasmo*)  
O Pai!

ADERALDO (*começando a entender*)  
Que junto com Ele...

FEDEGOSO (*com sarcasmo*)  
O Filho!

ADERALDO (*entendendo finalmente*)  
E com Outro... O Espírito Santo...  
fizeram o mundo...  
era Jesus Cristo, então?

QUEBRAPEDRA (*esquivando-se*)  
Foi você quem disse, nós não!  
Nós não dizemos esse nome!

FEDEGOSO (*imperativo*)  
Como chefe desta patrulha do Inferno,  
vim avisá-lo: você e sua mulher, Clarabela,  
só têm sete horas de vida!  
Dentro de sete horas,  
Venho buscar você e ela!  
Se, daqui até lá, você achar  
quem reze, por vocês dois,  
um Pai-Nosso e uma Ave-Maria,  
apesar de todos os nossos feitiços e encantos  
vocês escapam, por causa  
da Comunhão dos Santos!  
Se não acharem,  
vão para a infâmia da solidão,  
do sofrimento no fogo  
queimoso e amaldiçoado!

ADERALDO (*desesperado*)  
Estou atolado!  
Clarabela! Clarabela!

*Desce o pano e o público escuta apenas uma voz horripilante, dizendo: - Será que eles vão ser mesmo condenados ao inferno? Se ficarem curiosos, leiam a **Farsa da boa preguiça**, do autor paraibano Ariano Suassuna, e descubram!*

A rubrica final, sugerindo que a representação termine com uma voz instigando a leitura integral da peça, tem o objetivo de despertar ainda mais o interesse dos alunos e do público em geral que tenha a oportunidade de assistir à encenação, para a leitura do texto dramático, que é o foco principal do trabalho.

É preciso fazer um recorte da peça, escolhendo um episódio completo e com sentido, de maneira que tenha início, meio e fim, sem esquecer de relacioná-lo ao texto do qual foi retirado; pois a fragmentação em si é muito perigosa, na medida em que pode desvirtuar o texto original, deformando-o. O ideal é encenar o texto integral, porque toda adaptação é de certa forma um novo texto. Por isso, ao recortar este episódio da peça, não suprimimos e nem modificamos nenhuma fala, apenas acrescentamos rubricas, como afirmamos anteriormente, para direcionar melhor o trabalho.

De qualquer forma, na hora em que colocamos o texto no palco, estamos recriando-o, o que também pode ser uma atividade salutar, mas que não deve ser o objetivo principal das aulas com textos dramáticos. É preciso, sobretudo, ver esta atividade como uma brincadeira, cuja finalidade é divertir, causar prazer naqueles que a fizerem e a assistirem, de modo que também desperte o interesse em especial dos alunos em ler mais, principalmente textos dramáticos, que em regra são excluídos das salas de aula das escolas brasileiras.

## **DESCENDO O PANO...**

Desde que despontou no cenário nacional, Ariano Suassuna foi ovacionado pela crítica, que considerou o **Auto da Compadecida** “o texto mais popular do moderno teatro brasileiro”, embora tenha reconhecido que o autor não foi tão bem sucedido nas peças posteriores ao auto. Por outro lado, Suassuna não convenceu, em especial, os estudiosos da cultura popular, sobretudo por causa da sua postura conservadora. Quanto à **Farsa da boa preguiça**, não há amplos estudos que a contemplem, como mostramos no primeiro capítulo.

Na Farsa, Suassuna espelha a sua visão de mundo, principalmente, a que se refere às culturas popular e erudita de forma idealizada. O autor denuncia e critica os poderosos e tenta compensar os excluídos, dando-lhes o direito ao “ócio”. Todavia, não é postulada diretamente, na peça, uma mudança real de vida que possibilite aos marginalizados ultrapassar um estágio de trabalho voltado apenas para o atendimento das necessidades básicas. O único momento em que os pobres têm a oportunidade de melhorar de vida acontece de maneira ilícita, ou se “desvirtuam” ou sofrem, assim é necessário que as divindades intervenham para que empobrecam e voltem a ser “corretos” e mais felizes.

Toda a Farsa é perpassada pela visão cristã, há um tipo de relação dialética que consiste em defender a tese do moralismo cristão, que se sustenta através de antíteses (bem/mal, pecado/virtude, condenação/salvação, entre outros), desembocando numa lição de moral, que funciona como uma síntese dos princípios apregoados. Por meio de personagens padronizadas que fazem parte da tradição do gênero Comédia e do imaginário popular, bem como de repetições que também são comuns na cultura popular, Suassuna consegue nos envolver na trama, através de um enredo leve e cômico, mesmo apresentando um tom moralista.

Desse modo, o dramaturgo constrói o efeito cômico na peça, utilizando o riso de zombaria e mecanismos comuns na Comédia e em peças populares, embora pertençam a tradições aparentemente diferentes. Logo, a partir das reflexões de Propp, Bakhtin e Bérqson, notamos que o riso não estabelece fronteiras entre erudito e popular. A farsa, assim, mostra-nos que há uma troca entre as duas culturas, rompendo as possíveis barreiras que as separam para construir, por exemplo, a comicidade.

Outro objetivo deste trabalho foi o de tentar contribuir para que a escola acolha, em especial, a dramaturgia e a cultura popular nas suas salas de aula, por isso elaboramos propostas que contemplam, sobretudo, o texto dramático. As sugestões foram construídas a partir da nossa experiência profissional e de estudos realizados ao longo da nossa formação acadêmica.

Contemplamos também o teatro na elaboração das propostas, por concebê-lo como uma experiência lúdica importante na formação dos nossos alunos. A intenção não é formar atores ou dramaturgos, mas viabilizar o acesso à arte por parte principalmente de alunos da rede pública, para que se encantem com ela e enriqueçam a sua experiência de vida e de mundo. A idéia de adaptar a peça ou algum episódio visa a brincadeira com o texto, porque, por ser lúdica, é altamente educativa. Enfim, a nossa experiência em sala de aula nos ensinou que os alunos, provavelmente, pedirão para encená-lo.

Acreditamos que trabalhar a cultura popular na sala de aula é uma forma de conduzir os alunos a reconhecê-la presente no seu cotidiano e na produção artística de autores conhecidos nacionalmente, no caso Ariano Suassuna. Esperamos que, assim, eles percebam a importância e se reconheçam nesta cultura, aprendendo a vê-la retratada na obra de autores eruditos ou populares e, especialmente, nas suas próprias vidas.

Sabemos que não há receitas prontas para melhorar o ensino de literatura, contudo temos certeza de que a boa vontade aliada à formação são caminhos favoráveis. Tendo em vista que sempre lecionamos em instituições públicas, logo conhecemos de perto muitas das suas deficiências, relacionadas à falta de formação e de bibliografia acerca da dramaturgia e do teatro, disponibilizando breves noções sobre estes assuntos nos apêndices deste trabalho.

Portanto, temos consciência de que a sala de aula em si já é um desafio e de todas as dificuldades que principalmente os professores enfrentam todos os dias, todavia não podemos desanimar. Ao contrário, devemos continuar procurando formas de contribuir para que a escola não continue excluindo a dramaturgia, a cultura popular e o teatro das suas salas de aula.

## BIBLIOGRAFIA

### Fontes primárias

SUASSUNA, Ariano. **Romance da pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta** – romance armorial-popular brasileiro. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

\_\_\_\_\_. **Uma mulher vestida de sol**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

\_\_\_\_\_. Eu não faço concessão nenhuma. Revista **Caros Amigos**. Ano VII. n.75. São Paulo: Casa Amarela, 2003. p. 34-41.

\_\_\_\_\_. **Cadernos de Literatura Brasileira**. n.10. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2000.

\_\_\_\_\_. **Poemas**. Recife: UFPE, 1999.

\_\_\_\_\_. **O auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 1997.

\_\_\_\_\_. **A pena e a lei**. Rio de Janeiro: Agir, 1994.

\_\_\_\_\_. **Aula Magna**. João Pessoa: Editora Universitária – UFPB, 1994.

\_\_\_\_\_. ... E sejam felizes. In: NETO, Geneton Moraes. **Caderno de confissões brasileiras**. Recife: Comunicarte, 1983.

\_\_\_\_\_. **Ariano**: fim do silêncio de seis anos. Entrevista concedida a Carlos Tavares. Correio das Artes, suplemento quinzenal de **A União**. João Pessoa, nº 194, 17.abr.1983.

\_\_\_\_\_. **Iniciação à Estética**. 2. ed. Recife: Editora Universitária – UFPE, 1979.

\_\_\_\_\_. **História do rei degolado nas caatingas do sertão**: romance armorial e novela romanesca brasileira – ao sol da onça caetana. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

SUASSUNA, A. **Romance da pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta** – romance armorial-popular brasileiro. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

\_\_\_\_\_. O rico avarento. In: SANTIAGO, Silviano. **Seleta em prosa e verso**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

\_\_\_\_\_. **Farsa da boa preguiça**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

\_\_\_\_\_. **O castigo da soberba**. In: SANTIAGO, Silviano. **Seleta em prosa e verso**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

\_\_\_\_\_. **O movimento armorial**. Recife: Departamento de Extensão Cultural da UFPE. Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários. Ed. Universitária, 1974.

\_\_\_\_\_. Almanaque armorial do Nordeste. In: **Jornal da Semana**. Recife, dez. de 1972 a jun. de 1974.

\_\_\_\_\_. Aventuras de um cavaleiro do sertão. Depoimento concedido a Gilse Campos. **Jornal do Brasil**, 20. set.1972.

\_\_\_\_\_. A visão mágica do Nordeste de Ariano Suassuna – O auto da Compadecida. Entrevista concedida ao **Jornal Correio da Manhã**. 08 set.1971.

\_\_\_\_\_. A arte popular no Brasil. In: **Revista Brasileira de Cultura**. Rio de Janeiro, nº 02, out/dez 1969.

\_\_\_\_\_. **Catálogo das obras recentes de Francisco Brennond**. Rio de Janeiro, 16 jun.1969.

\_\_\_\_\_. Xilogravuras popular do Nordeste. In: **Jornal Universitário**, 1969.

\_\_\_\_\_. Encantação de Guimarães Rosa. In: **Revista Cultura**. Rio de Janeiro: MEC 2 (15), 1968.

\_\_\_\_\_. A literatura popular nordestina e o Brasil. **Revista Centenária**. S.1, 1963.

SUASSUNA, A. O que é cultura popular. In: é cultura popular. In: **Revista Última Hora**. São Paulo, 01 dez.1963.

\_\_\_\_\_. Notas sobre a poesia popular nordestina. In: Coletânea de poesia popular nordestina. **Revista DECA**. Recife: Departamento de extensão Cultural e Artística (5), 1962.

### **Fontes secundárias**

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

ALMEIDA, Angela et al (Org.). **Chico Daniel**: a arte de brincar com bonecos. Rio Grande do Norte: NAC, 2002.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de bonecos no Brasil**. São Paulo: COM-ARTE, 1994.

\_\_\_\_\_. **Teatro de formas animadas**. São Paulo: Edusp, 1993.

ARANTES, Urias Corrêa. **Artaud: teatro e cultura**. Campinas: Unicamp, 1988.

ARAÚJO, Hilton Carlos de. **Teatro integrado: experiências**. Rio de Janeiro: MEC, 1976.

ARÊAS, Vilma. **Iniciação à Comédia**. São Paulo: Jorge Zahar, 1990.

AYALA, Maria Ignez Novais. **Riqueza de pobre**. In: Literatura e Sociedade. **Revista de teoria literária e literatura comparada**, n. 2. São Paulo, 1997.

\_\_\_\_\_. **Cultura popular no Brasil**: perspectivas de análise. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. O conto popular: um fazer dentro da vida. **Anais do IV Encontro Nacional da ANPOLL**, São Paulo, jul. 1989, p. 260-267.

AZEVEDO, Ricardo. **Abençoado e danado do samba** - um estudo sobre as formas literárias populares: o discurso da pessoa, das hierarquias, do contexto, da oralidade, da religiosidade, do senso comum e da folia. Disponível em:

<<http://www.ricardoazevedo.com.br/danado%20do%20samba.htm>>. Acesso em: 10 nov. 2005, 20:10:23.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento** – O contexto de François Rabelais. Tradução de: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BALL, David. **Para Trás e para Frente**. Tradução de: Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 1999.

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

BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**. São Paulo: HUCITEC, 1979.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito do mamulengo**. 2. ed. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

BORNHEIM, Gerd A. **Teatro**: a cena dividida. Porto Alegre: L&PM, 1983.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **Cultura brasileira**: temas e situações. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular**. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego**: Tragédia e Comédia. 4. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Serviço Nacional de Teatro. **Teatro integrado**: experiências. Rio de Janeiro, 1976.

BRASIL. MEC/ PRONASEC RURAL – SEC PB. UFPB/ PRAC/ NUPPO – FUNAPE. **Convite a Jesus para almoçar**. Narração de Maria de Fátima Silva. V. 2. Coleção Trancoso. Biblioteca da Vida Rural Brasileira, 1981.

BRASIL. MEC/ PRONASEC RURAL – SEC PB. UFPB/ PRAC/ NUPPO – FUNAPE. **O compadre rico e o Nosso Senhor**. Narração de Zulmira Ferreira da Conceição. V. 10. Coleção Trancoso. Biblioteca da Vida Rural Brasileira, 1981.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de: Fiamá Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Teatro Brasileiro do século XX**. São Paulo: Scipione, 1995.

CAMPOS, Maria Tereza Arruda; KUPSTAS, Márcia. **Literatura, arte e cultura**. São Paulo: Ática, 1988.

CARTAXO, Carlos. **O Ensino das Artes Cênicas na Escola Fundamental e Média**. João Pessoa: UFPB, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1978.

FERNANDES, Florestan. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 36, 1994. p. 141-158.

FONSECA, José Luís Jobim de Salles et al. Literatura e Encenação. In: **Teoria Literária: ensaios**. Nova Iguaçu/ Rio de Janeiro: Cronos, 1980.

FREITAS, Paulo Luís de. **Tornar-se ator**: uma análise do Ensino de interpretação no Brasil. São Paulo: Editora da Unicamp, 1998.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Tradução e seleção de: Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GUZIK, Alberto. **TBC**: crônica de um sonho. São Paulo: Perspectiva, 1986.

JOBIM, José Luís (org.). **Introdução aos termos literários**. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

JONH, Gassner. **Mestres do teatro I**. Tradução de: Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1997.

JÚNIOR, Carlos Newton. **O circo da Onça Malhada**: Iniciação à obra de Ariano Suassuna. Recife: Arte Livro, 2000.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Texto e jogo**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

KÜHNER, Maria Helena. **Teatro popular**: uma experiência. Rio de Janeiro: F. Alves, 1975.

\_\_\_\_\_. **Teatro em tempo de síntese**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

LOPES, Joana. **Pega teatro**. São Paulo: Papyrus, 1989.

MACHADO, Maria Clara. **A aventura do teatro**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985.

MACIEL, Diógenes. **Ensaio do nacional-popular no Teatro Brasileiro Moderno**. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.

MACIEL, Diógenes; ANDRADE, Valéria (org.). **Por uma militância teatral**. João Pessoa: Bagagem/Idéia, 2005.

MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

\_\_\_\_\_. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1985.

\_\_\_\_\_. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 4.v. Ministério da Educação e Cultura/ DAC FUNARTE/ Serviço Nacional de Teatro (s/d).

MELLO, Cristina. **O ensino da literatura e a problemática dos gêneros literários.** Coimbra: Almedina, 1998.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários.** São Paulo: Cultrix, 1978.  
MORALLES, Pedro. **A relação professor – aluno: o que é, como faz.** Tradução de Gilmar Saint' Clair Ribeiro. São Paulo: Loyola, 1999.

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

NOVAIS, Maria Ignez Moura. **Nas trilhas da Cultura Popular: o teatro de Ariano Suassuna.** 241 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1976.

ORTIZ, Renato. **Cultura popular: românticos e folcloristas.** São Paulo: Olho d'Água, 2000.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** Tradução de: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEACOCK, Ronald. **Formas da literatura dramática.** Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

PELOSO, Silvano. **O canto e a memória: história e utopia no imaginário popular brasileiro.** Tradução de: Sônia Neto Salomão. São Paulo: Ática, 1996.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. **O mundo mágico de João Redondo.** Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988.

PINHEIRO, Hélder (Org.). **Pesquisa em Literatura.** Campina Grande: Bagagem, 2003.

PINHEIRO, Hélder; LÚCIO, Ana Cristina Marinho. **Cordel na sala de aula.** São Paulo: Duas Cidades, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: EDUSP, 2003.

\_\_\_\_\_. Evolução da Literatura Dramática. In: **A Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Olympio, 1986.

\_\_\_\_\_. A personagem no Teatro. In: **A personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. Tradução de: Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RABETTI, Beti (Org.). **Teatro e comicitàes**: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

REVERBEL, Olga. **Teatro na escola**. São Paulo: Scipione, 1997.

\_\_\_\_\_. **Jogos teatrais na escola**. São Paulo: Scipione, 1989.

REVISTA CAROS AMIGOS. **Ariano Suassuna**: um brasileiro da gota. Ano VII, n. 75, São Paulo: JUNHO/2003, p.34-41.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ROCHA FILHO, Rubem. **A personagem dramática**. Rio de Janeiro: INACEN, 1986.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca. **Em demanda da poética popular** – Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: Unicamp, 1999.

SATRIANI, Luigi M. Lombardi. **Antropologia cultural e análise da cultura subalterna**. Tradução de: Josildeth Gomes Consorte. São Paulo: Hucitec, 1986.

SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de; FONSECA, José Luis Jobim de Salles. Literatura e encenação. In: **Teoria Literária: ensaios**. Rio de Janeiro: Cronos, 1980.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TELES, Gilberto Mendonça. Os Limites da Intertextualidade. In: **A Retórica do Silêncio**. São Paulo: Cultrix, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

XIDIEH, Osvaldo Elias. Cultura popular. In: \_\_\_\_\_ et al. **Feira nacional de cultura popular**. São Paulo: SESC, 1976, p. 1-6.

\_\_\_\_\_. **Narrativas populares: estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

**APÊNDICE**

APÊNDICE A – NOÇÕES SOBRE TEATRO.....	134
APÊNDICE B – TEATRO POPULAR.....	151
APÊNDICE C – TEATRO DE BONECOS: FANTOCHE OU MAMULENGO, O RISO É CERTO.....	156

## NOÇÕES SOBRE TEATRO

### 1. A importância de dominar o objeto de trabalho

Consideramos importante que o professor saiba um pouco mais sobre o gênero comédia, o teatro no Brasil, o teatro popular, o autor e a peça sugeridos, bem como alguns conceitos de técnica de teatro, caso surja a oportunidade de encenar a peça com seus alunos. Por essa razão, apresentamos abaixo um pequeno percurso pela história do teatro e da comédia, comentamos brevemente a vida e a obra de Ariano Suassuna, bem como algumas noções básicas de teatro e teatro de bonecos.

A nossa intenção é a de que o professor conheça mais um pouco o objeto com o qual irá lidar, para saber usá-lo com mais propriedade e segurança. Isto não significa que ele terá de passar todas essas informações para os alunos, pois não é nosso objetivo transformar as aulas de literatura dramática em um amontoado de conceitos e teorias. Ao contrário, desejamos que estas aulas sejam compreendidas como experiências concretas, que despertem o interesse do alunado para principalmente se tornarem leitores e não atores.

Acreditamos que o aluno querendo ou não encenar o texto, se o professor souber direcionar os trabalhos em sala de aula, será estimulado a ler esta e outras peças. A experiência em si de ler o texto é uma grande motivação para que ele se torne um leitor. Não desconsideramos a experiência de encenar o texto, porque sabemos o quanto é válida, quando vista como um estímulo a mais para que o aluno se aproxime do texto dramático, para lê-lo com mais motivação, afinal a nossa concepção de leitura perpassa o lado lúdico como fonte de prazer.

Assim, se encenar o texto pode nos ajudar nessa conquista, não vemos problema em usar também deste instrumento para atingir o nosso objetivo principal que é formar leitores. O

resto do caminho o próprio aluno percorrerá sozinho, procurando outras leituras e encontrando seus gêneros e livros prediletos.

## **2. Breve percurso pela história da Comédia**

O ato de imitar está presente desde o início da nossa vida, de acordo com Arêas (1990), pois aprendemos a viver, imitando as pessoas em nossa volta. Acredita-se que os primeiros seres humanos aprenderam inicialmente a imitar e, só depois a dançar, embora a dança seja o primeiro dos atos religiosos registrados historicamente. Assim, podemos constatar, através das pinturas rupestres, que o ato de dançar e de imitar estavam presentes desde os rituais da Idade Paleolítica.

Há notícias de bailarinos, que imitavam as evoluções das aves sagradas, como os *grous* que regressavam para o reino de Apolo no terceiro milênio a.C. As mitologias gregas e asiáticas também identificam a dança como o símbolo do ato criador, através da qual “a vida brota inesgotavelmente, fecundada pelo ritmo” (ARÊAS, 1990, p. 33). Logo, podemos perceber que os atos de imitar e de dançar fazem parte da vida do homem desde o princípio da sua existência na terra, acompanhando-o ao longo da História.

Contudo, o teatro só nasceu oficialmente na Grécia, como um ritual que fazia parte do culto a Dionísio ou Baco – deus dos campos e da fertilidade. Esta divindade está ligada à alegria causada pelo consumo do vinho, pois se acreditava que Dionísio tinha o poder especial de atrair os seres humanos através dessa bebida, para que experimentassem o êxtase divino.

Segundo Propp (1992), a mitologia grega atribui o nascimento desse gênero ao mito de Deméter, a deusa da fertilidade, e de Perséfone, sua filha. Na história mitológica, Pérsefone foi raptada por Hades – o deus do inferno. Após este fato, Deméter tenta encontrar sua filha

de todas as formas, mas não consegue. Dessa forma, diante da dor causada por essa perda, a deusa deixa de rir. Isto traz conseqüências drásticas para a terra, pois cessa o crescimento das ervas e dos cereais. No entanto, um dia, uma serva chamada Jamba faz um gesto obsceno para Deméter, provocando o seu riso. Quando a deusa volta a sorrir, a natureza torna a ser fecunda novamente, retornando a primavera. Daí, o riso e a comédia serem relacionados à fecundidade da terra. Por isso, Propp acredita que a comédia remonta às procissões fálicas da Antiguidade, nas quais o riso era obrigatório, porque acreditavam que ele influenciava as colheitas.

Já Arêas afirma ser arbitrário iniciar a história da comédia pela Grécia Antiga, visto que é um gênero dramático característico da cultura européia. A autora atenta ainda para o fato de que, durante o seu desenvolvimento, a comédia assumiu diversas formas no decorrer do tempo, embora mantivesse a mesma funcionalidade, todavia ela não deixa claro qual é a função mantida por este gênero. Por sua vez, Brandão (2002) também afirma que a origem da comédia é muito confusa e extremamente controvertida.

Logo, como não dispomos de dados suficientes para tomarmos uma ou outra posição acerca da origem da comédia, preferimos contar a origem da comédia a partir da Grécia, por ser considerada o marco do teatro.

A comédia grega costuma ser dividida em **antiga, média e nova**, acompanhando o desenvolvimento da sociedade. Inicialmente, a comédia antiga (século V a.C.) estava ainda ligada às raízes populares e coletivas, só depois de Aristófanes começou a se libertar destas origens. O dramaturgo viveu num período em que a Grécia sofria várias guerras, por essa razão suas comédias retratavam a sua preocupação com o destino da Pólis, funcionando, de certa forma, como uma imprensa de oposição (ARÊAS, 1990, p. 34).

Nessa época, a tragédia dominava o teatro, por esse motivo influenciou a comédia antiga, que tomou a sua dualidade constituída pelo coro e pelos atores, tornando-se um tipo de espetáculo misto - musical, lírico e dramático simultaneamente.

Segundo Brandão (2002, p. 71), a Comédia Antiga só apareceu oficialmente em 486 a.C., quase cinquenta anos depois da tragédia. Esta aparição tardia se deu por motivos de ordem política interna de Atenas, quando a democracia já se encontrava implantada e garantia a liberdade de expressão no teatro. Brandão afirma que, apesar das controvérsias em torno da Comédia Antiga, ela é realmente formada à base de dois elementos díspares: o kômos<sup>7</sup> e a farsa. Arêas (1990, p.35) corrobora, citando os outros elementos que constituem a comédia antiga: um prólogo<sup>8</sup>, seguido do párodos<sup>9</sup>, o agón<sup>10</sup> ou debate, a parábase<sup>11</sup>, e, respectivamente, o solilóquio<sup>12</sup> ou diálogo. Cada cena era separada por cantos do coro, cuja saída era coroada pela farsa do desfecho.

Por sua vez, a Comédia Média dirigiu os seus interesses para o público, diminuindo o papel do coro. Dessa forma, a Comédia Média sucedeu a Comédia Antiga e se fixou a Comédia Nova, a partir dela se iniciaram as transformações na comédia não só nos temas abordados, mas também na estrutura.

Em relação à comédia nova, nas palavras de Arêas (1990):

---

<sup>7</sup> No antigo teatro grego, diálogo cheio de emoção cantado alternadamente pelo protagonista (ou, às vezes, por mais de um ator), e pelo coro.

<sup>8</sup> Cena introdutória, onde, em geral, se fornecem dados prévios elucidativos do enredo da peça.

<sup>9</sup> Na tragédia e na comédia do antigo teatro grego, a entrada do coro, declamando ou cantando, e executando simultaneamente movimentos coreográficos.

<sup>10</sup> Parte da comédia antiga grega, em que duas personagens travam um debate, definidor de seu conflito.

<sup>11</sup> No antigo teatro grego, parte da tragédia ou da comédia em que um ou mais atores recobravam suas verdadeiras personalidades e se dirigiam aos espectadores, com observações, opiniões, esclarecimentos, críticas ou apelos, o que também podia ser feito pelo próprio autor:

<sup>12</sup> Forma dramática ou literária do discurso em que a personagem extravasa de maneira ordenada e lógica os seus pensamentos e emoções em monólogos, sem dirigir-se especificamente a qualquer ouvinte.

Ora, habituados à estrutura da comédia nova, que é um dos troncos fundamentais do gênero até nossos dias, passando de Plauto a Terêncio a Molière, os críticos muitas vezes querem impor as leis desta última à estrutura da comédia antiga, cuja concepção (...) era completamente diferente. O brilho da fantasia, a presença do coro, a intensidade poética misturada à farsa e à obscenidade, toda essa variação e mobilidade não podem ser medidas pelo esquadro da comédia subsequente (ARÊAS, 1990, p.36).

A comédia nova se afasta da comédia aristofânica por se aproximar da tragédia de Eurípides, representada por Menandro na Grécia, e por Plauto e Terêncio em Roma. As regras dessa comédia foram colhidas nos próprios textos, das quais duas fazem parte da tradição. A primeira regra é a utilização de máscaras, que permaneceu durante toda a duração do teatro greco-latino, com sua (máscara) fixidez imutável contrastava com os tipos realistas tirados do cotidiano. A segunda regra tradicional é o cenário cômico, que permaneceu na comédia italiana e continuou até Molière.

Outros recursos da nova comédia são: prólogo onisciente, o final pedindo aplausos e várias convenções que estruturam o enredo, não variando muito na sua forma mais ampla, como a simetria de seus pares e as peripécias extraordinárias. De acordo com Brandão, o grande tema dessa comédia é a família e o amor, ao contrário da comédia antiga, que apresentava uma sátira violenta.

Desse modo, a comédia nova rompe com o passado e o principal indício dessa ruptura é o desaparecimento do Coro e da Parábase, transformando a natureza e a estrutura da comédia. O autor conclui que a comédia antiga é preponderantemente política, portanto preocupa-se com a vida pública. Já a comédia nova se volta para a vida privada, “buscando a intimidade dos cidadãos, fixando-se nos aspectos mais prosaicos e comuns da existência: o amor, os prazeres, as intrigas sentimentais” (BRANDÃO, 2002, p. 93). Logo, esta comédia

apresenta uma linguagem comedida, bem comportada, simples e cotidiana enquanto a comédia antiga tinha uma linguagem desabrida, violenta e pornográfica.

### **2.1 A comédia no Brasil: um gênero à margem**

O teatro no Brasil, durante os três séculos de colônia, consistiu em manifestações isoladas e esporádicas, das quais se destacaram alguns nomes de autores secundários, cuja produção teatral se perdeu, restando referências à representação de alguns mestres europeus, mas sem maiores detalhes.

Na segunda metade do século XVI, são representados os autos jesuíticos, escritos para a catequese dos gentios, dos quais se sobressaem os de Anchieta. Segundo Décio de Almeida Prado (1986, p.10-11), “(n)a verdade, a tradição teatral jesuítica entre nós jamais passou de uma importação européia, mal assimilada por um meio ainda não preparado para recebê-la”.

No século XVII, o teatro aparece como representações profanas, usadas para comemorar alguma data ou alguma personagem ilustre, confundindo-se com as festividades públicas. Já no século XVIII, há uma tímida tentativa de estabelecer companhias teatrais em caráter permanente. Para recompor esse quadro, há poucas informações sobre esses primeiros elencos, que são completadas pelas descrições deixadas pelos viajantes europeus. Trata-se de um quadro sem qualquer homogeneidade, cheio de teatrinhos, atores com recursos artísticos modestíssimos e representações rústicas. O autor afirma que “o teatro brasileiro, como atividade contínua, alicerçado nos três elementos constitutivos da vida teatral – atores, autores e público estáveis – só começa, de fato, com a Independência” (PRADO, D. A., 1986, p.10).

Desta forma, com a Independência e o Romantismo, após a chegada de D. João VI, foram tomadas as providências para a construção de um teatro no Rio de Janeiro à altura de suas novas prerrogativas reais. Surge, então, o teatro brasileiro, tendo como seus precursores

na tragédia e na comédia: Domingos José Gonçalves de Magalhães e Luís Carlos Martins Pena, respectivamente.

Décio de Almeida Prado (1986, p.13), ao se referir a José Gonçalves de Magalhães, diz que lhe sobra a expressão das idéias pessoais do poeta, faltando-lhe a objetividade do dramaturgo e que ele é apenas o precursor, consistindo o seu mérito em ter vindo antes dos nossos grandes românticos. Na opinião desse crítico, a “obra teatral de Gonçalves Magalhães é uma série de equívocos: equívoco de clássico que se deseja romântico: Equívoco de poeta que se julga dramaturgo”.

Ao contrário, observa o autor, embora Martins Pena não tivesse dedicado dez anos de sua vida ao teatro, porque a tuberculose não lhe deixou tanto tempo, ele legou a tradição cômica popular ao nosso teatro. De tal forma que ficaram para sempre em nossos palcos os tipos que escreveu - o matuto ingênuo, o estrangeiro esperto e embromador, a velha ranzinza, o malandro simpático, entre outros (PRADO, D. A., 1986, p.15).

Depois disso, há notícias que no final do século XVIII a Vila Rica da Inconfidência reunia condições excepcionais para o teatro, como um teatro, um centro literário de importância, uma sociedade habituada à vida artística e a aliança da riqueza e do bom gosto. No entanto, as tragédias escritas por inconfidentes, como Cláudio Manoel da Costa e Alvarenga Peixoto, não resistiram ao tempo.

Conforme Sábato Magaldi (**Panorama do Teatro Brasileiro**, s/d), o teatro contemporâneo é dividido, por alguns estudiosos, de acordo com a cidade de origem dos autores, em três escolas: Recife, Rio de Janeiro e São Paulo que correspondem aos maiores centros teatrais do Brasil. Voltando-nos para o teatro pernambucano, destacamos um escritor, Ariano Suassuna, cuja peça **Farsa da Boa Preguiça** estudamos no presente trabalho.

### 3. Conceitos básicos sobre teatro

Para que possamos desenvolver bem o trabalho com o teatro na sala de aula, é preciso termos algumas noções básicas sobre ele, dominando ao menos os conceitos de **dramaturgo, ator, personagem, peça teatral, diretor, leitura de mesa, rubrica, palco, marcação de palco, cenário, figurino, iluminação e sonoplastia**. Por essa razão, procuramos apresentar estas definições da forma mais clara possível, de modo que qualquer pessoa possa lê-las e compreendê-las. Neste desafio, Maria Clara Machado tem muito a nos ensinar.

Maria Clara Machado (1986), no livro **A aventura do teatro**, trata de alguns desses conceitos por meio de uma linguagem clara, que facilita muito o entendimento dessas noções básicas por parte das pessoas que estão sendo iniciadas no teatro. Por essa razão, recorreremos principalmente à autora para elucidarmos essas questões.

Alguns conceitos estão mais claros para nós, pois sabemos o que é um ator e uma peça teatral, pelo menos intuitivamente. Assim, podemos definir **peça teatral** como sendo as histórias escritas para o teatro. Estas histórias são interpretadas pelos **atores**, que são os agentes responsáveis pela encenação das peças teatrais no palco. Os atores encarnam os **personagens**, que são os papéis figurados num texto dramático, podendo ser pessoa, coisa ou animal. O **palco** é o lugar onde se passam as histórias teatrais. Logo, não há teatro sem uma história para ser contada e sem atores para representá-la num palco.

Maria Clara afirma que o palco pode ser aquele de teatro com cortinas e cenários, mas também qualquer lugar onde haja espaço para se representar uma peça. Por sua vez, o **dramaturgo** ou teatrólogo é a pessoa que escreve as peças de teatro. Já o **diretor** da peça é o responsável pela escolha dos atores, pela distribuição dos papéis e pelo estudo da história juntamente com os autores.

Depois de estudar o texto, todos (diretor e atores) se reúnem para a **leitura de mesa**, ou seja, sentam-se em volta de uma mesa, cada um com o texto na mão, um por um lê o seu papel e o diretor direciona a leitura, descobrindo a significação de cada fala e gesto expressos na peça. Há também diretores que preferem preparar os atores antes da leitura de mesa, trabalhando primeiro a expressão corporal, experiências em grupo com temas e motivos presentes no texto ou que serão utilizados na encenação, entre outros aspectos. Um dos recursos usados pelo dramaturgo, para revelar o sentido do texto e orientar o diretor e os atores na encenação da peça teatral é a **rubrica**, que indica como deve ser executado um trecho musical, uma mudança de cenário, um movimento cênico, uma fala, um gesto do ator, entre outros elementos do texto ou ligados a este. Geralmente, as rubricas vêm no início do texto ou no final da fala em itálico e entre parênteses. Por esse motivo, não podemos ignorá-las, mas lê-las atentamente, procurando interpretá-las e concretizá-las de acordo com os recursos disponíveis e os nossos objetivos em sala de aula.

Após a leitura de mesa, os atores decoram o texto, para falá-lo e representá-lo no palco, transformando-o em teatro. Em seguida, devemos fazer a **marcação de palco**, isto é, marcar uma peça é demarcar o lugar do ator em cada cena, de modo que ele ande e se coloque nela da forma mais natural possível. Maria Clara Machado ensina que: “(p)rimero, ainda com o papel na mão, porque o texto não está bem decorado, os atores começam a descobrir os lugares por onde terão que se movimentar, e o diretor vai dando as sugestões de acordo com a história” (MACHADO, 2003, p.76).

Patrice Pavis, em **Dicionário de Teatro** (2003), define **cenário** como “(a)quilo que, no palco, figura o quadro ou moldura da ação através de meios pictóricos, plásticos e arquitetônicos etc” (p.42), que tem a finalidade de criar a realidade visual ou a atmosfera dos locais onde decorre a ação dramática. Maria Clara Machado conta que durante muito tempo

“as pessoas de teatro acreditavam que era indispensável fazer cenários que copiassem direitinho os lugares onde se passavam as histórias de teatro”. A autora diz que este tipo de cenário é chamado de cenário realista. Ela observa que hoje essa visão mudou, pois as pessoas de teatro passaram a acreditar mais na imaginação do espectador, por isso “os cenários muitas vezes são feitos por elementos que são postos em cena somente para sugerir o ambiente onde a peça é vivida” (MACHADO, M. C., 1986, p.35). Portanto, o cenário pode ser feito de forma que corresponda exatamente à realidade que está retratando ou simplesmente ser sugerido.

O **figurino**, segundo Pavis, “participa sucessiva e por vezes simultaneamente, do ser vivo e da coisa inanimada; garante a transmissão entre a interioridade do locutor e a exterioridade do mundo objetal” (**Dicionário de Teatro**, 2003, p.169). Trata-se da roupa que cada personagem deve vestir de acordo com a realidade que vive na peça, por exemplo, se o personagem faz parte do século XVIII, não pode vestir calça jeans e camiseta, porque as pessoas não se vestiam dessa maneira naquela época. Maria Clara Machado afirma que esta é uma das maiores dificuldades que encontra aquele que quer vestir uma peça de teatro. Por esse motivo, temos de aprender a pesquisar, para descobrirmos o feitio das roupas de cada época retratada. Dessa forma, o novo figurinista deve aprender a pesquisar em vários livros existentes sobre figurino, que explicam as várias maneiras de fazê-los, a fim de que realize uma criação própria. Um texto também pode ser encenado sem estas marcas temporais, presentes nas roupas e nos cenários, por exemplo, podemos encenar uma tragédia grega sem que os atores usem máscaras e se vistam com túnicas.

Machado ensina que os cenários, os figurinos, a iluminação e a música são elementos essenciais, para que o diretor crie o clima da peça. A **iluminação** de um espetáculo pode ser criada por meio de refletores e de lâmpadas colocadas em varetas. Maria Clara reconhece que os refletores são muito caros e dá uma dica para substituí-los por latas, nas quais as lâmpadas

cobertas por papel celofane da cor escolhida são colocadas. A autora ensina que a luz durante o espetáculo deve ter uma tonalidade diferente, para se criar um clima na peça.

A autora define o **clima** como a transmissão de várias sensações diferentes, ou seja, clima de terror, de alegria, de guerra, entre outros, lembrando que as cores das lâmpadas são fundamentais para obtermos estes efeitos. Dessa forma, a iluminação também deve ser pensada a partir da realidade encenada, o foco de luz mais forte ou mais fraco sobre um personagem, um objeto ou uma cena não deve ser aleatório, pois todos os elementos que fazem parte de uma peça devem ter uma significação própria, para dar sentido ao todo. Por exemplo, estamos retratando um lugar sombrio, apavorante e repleto de morcegos, logo deve ter pouca iluminação.

Outro elemento muito importante é a sonoplastia. Maria Clara chama atenção para o fato de que saber usar a música num espetáculo de teatro também é uma arte. Ela define sonoplastia como “o conjunto de sons, musicais ou não, usados num espetáculo”. Esses efeitos podem ser feitos com objetos simples, encontrados facilmente, como apito para chamar a atenção, chapa de pulmão para fazer o barulho de um trovão, panelas, entre outros. Machado (1986, p.46) sugere que a sonoplastia ideal para os iniciantes na arte de produzir uma peça de teatro “é aquela feita durante o espetáculo com tambor, pratos, caixinhas, ou qualquer coisa que faça som e possa criar um clima”. Enfim, a criatividade e a imaginação das pessoas envolvidas na peça são fundamentais, para se fazer um bom espetáculo.

## TEATRO POPULAR

Augusto Boal (1979), em **Técnicas latino-americanas de teatro popular**, afirma que a luta das elites contra o povo determina a luta incessante de determinadas elites intelectuais contra o teatro popular, negando que o teatro possa ou deva ser popular. Ele acredita que esta luta terminará apenas com a vitória do povo no campo mais geral da sociedade.

Boal denuncia que essa elite reacionária defende que “a presença maciça do povo retira do espetáculo a sua possibilidade de ser ‘arte’ – como se fosse arte uma pesquisa científica pura e complexa, reservada apenas aos cérebros privilegiados, a sacerdotes especialmente dotados” (BOAL, A., 1979, p.23). Em outros termos, tenta-se negar o teatro como uma forma de comunicação, independente de treinamento, utilizável pelo povo. Dessa forma, nega-se a possibilidade de um teatro popular, a participação do povo no teatro, como fenômeno estético, enquanto o povo permanecer povo, todavia se alguns dos representantes do povo se apresentarem como elite, estão dispostos a aceitá-los nas salas destinadas às pequenas elites.

O autor critica a afirmação de que “apenas uma comunidade unida por potentes e profundos laços e por uma visão comum da vida pode reagir unanimemente a uma representação teatral”. Ele nega a possibilidade de teatro popular, no século XX, em países com lutas de classe, quando surgem a cada dia novas manifestações de teatro no seio do povo, mesmo diante de repressões.

O crítico rebate também o argumento de que o teatro popular não pode existir no século XX, porque outras formas de arte, dentre elas, o cinema e a televisão, foram descobertas, desenvolvidas e industrializadas, para atingirem o maior número de expectadores

possível. Em outras palavras, nenhuma nova arte aparece para anular as outras e nem com as mesmas características do teatro, o que, desse modo, também seria considerado teatro.

O crítico apresenta as seguintes categorias para o teatro popular:

a) Primeira categoria: do povo para o povo

Propaganda;

Didático;

Cultural.

b) Teatro de perspectiva popular para outro destinatário que não o povo

Implícito;

Explícito.

c) Teatro de perspectiva antipovo e cujo destinatário infelizmente é o povo

Explícito;

Implícito.

d) A nova categoria

Teatro Jornal.

O **teatro propaganda** não se restringia ao temas internacionais, pois tratava de temas de menor magnitude e de platéias específicas, sendo um tipo de teatro grosseiro, agressivo e insolente, por esse motivo, considerado estético e originalmente brasileiro. Boal ensina que as condições em que o espetáculo é feito e o seu público alvo determinam o seu valor estético. Nesse sentido, como no teatro de rua, não há tempo para descrições psicológicas demoradas, o teatro propaganda utilizava símbolos óbvios para representar determinado personagem e o público poder reconhecê-lo. Vistos os objetivos claros e definidos deste teatro, dentre eles, explicar urgentemente a platéia certo fato, pois, a depender da sua consciência, ela participaria ou não de determinada greve, votaria neste ou naquele candidato, entre outras atitudes. A

intenção era a de se manifestar contra o imperialismo, com o objetivo de refletir sobre o caminhar do povo nesta luta, mostrando artisticamente a realidade cotidiana.

O **teatro didático** se dedicava a temas menos tópicos e mais duradouros, de modo que procurava didatizar determinados temas, idéias ou processos concretamente, por meio de peças em que certo problema ético era discutido e analisado, sem o objetivo de convencer a platéia a tomar iniciativas urgentes, como no teatro propaganda.

Boal afirma que o “teatro para ser popular, deve ter sempre a perspectiva do povo na análise dos fenômenos sociais”, todavia não significa que tenha de tratar de temas exclusivamente políticos. De forma que, o **teatro cultural** não pode ser contra nenhum tema, pois “(n)ada humano é estranho ao povo, que é formado de homens” (BOAL, A., 1979, p.31). O estudioso é contra as maneiras não populares de apresentarem e analisarem os temas. Ele aponta para o fato do teatro popular no Brasil ter sido sempre muito radical e de ter rejeitado com firmeza temas menos essenciais e, desse modo, ter parecido monotemático.

O autor brasileiro considera o **teatro de perspectiva popular para outro destinatário que não o povo** um tema importante e delicado em países como o Brasil, onde existe um teatro profissional que pra subsistir necessita do apoio de uma platéia burguesa, pequeno-burguesa ou de governos constituídos. Ele enfatiza que um espetáculo de teatro para ser popular deve assumir a perspectiva do povo na análise do microcosmo social representado mesmo que o destinatário não seja o povo. Dessa forma, não se pode eliminar as platéias que freqüentam o teatro no Brasil pelo simples fato de lhes atribuir o rótulo de burguesas, embora também não possam ser consideradas populares, o que pode inclusive aumentar as contradições da burguesia, por contribuir para deteriorá-la ao apresentar a verdade e contrapor-se aos meios de informações burgueses oficiais.

Boal afirma que a tese de que existe uma platéia no Brasil é falsa, pois a burguesia não assegura, no menor teatro de bolso, a carreira de uma peça durante uma semana. Uma das principais razões, para isso, é que a burguesia prescreve o teatro que deve ser ministrado ao povo em geral, mas se abstém de consumi-lo. Ele evidencia a importância de se fazer um teatro alegre para o povo, para dar voz à maioria silenciosa, apontando três razões principais para se fazer teatro de perspectiva popular para platéias que não são constituídas pelo próprio povo. A primeira é que, no Brasil, o Capitalismo faz com que a obra de arte seja vendida como mercadoria às platéias pagantes e ao governo, o que estimulou o amadorismo de grupos que não conseguiram continuar o seu desenvolvimento artístico e se desfizeram, piorando a qualidade de seus espetáculos. A segunda é que não existe uma platéia propriamente burguesa no Brasil, uma vez que a platéia considerada burguesa inclui estudantes, professores, profissionais liberais, entre outros, que são interlocutores perfeitamente válidos para o diálogo teatral. E, a última é que parte da platéia mais intimamente relacionada ao pensamento burguês ou à condição burguesa deve ser atingida pelo pensamento popular.

Nessa perspectiva, os espetáculos implícitos não revelam o seu conteúdo de forma periférica e imediata, visto que o seu conteúdo popular está no seu próprio desenvolvimento, incluindo todas as peças didáticas. Já os espetáculos explícitos são um tipo de teatro que mostra uma perspectiva popular abertamente para uma platéia não-popular, por isso tem poucas razões para subsistir.

**O teatro de perspectiva antipovo e cujo destinatário infelizmente é o povo é a** única categoria abundantemente patrocinada pelas classes dominantes e que, embora tenha aparência popular, nada tem de popular. Trata-se da quase totalidade das telenovelas, dos filmes e peças de teatro importadas e divulgadas nos maiores cinemas e teatros. Para inculcar

a sua própria ideologia no povo, as classes dominantes utilizam dois processos principais. O primeiro processo acontece quando evitam os temas realmente importantes, as amplas discussões, sobre problemas sociais gerais, mantendo o microcosmo teatral no campo da problemática individual. E, o último se dá através da valorização de características e idéias que perpetuam a situação social atual.

O **teatro jornal** tem como objetivo desmistificar a pretensa “objetividade” do jornalismo, demonstrando que uma notícia publicada em um jornal é uma obra de ficção, sendo a realidade de um jornal por apresentar a notícia diretamente ao espectador sem o condicionamento da diagramação. Dessa forma, pretende tornar o jornal mais popular e popularizar alguns meios de se fazer teatro, para que o povo os utilize para produzir o seu próprio teatro. E, for fim, procura-se demonstrar que o teatro pode ser praticado mesmo por quem não é artista e tudo é passível de um tratamento teatral.

## TEATRO DE BONECOS: FANTOCHE OU MAMULENGO, O RISO É CERTO

O teatro de bonecos faz parte da tradição popular e também da erudita, de forma que está presente na vida dos homens desde os primórdios, como veremos mais adiante. Embora assumam nomes e características diferentes de acordo com cada tradição, por exemplo, sendo chamado de fantoche e representado por atores na cultura erudita; e conhecido por mamulengo e apresentado por bonequeiros na cultura popular; percebemos que os tipos de bonecos (luva, fio ou vareta) são semelhantes e as histórias contadas se perpassam de modo que há uma troca de fontes, ou seja, o popular se inspira no erudito e o inverso.

Dessa forma, escolhemos dois autores – Maria Clara Machado, na tradição erudita, e Borba Filho, na tradição popular, que vivenciaram o teatro de bonecos e refletiram sobre a sua origem, características e modo de representar em cada tradição, para nos ajudar a conhecermos melhor este tipo de teatro.

Maria Clara Machado, em **Como fazer teatrinho de bonecos**, nos mostra que “(d)esde o mais simples espetáculo até o mais requintado, são os fantoches uma fonte inesgotável de criação artística, de trabalho em conjunto, de educação e prazer” (MACHADO, M. C., 1970, p.11). Por essa razão, os bonecos podem ser levados para qualquer lugar, inclusive para a escola.

Maria Clara aponta as seguintes qualidades que são indispensáveis numa história para fantoches:

Ação rápida;

Diálogos curtos;

Poucas personagens em cena.

A autora nos ensina que cada gesto dos bonecos deve ter uma significação e os elementos citados acima devem ser respeitados, pois um diálogo muito longo, bem como uma ação contada e não vivida cansam o público. Ela é enfática ao afirmar que o “palco não é lugar onde se narre uma história, mas um lugar onde se vive uma história” (MACHADO, M. C., 1970, p.23).

A dramaturga acrescenta que “(p)ara se criar um espetáculo de bonecos não basta uma história, bonecos e um palco; é preciso sobretudo saber animar os bonecos”. Nesse sentido, animar, na visão da autora, significa “dar alma a uma coisa de papel e pano. É animando que, ‘nesta forma de teatro, começa a arte do teatro de bonecos, o resto, é ainda literatura, decoração, pintura, escultura, dicção, música’” (MACHADO, M. C., 1970, p.12).

Enfim, como nos chama a atenção Maria Clara Machado:

A característica mais marcante do fantoche é o grotesco. Os fantoches não serão bons artistas se não fizerem rir. Grandes correrias, pancadarias, sustos, desmaios, são fatores sempre presentes num bom teatrinho de bonecos. Com facilidade, podem-se inventar muitas histórias curtas e engraçadas (MACHADO, M. C., 1970, p.23).

Por sua vez Borba Filho (1987), não se detém na parte técnica como Maria Clara Machado, mas faz um levantamento mais histórico da origem, denominações e características dos bonecos de acordo com o lugar aonde se encontra.

O teatro de bonecos, conforme a região ou o lugar, é conhecido como mamulengo, fantoche, títere, marionete, dentre outras denominações. Jacques Chesnais (apud BORBA FILHO, 1987, p. 09) define o mamulengo como uma “personagem de madeira, de pedra, de papelão ou de pano, animado, participando de uma ação dramática”. Borba prefere adotar esta definição a partir do ponto de vista teatral. Mas há também a definição de Larousse (apud BORBA FILHO, 1987) que atribui a etimologia da palavra *marionette* ao vocábulo *marion* –

diminutivo de *Marie*, que significa pequena figura de madeira ou papelão, movida por uma pessoa com o auxílio de fios, das mãos ou de molas.

O termo marionete se trata de um nome genérico dos bonecos, adotado pelo nosso vocabulário, que representam uma ação dramática. Enfim, não percebemos muitas diferenças entre as duas definições apresentadas, salvo a denominação distinta em cada uma – mamulengo e marionete, a primeira acrescenta mais duas características – personagem de pedra e animado, o que não acrescenta tanto, pois se a segunda afirma que os bonecos são movidos por uma pessoa, conclui-se assim que são animados. Mesmo com toda limitação, que é inerente a toda definição, acreditamos que, vistos os nossos objetivos, estas são suficientes, para termos uma breve noção do que são de fato os bonecos, independentemente da denominação que recebam em determinado lugar. Mesmo assim, é interessante saber que os bonecos são conhecidos por vários nomes de acordo com a região do Brasil: **Briguela** ou **João Minhoca** (em Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo), **João redondo** (no Rio Grande do Norte), **Mané gostoso** (na Bahia), **Babau** (na Paraíba e em alguns locais da zona da mata em Pernambuco) e também **Benedito** (em outras partes do estado de Pernambuco).

Segundo Borba Filho (1987), não é possível determinar o momento preciso, em que o teatro de bonecos surgiu, pois sua história se perdeu no tempo. O autor afirma que a história dos títeres se confunde com a do homem, pois sempre viveram juntos, sendo provável que este tipo de teatro exista de forma diferente da encontrada hoje, desde os homens das cavernas, através dos movimentos feitos com as mãos, à luz da fogueira, que formavam bichos na sombra da caverna.

Também é impossível determinar o momento do aparecimento do teatro de bonecos no Brasil. Certamente, veio com os primeiros portugueses aqui chegados, visto que, nesse período, os títeres se espalhavam por toda a Europa.

Supõe-se que Anchieta também usou o teatro de bonecos para catequizar os índios, que aprenderam a movimentar os bonecos. Os negros, por sua vez, trouxeram um tipo de espetáculo semelhante a este, no qual as correntes se entrecruzaram, reunindo-se às dos europeus.

De fato, a primeira notícia de um teatro de marionetes no Brasil foi dada por Luiz Edmundo no século XVIII, que apareceu para suprir a deficiência de palcos e de casa de espetáculo, tratando-se de uma diversão ingênua do povo.

Os bonecos podem ser de diversos tipos, dependendo da sua natureza, ou seja, do material do qual são feitos e/ou do modo como são manipulados. Eles podem ser de:

- a) **Luva** - boneco com cabeça de madeira, de massa ou papelão, vestindo um camisolão de pano, cujo movimento é produzido pela mão (dedo indicador colocado na cabeça e o polegar e o médio nos braços);
- b) **Vareta** - boneco de madeira, ou outro material, articulado e movimentado por varetas;
- c) **Fio** - os bonecos são ligados por fios a um controle, feito de madeira, que permite ao manipulador movimentá-los;
- d) **Haste** - os bonecos são suspensos por uma haste de metal, partindo da cabeça para a mão do manipulador, podendo também ter fios para os braços e as pernas.

As personagens do mamulengo, geralmente, chamam-se **Benedito**, **Cabo 70**, **professor Tiridá**, **João Redondo** e são, na maioria das vezes, negros, e os vilões são quase

sempre de cor branca. Borba observa que João Redondo é uma personagem mais ou menos constante nos mamulengos de Doutor Babau, de Cheiroso, entre outros, dando também este último o seu nome ao divertimento em algumas regiões. Por sua vez, Cabo 70 já foi uma figura muito importante, mas atualmente vem perdendo essa importância, mudando de policial valente para um esbirro fanfarrão e arrogante, que se acovarda diante de um macho. Dentre essas personagens, a Morte e o Diabo são figuras indispensáveis em quase todas as peças de mamulengo, apontando para uma espécie de reminiscência dos autos litúrgicos.

No mamulengo de Doutor Babau, um mamulengueiro pernambucano, normalmente, as personagens recebiam o nome das figuras que representavam. Este tinha um repertório muito grande com mais de setenta bonecos, todos feitos por ele e sua esposa.

As histórias contadas nas representações de mamulengo são improvisadas, com diálogos inventados na hora, conforme as circunstâncias e a reação do público, embora tenham um roteiro para a história, que não é escrito, cujos diálogos são inventados no momento, o que aproxima o teatro de bonecos da *commedia del'arte*.

Não há mamulengo sem dança, pois quase todas as histórias começam com esta, dando margem à orquestra e aos cantos, bem como às confusões naturais geradas nesse ambiente, que terminam quase sempre em pancadaria.

O enredo da peça de fantoches pode ser desenvolvido em episódios independentes, que geralmente são interligados por um apresentador esperto e contador de vantagens. Desse modo, o apresentador faz sempre referências a fatos e problemas vividos pelo povo da região, com uma grande presença de elementos sexuais e situações que retratam as injustiças sociais sofridas pelo povo.

As pessoas que manipulam os bonecos são conhecidas como mamulengueiros em Pernambuco e bonequeiros ou fulano que bota boneco, ou ainda Seu Fulano do Babau na

Paraíba. Existem vários mamulengueiros, bonequeiros ou titereiros famosos, como o **Doutor Babau, Cheiroso** (porque, além de bonecos, também fabricava perfumes baratos), **Mestre Ginú**, entre outros, que ficaram conhecidos pelos nomes das personagens, que representavam (Doutor Babau), ou perpetuaram o seu nome dando uma nova denominação a esta classe (Mestre Ginú).

Como pudemos perceber, o teatro de bonecos é uma manifestação muito presente na cultura popular. Atualmente, não encontramos tantos bonequeiros como no passado, mas este teatro, embora tenha assumido outras formas, seja realizado por vários tipos de pessoas, inclusive que não fazem cultura popular, em lugares diversos, continua a encantar a todos com a sua simplicidade e certamente na escola não será diferente.