



abralic

experiências literárias textualidades contemporâneas

ARIANO SUASSUNA E O RESGATE DE UM GÊNERO MEDIEVAL: TRADIÇÃO E RENOVAÇÃO DA FARSA

Maricélia Nunes dos Santos¹ (UNILA/UNIOESTE)

Lourdes Kaminski Alves² (UNIOESTE)

RESUMO: Nosso estudo consiste na leitura da peça *Farsa da boa preguiça*, escrita pelo brasileiro Ariano Suassuna. Tendo em vista que o dramaturgo em questão possui uma clara intenção de dar ênfase a uma produção artística que valorize a cultura popular nordestina e, de modo mais amplo, a brasileira, interessa-nos entender a peça que tomamos como *corpus* deste estudo considerando o processo de ressignificação a que Ariano Suassuna submete o gênero farsa, cuja origem está associada ao período medieval e ao espaço europeu. Ainda que no momento de criação e encenação dessa obra em específico o autor não tivesse trazido a público a sua proposta de arte armorial, nota-se nela, seja explicitado nas rubricas, seja pela escolha dos temas e demais elementos constitutivos da fábula, a nítida presença de uma proposta de produção artística intimamente vinculada à valorização da cultura popular. Tal procedimento, no caso específico de *Farsa da boa preguiça*, se explicita no fato de que tenha, simultaneamente, recorrido a temas já abordados em outras peças de mamulengo ou em contos populares, o que denota sua preocupação com o resgate e a manutenção desses textos fartamente produzidos na literatura oral nordestina, fazendo uso de uma estrutura farsesca, cuja origem remonta à Europa medieval. Na concepção do autor, a produção artística se dá a partir do diálogo entre a cultura herdada de outros povos e a cultura popular – que no seu caso está intimamente associada ao romanceiro popular nordestino. Entendemos que, justamente nessa vivência harmônica de elementos que se juntam para a construção de sentidos compartilhados, é que se faz possível a manutenção do “mais profundo cômico”, qual seja, o cômico ambivalente de que trata Bakhtin (1999).

Palavras-chave: Farsa. Ariano Suassuna. Cultura popular.

Publicada em 1960, *Farsa da boa preguiça* foi encenada em 1961 no Teatro Popular do Nordeste (Recife), fundado em 1959 pelo próprio Ariano Suassuna e por Hermilo Borba Filho. Estruturalmente, a peça está organizada em três atos. Nela

¹ Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE/Cascavel). Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE/Cascavel). Professora Assistente da Universidade Federal da Integração Latino-America (UNILA). Membro do Grupo de pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens. O artigo está vinculado à pesquisa de doutorado em desenvolvimento sob a orientação da professora doutora Lourdes Kaminski Alves.

² Docente na categoria Associado na Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE/Cascavel). Líder do Grupo de Pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens, cadastrado no CNPq.

constam três categorias de personagens: os divinos, em que se encontram Manuel Carpinteiro, Miguel Arcanjo e Simão Pedro, os quais correspondem a uma paródia das figuras bíblicas de Jesus Cristo, Arcanjo Miguel e São Pedro, respectivamente; os humanos, isto é, Joaquim Simão, Nevinha, Aderaldo Catação e Dona Clarabela; e os diabólicos, Andreza (a Cancachorra), Fedegoso (o Cão Coxo) e Quebrapedra (o Cão Caolho).

Quanto ao argumento, pode-se visualizar uma ação completa considerando os três atos, mas também existe certa completude em cada um deles, de modo que é possível a sua leitura em particular. No primeiro deles, “O peru do Cão Coxo”, o poeta Joaquim e Nevinha, sua esposa, são interpelados por Aderaldo e Clarabela, porque Clarabela tem um aparente interesse pela poesia de Joaquim e por este em sentido sexual, da mesma forma que Aderaldo deseja manter uma relação extraconjugal com Nevinha. Sem êxito nas conquistas amorosas, o casal de ricos acaba por ser ludibriado pela dupla formada por Cão Caolho e Cão Coxo e perde parte significativa de seus bens.

No segundo ato, “A cabra do Cão Caolho”, por interferência das personagens de matiz divina, Joaquim Simão ganha uma cabra, faz sucessivas trocas, vence uma aposta de Aderaldo e enriquece. No terceiro, “O rico avarento”, Joaquim e Nevinha se desviam dos valores que os sustentavam anteriormente, mantêm relações extraconjugais, se descuidam em relação à terra que haviam adquirido com o dinheiro da aposta e acabam empobrecendo novamente. Então, buscam emprego na casa de Aderaldo e Clarabela, sendo que estes últimos são punidos pelos pecados que cometeram ao longo da vida. A obra se encerra com Joaquim e a esposa retornando à situação primeira, de pobreza, mas também de amor, valores cristãos e ócio criativo.

Trata-se de uma peça que, à semelhança de outras criações de Ariano Suassuna, foi escrita com base em narrativas populares nordestinas. Conforme esclarece o autor, na advertência que a antecede:

O primeiro ato fundamenta-se, ao mesmo tempo, numa notícia de jornal e numa história tradicional, anônima, de mamulengo.

O segundo, na história, também tradicional, de um macaco que perde o que ganhara após várias trocas – história que é a origem do “romance”, também de autor anônimo, sobre o homem que perde a cabra, e que também me serviu de fonte.

O terceiro ato baseia-se num conto popular, o de “São Pedro e o queijo”, e também noutra peça tradicional de mamulengo, chamada “O rico avarento” (SUASSUNA, 2014, p. 35).

Tal esclarecimento do autor aponta para um claro diálogo com as manifestações artísticas nordestinas e a valorização de âmbito cultural do nordeste, o que se pode notar também na primeira rubrica do texto, quando se esclarece que, embora sejam feitas recomendações em relação ao um possível arranjo cênico, “a peça pode ser montada sem cenário, como, aliás, acontece nos espetáculos populares do Nordeste, em cujo espírito ela se baseia” (SUASSUNA, 2014, p. 43).

Embora no momento de criação e encenação dessa obra em específico Suassuna não tivesse ainda trazido a público a sua proposta de arte armorial, nota-se na farsa, seja explicitado nas rubricas, seja pela escolha dos temas e demais elementos constitutivos da fábula, a nítida presença de uma proposta de produção artística intimamente vinculada à valorização da cultura popular. Essa proposta será mais bem detalhada em seus trabalhos posteriores, tanto na farta criação dramaturgica, lírica e narrativa do autor como na sua igualmente valorosa atuação crítica, como professor, intelectual e criador do que chamou de aulas-espetáculos.

Foi esse o norte que o escritor brasileiro assumiu, logo ao início da carreira, para suas produções artísticas e que defendeu ao longo de toda sua vida como intelectual comprometido com uma escrita que resgata as bases da cultura popular, seja na literatura de cordel, seja naquilo que lhe podem oferecer outros escritores, como é o caso de Gil Vicente entre tantos outros. Tal procedimento, no caso específico de *Farsa da boa preguiça*, se explicita no fato de que tenha, simultaneamente, recorrido a temas já abordados em outras peças de mamulengo³ ou em contos populares, o que denota sua preocupação com o resgate e a manutenção desses textos fartamente produzidos na literatura oral nordestina, fazendo uso de uma estrutura farsesca, cuja origem remonta à Europa medieval.

Suassuna não nega seu apreço em relação aos autores renomados da literatura, como bem se pode notar em suas próprias palavras, ao tratar das intertextualidades em sua obra: “Boccaccio, Cervantes, Gil Vicente, Stendhal, Molière, Plauto, Homero, Virgílio, Dostoiévski são os clássicos que leio e releio sem cessar” (SUASSUNA, 2008, p. 44). O que ocorre é que, mesmo ao resgatar claramente determinados textos, ele também mantém seus estreitos laços com formas, temas e motivos da cultura popular nordestina e, em nível mais amplo, da brasileira.

³ Esse é o nome atribuído ao teatro popular de bonecos, o qual, de acordo com Suassuna (2008, p. 66), “com um lastro tradicional anônimo, se reinventa e se reformula a cada instante, com características inteiramente nordestinas”. Essa é uma das formas do espetáculo popular nordestino que reverberam na produção dramaturgica de Suassuna e, de forma particularmente acentuada, na *Farsa da boa preguiça*.

Seu engajamento tanto com a cultura erudita como também com a vertente popular consiste em uma escolha. O autor acredita que ambas as vertentes se interpenetram e se influenciam mutuamente. Da mesma forma, ele defende que “a cultura européia, principalmente a ibérica, que forma uma raiz-tronco da Cultura brasileira, está povoada de elementos populares” (SUASSUNA, 2008, p. 155). Nessa perspectiva, mesmo ao buscar nos clássicos europeus a base para sua produção literária, ele tem em vista, em essência, o popular. A cultura popular, a que tantas vezes recorre, é assim explicada, ainda que sob a ressalva de que tal termo é dotado de grande labilidade:

A Cultura Popular é feita pelo Povo, pelo “quarto Estado”, aqui identificado com os analfabetos ou semi-analfabetos. É o conjunto dos espetáculos como o Bumba-meu-boi, dos versos do Romanceiro, dos contos orais, das xilogravuras das capas dos folhetos, das esculturas em barro queimado, das talhas, dos ornamentos, das bandeiras e dos estandartes de Cavalhadas – enfim, de tudo aquilo que o Povo cria para viver e para se deleitar e que, tendo sido criado à margem da civilização européia e industrial, é, por isso mesmo, mais peculiar e singular (SUASSUNA, 2008, p. 156).

O popular é a base para a sua proposta de arte armorial. É nele que o escritor encontra a força que atribui à “estranha comunidade nordestina” (SUASSUNA, 2008, p. 42). Estando mergulhado no híbrido contexto nordestino, ele denota a preocupação de oferecer ao mundo um pouco da vida ali existente e fazê-la dialogar com os clássicos, em pé de igualdade, “dando dignidade a uma cultura, a uma maneira de vida, a uma arte [...] desprezadas e colocadas de lado” (SUASSUNA, 2008, p. 44).

Em *Farsa da boa preguiça*, a personagem Simão, um poeta pobre, representa em alguma medida a arte nordestina. Mal compreendido por outras personagens e visto como um preguiçoso, trata-se de um artista cuja simplicidade remete a uma literatura oral de cunho cômico, ou seja, é representante de uma minoria em termos de valorização artística, visto que a literatura oral, hodiernamente, vive à margem da escrita, como também estão os gêneros cômicos em relação aos demais gêneros literários, sendo nos termos de Bakhtin (1999) considerados por muitos como impróprios para o tratamento de temas sérios.

Os casos do animal que defeca dinheiro ou do animal que morre e deixa herança, da música que ressuscita pessoas, aspectos presentes em algumas de suas narrativas, exemplificam a apropriação do popular para a produção artística, visto que todos são

provenientes de folhetos nordestinos. Na *Farsa da boa preguiça*, tais aspectos se mostram em dois vieses diferentes: primeiro no fato de que a peça se organiza em três atos sendo que cada um deles conforme já dissemos toma como base certas histórias populares do nordeste; em segundo lugar, o poeta Joaquim Simão, tal qual o faz Suassuna, constrói a sua poesia a partir de histórias como a da gata que pare um cachorro ou da cantiga dos macacos, por exemplo.

Também a constância dos ditados e de expressões populares evidencia o diálogo crítico e incessante de Suassuna com o popular. Exemplo disso é a linguagem empregada pelas personagens dessa farsa, uma constante que pode ser ilustrada pelas falas a seguir: “ADERALDO: Com mulher, meu estilo é uma mistura de bode e macaco! / Se ela vier, chego por trás / e, quando ela menos esperar, eu atraco!” (SUASSUNA, 2014, p. 57); “SIMÃO: Eita, vida velha desmantelada!” (SUASSUNA, 2014, p. 68); “SIMÃO: Mulher? Mulher é xerém, vai uma, vem cem! Rá, rá, rá!” (SUASSUNA, 2014, p. 91). Esse uso coloquial da linguagem se dá inclusive entre as personagens celestiais: MANUEL CARPINTEIRO: Ninguém, também, é obrigado / a quebrar pedra de bofete!” (SUASSUNA, 2014, p. 50).

Ao trazer para cena os ditados populares e os casos de gata que pare um cachorro ou similares, o autor evidencia a esperteza dos menos privilegiados socialmente, visto que são esses que fazem uso de tais recursos para ludibriar os ricos. A esperteza de indivíduos de classes desfavorecidas é uma característica da produção literária suassuniana. De acordo com Décio de Almeida Prado,

Suassuna não ignora que a sociedade é injusta e a riqueza, pessimamente dividida. Mas se a burguesia tem o dinheiro, e o imenso poder que ele dá, os pobres, em suas peças, são capazes de enfrentá-la e até eventualmente vencê-la, lançando mão da mentira, da astúcia, da presença de espírito, qualidades imaginativas que a própria luta pela sobrevivência, travada dia a dia, hora a hora, se incumbiria de despertar (PRADO, 2003, p. 79-80).

Assim, o que percebemos é que, ao proceder à seleção de casos correntes em outros textos, sejam eles orais ou escritos, seus (intratextualidade) ou alheios (intertextualidade), Ariano Suassuna os realoca de forma que passam a incorporar o seu projeto de uma produção artística voltada para o popular, pois são empregados de forma a privilegiar o povo, em detrimento dos membros da elite, que são rebaixados, a partir do emprego de recursos cômicos.

A exemplo de tal rebaixamento na *Farsa da boa preguiça*, podemos mencionar a personagem Clarabela, a qual se supõe esperta e uma entendedora de arte, mas é trapaceada por Fedegoso e Quebrapedra, os quais lhe roubam, primeiro, um cheque e, depois, um peru. Além disso, ela se caracteriza como pessoa que possui muitas falhas de caráter e é ridicularizada pelo poeta Simão: “Nevinha, não vá atrás desse povo não que você corre doida! / Esse povo gosta, lá, da Arte nem da Poesia! / Isso tudo é conversa fria! / Isso é mulher desocupada, sem ter o que fazer” (SUASSUNA, 2014, p. 70). Reside nisso o entendimento de que o dinheiro, de que dispõem Clarabela e seu marido, assim como o *status* que ele lhes atribui não são suficientes no sentido de sanar ou encobrir os defeitos do casal.

Suassuna não se limita a repetir temas e formas comuns ao sertão nordestino ou à vida cotidiana. Ele os assimila e reelabora, com a pretensão de, a partir dessa matéria, a qual nomeia como “mundo mítico”, produzir a sua literatura. Nesse sentido, quando recupera no primeiro ato da *Farsa da boa preguiça* a história tradicional de um mamulengo de autoria anônima que circula no contexto nordestino, o autor não o faz no sentido de repeti-la, de usurpá-la, mas, muito pelo contrário, a traz para a cena associada a outras tantas com o intuito de dar-lhe novo significado, novos sentidos, assim como de fazer conhecer em outros lugares o “mundo mítico” em que circulam essas narrativas.

O mesmo ocorre no terceiro ato da obra, quando se vale de outra peça de mamulengo nordestino para construir o desfecho da farsa. Trata-se aqui do caso do avarento. Essa figura do avarento, aliás, aparece também em outras produções artísticas do autor. Entretanto, o valor que a avareza assume no seu caso está muito associado a outras características de Aderaldo, tais como a luxúria, e se contrapõe à preguiça criativa de Joaquim Simão, de modo que se ressignifica pelo contato com os demais elementos que compõem a obra, também provenientes da cultura popular nordestina, e, ainda, pela articulação interna da farsa, a qual trata de ativar sentidos que ainda não estavam em nenhum dos outros textos que a integram.

O fato de extrair de outros textos os temas e as cenas – que aparecem, por vezes, repetidos, dentro dos seus próprios escritos – não passa ileso a certa crítica que se baseia na concepção de que o texto deve ser criado integralmente pelo autor. Contudo, como bem nota Braulio Tavares,

[...] aspecto importantíssimo desse tipo de teatro é seu aspecto tradicional e coletivo, no qual a fidelidade a uma tradição é tão

importante quanto a originalidade individual – ou mais até – e onde o autor não julga que escreve por si só, mas com a colaboração implícita de uma comunidade inteira (2005, p. 173).

A autenticidade de Ariano Suassuna está em selecionar cenas do clássico e/ou popular, organizando-as de forma que assumam uma nova vida, ressignificando a si e aos textos com que dialoga. Nisso, estamos de acordo com Tavares (2005, p. 173), para quem Suassuna “muda o que convém, mantém intacto o que lhe interessa, e parece sentir-se totalmente à vontade com isto”. Tal processo é perceptível na *Farsa da boa preguiça*, visto que o autor se vale de elementos provenientes de notícias de jornais e de peças de mamulengo nordestinas ao passo que também recupera um gênero comumente produzido no período medieval europeu. Disso resulta uma obra nova que possibilita inúmeras reflexões sobre as questões sociais e culturais de nossos tempos, tais como a valorização de determinadas formas de saber e de determinados objetos artísticos em detrimento de outros e a relação com o trabalho.

Há também outra questão bastante relevante quando tratamos de Suassuna: a religião. O mesmo artista que promove uma crítica contundente à Igreja, como instituição, não abandona em seus textos a religiosidade. Na *Farsa da boa preguiça*, os elementos religiosos estão disseminados de forma bastante evidente, seja pela elaboração das personagens, entre as quais se encontram figuras divinas e diabólicas, seja pelo trato de certos temas, como a avareza e a luxúria sob uma perspectiva cristã. O caráter religioso da obra é também acentuado pela representatividade das personagens de ordem religiosa no encaminhamento da ação e no desfecho, tanto é assim que as palavras que a encerram são palavras de exortação religiosa: “MANUEL CARPINTEIRO: E viva a Virgem Maria! / OS TRÊS [Simão Pedro, Miguel e Manuel Carpinteiro]: Mãe de Deus e nossa Mãe, / mãe do sonho e da alegria!” (SUASSUNA, 2014, p. 334).

É interessante notar que, ao trazer para a obra elementos relacionados aos valores cristãos, promovendo inclusive uma intertextualidade com o discurso bíblico, Suassuna o faz de modo muito semelhante ao que era prática no contexto medieval, em que os textos religiosos eram abordados a partir de uma perspectiva cômica. Ao trazer para a cena personagens que remetem às figuras bíblicas de Jesus Cristo, São Pedro e Arcanjo Miguel, promove-se uma paródia de tais figuras, visto que estas são representadas com traços característicos dos humanos. Isso não quer dizer que o texto esteja se contrapondo aos sentidos suscitados pelo referente bíblico; a partir dessa

perspectiva dessacralizadora, tal como ocorria na Idade Média, conforme relatos de Bakhtin (1981, 1999), *Farsa da boa preguiça* resgata e revitaliza os sentidos do texto bíblico.

O que percebemos, então, é que Ariano Suassuna não prescinde da religião, nem dos aspectos da cultura popular, em prol de uma cultura erudita ou da cientificidade que seu discurso poderia assumir, tendo em vista as leituras literárias, críticas e teóricas que sua função de artista e professor universitário lhe possibilitou. Tratando do mesmo aspecto, Silviano Santiago esclarece que:

[...] o teatro de Suassuna, moralizante por excelência, reivindica, não tanto uma atitude anarcorrevolucionária, mas antes propõe uma leitura religiosa dos diversos problemas sociais que assolam a região nordestina. O desequilíbrio social não se encontra tanto resolvido em termos políticos ou ideológicos, mas antes é motivo para a retomada de textos populares nitidamente influenciados pelo credo cristão, por passagens bíblicas, em que o reino dos céus é prometido aos pobres e miseráveis, enquanto os ricos são enviados ao inferno (SANTIAGO, 2012, p. 24).

A esse respeito, é pertinente notar que a *Farsa da boa preguiça* conta com personagens do plano terreno, mas também com outros de origem divina ou diabólica. Tais personagens ocupam papel de destaque no sentido de atribuir à peça um tom moralizante.

Além disso, essa divisão das personagens em três categorias remete às características da sátira menipeia, a qual de acordo com Bakhtin (1981) apresenta uma estrutura triplanar (Terra, Olimpo, Inferno). Dessa estrutura, decorrem situações extraordinárias, como é o caso da intersecção entre os três planos a partir do travestimento tanto das figuras celestes como das diabólicas ao longo da narrativa dramatúrgica. Nesse processo, está latente o potencial da sátira menipeia em penetrar os outros gêneros, de modo a produzir novos sentidos. Ao transpor para seus textos elementos do universo religioso, Suassuna o faz de modo a estabelecer diálogo com uma tradição cultural e artística que remonta tanto as práticas carnavalescas medievais como a sátira menipeia, com a qual a cosmovisão carnavalesca está vinculada.

Por haver uma religiosidade marcada, que por consequência induz a determinadas condutas em detrimento de outras, o que se percebe nos seus textos é também uma marcada oposição entre Bem e Mal. Essa polaridade se evidencia em *Farsa da boa preguiça*, em que Bem e Mal estão representados por Manuel Carpinteiro,

Simão Pedro e Miguel de um lado e Andreza, Quebrapedra e Fedegoso de outro; porém, pode ser notada também no grupo das personagens terrenas: Joaquim e Nevinha estão para o primeiro grupo, como Aderaldo e Clarabela para o segundo.

Como é recorrente na farsa, nenhuma das personagens é representada somente nas suas virtudes, até porque os gêneros da esfera cômica têm em comum o trato dos aspectos ridículos do humano e, por extensão, da sociedade. Porém, a forma como se constituem as personagens Joaquim e Nevinha faz compreender que suas atitudes condenáveis decorrem de uma dada situação e não representam falhas de caráter, diferentemente do que ocorre com Aderaldo e Clarabela. Basta observar que tais atitudes se sobressaem especificamente no momento em que estão ricos, o que faz crer que a riqueza conduz a certas condutas reprováveis segundo a ótica cristã, como o adultério, ratificando a afirmação bíblica de que é mais fácil um camelo passar pelo buraco da agulha do que um rico entrar no céu.

No caso de Aderaldo e Clarabela, nem mesmo quando perdem seu dinheiro se aproximam do outro extremo. Tanto é assim que Manuel Carpinteiro anuncia que fim haverão de ter:

MANUEL CARPINTEIRO
Pronto! Olhem, provavelmente
o caso de Aderaldo e Clarabela
era de inferno, mesmo.
Como eu não sou o Cristo,
como apenas o represento,
acho que posso dizer assim:
o caso daqueles dois
não era nem de fundo de agulha,
acho que eles não passavam
era nem pelo fundo do camelo!
Aliás, como eu não quero levar
o Poeta a julgar,
vamos supor que os dois
em vez de entrarem no Inferno,
em cuja porta já se encontravam,
caíram no Purgatório
onde já se instalaram
(SUASSUNA, 2014, p. 325-326).

A respeito desse tema, Santiago (2012, p. 76) observa que na obra suassuniana: “Tal divisão clara entre o Bem e o Mal serve para salientar o aspecto maniqueísta do teatro de Suassuna (e do teatro popular em geral), visto que as nuances ético-morais são rejeitadas em favor de uma dicotomia antitética”. Nessa perspectiva, esse traço da sua

produção artística estaria em diálogo com uma tradição teatral de caráter popular.

Ariano Suassuna, cujo enriquecimento artístico decorre da união entre duas vertentes que amiúde seguem separadas, quais sejam o erudito e o popular, o espontâneo e o elaborado (MAGALDI, 2001), acredita no potencial brasileiro de atingir esse ideal de arte por considerar que:

[...] temos filões riquíssimos a explorar, temos uma arte popular viva e fecunda, uma tradição que pode nos fornecer o exemplo e, ao mesmo tempo, temas e problemas que atingem, sem dúvida, a tragédia e a comédia puras. Somos um povo jovem e assim, com esse caráter popular, tradicional, vivo e denso de espetáculo, foram criadas as peças dos povos jovens, o grande teatro, o grego, os mistérios medievais, o elisabetano, o vicentino. Se conseguirmos fixar essas experiências e realizar tal teatro, de um modo que esteja a altura de nossa região, estaremos, ao mesmo tempo, religados à verdadeira tradição do teatro europeu de que descendemos [...]. Para mim, o importante é reencontrar os segredos que a arte tradicional revelou e que estão sendo cada vez mais renegados e esquecidos. Não para imitá-los, mas para formar o lastro sobre o qual firmaremos os pés para a recriação (SUASSUNA, 2008, p. 59-60).

Na concepção do autor, o potencial dos seus conterrâneos demanda o passeio pela tradição, não para reproduzir o que já há, mas para, a partir dali, produzir o novo. A produção artística, para ele, se dá a partir do diálogo entre a cultura herdada de outros povos e a cultura popular – que no seu caso está intimamente associada ao romanceiro popular nordestino. Da mesma forma, o teatro é visto como o diálogo dos contrários, à semelhança do próprio contexto social de produção:

[...] o teatro popular brasileiro – e o teatro erudito que começa a surgir ligado a ele – entronca numa nobiliarquia: a mesma que, na realidade, marca nosso povo, ao mesmo tempo fidalgo e popular, tradicional e peculiar, mediterrâneo e “exótico”, religioso e satírico, sangrento e cheio de gargalhadas, uma harmonia de contrários que pode exaltá-lo, do simplesmente risível ao mais profundo cômico e humorístico, e do simplesmente dramático às fontes de violência do ritmo trágico (SUASSUNA, 2008, p. 71).

É esse diálogo de contrários, expresso no excerto acima pelo Suassuna crítico, que encontraremos no Suassuna artista. Entendemos que, justamente nessa vivência dialógica dos contrários, que se juntam para a construção de sentidos compartilhados, é que se faz possível a manutenção do “mais profundo cômico”, qual seja, o cômico ambivalente de que trata Bakhtin (1999). O jogo dos contrários, a mescla de trágico e

cômico, de altos e baixos, do clássico e do popular, é o que permite à sua produção teatral ser dotada de potencial para rebaixar e soerguer, mortificar e dar nova vida, isto é, ambivalência.

Também como traços do diálogo constante com a cultura popular, estão presentes na obra de Suassuna elementos advindos da *commedia dell'arte*. Tal é o caso, por exemplo, da personagem Aderaldo, cujos traços remetem ao Pantaleão, uma personagem-tipo da *commedia dell'arte* que se caracteriza como homem velho que pertence a um grupo influente e é detentor de poder econômico. Todas essas características são facilmente associadas à figura de Aderaldo.

Na *commedia dell'arte*, conforme alerta Freitas (2008), era recorrente que associada a Pantaleão estivesse a figura do Doutor, que representava certos tipos emergentes na sociedade, como o advogado ou o médico, ambos reconhecidos por seu poderio intelectual. Ao voltarmos para a personagem Clarabela na peça em estudo, notamos de imediato certa semelhança com essa descrição, dado que, além de formar dupla com Aderaldo, tal personagem está pretensamente vinculada à figura do intelectual, mais especificamente do crítico de arte.

Além disso, são recorrentes nas obras de Ariano Suassuna personagens que remetem aos *zanni* da *commedia dell'arte*. Tais personagens formam duplas, nas quais é comum encontrarmos Arlequim, Colombina e Brighela, e são identificados como glutões, bufos e trapaceiros (FREITAS, 2008). Na produção artística de Suassuna, podemos citar como seus correspondentes a dupla formada por Chicó e João Grilo na peça *Auto da Compadecida*, Pinhão e Caroba em *O santo e a porca* e Nevinha e Joaquim na peça em estudo. Nos três casos – os quais não representam a totalidade das ocorrências, diga-se de passagem –, a travessura/esperteza das personagens funciona como uma resposta à condição de exploração e de miséria que ocupam.

No geral, podemos afirmar que os traços da *commedia dell'arte* resgatados na produção artística de Ariano Suassuna vão ao encontro de sua proposta de produção de uma literatura associada à cultura popular, visto que também a primeira tinha por objetivo a produção de um teatro atrelado à vida do povo e se encontra intimamente associada ao carnaval, de onde decorre, por exemplo, o emprego das máscaras. Uma vez mais o que se nota é a forma como o escritor se vale de recursos oriundos de outros contextos históricos e sociais para criar uma escrita caracterizada por uma rica hibridez de forma e conteúdo.

O elemento popular de suas obras é buscado em diversas fontes, desde aquilo

que está mais próximo ao autor, isto é, as narrativas orais comuns ao contexto nordestino, incluindo-se aí o Romanceiro Popular, os mamulengos, o Bumba-meu-boi, marionetes, elementos circenses etc., até elementos da *commedia dell'arte* e formas dramáticas de origem medieval como a farsa, cujo vínculo com o popular é também bastante evidente.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

FREITAS, Nanci de. A *commedia dell'arte*: máscaras, duplicidade e o riso diabólico do arlequim. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 65-74, 2008.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANTIAGO, Silviano. Situação de Ariano Suassuna. In: SUASSUNA, Ariano. **Seleto em prosa e verso**. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. **Farsa da boa preguiça**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

TAVARES, Braulio. Tradição popular e recriação no Auto da Compadecida. In: SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.