

A FARSA DA BOA PREGUIÇA: ADAPTAÇÕES

Ester Simões (PPGCL UFRJ)

Resumo: Propomos o estudo intersemiótico do texto da *Farsa da Boa Preguiça*, de Ariano Suassuna, em diálogo com duas adaptações feitas para suportes. A primeira delas é uma adaptação feita para a televisão, em 1995, pelo diretor Luiz Fernando Carvalho. A segunda é uma montagem da peça produzida em 2009 e dirigida por João das Neves. Em perspectiva dialógica e a partir do que foi postulado por Linda Hutcheon, Robert Stam, Ismail Xavier e outros, objetiva-se discutir o próprio conceito de adaptação, além de analisar as diversas construções de sentido proporcionadas pelos diferentes suportes artísticos aqui estudados.

Palavras-chave: Farsa da Boa Preguiça; Ariano Suassuna; Adaptação; Intersemiose.

Introdução

O princípio norteador do Movimento Armorial idealizado por Ariano Suassuna e lançado em 1970 é a criação de uma arte erudita brasileira a partir de elementos da nossa cultura popular. Mas esse princípio já regia o fazer artístico de Suassuna bem antes de 1970. Exemplo disto é a peça *A Farsa da Boa Preguiça*, encenada pela primeira vez em 1961 pelo Teatro Popular do Nordeste sob a direção de Hermilo Borba Filho. *A Farsa*, adverte o autor logo de início, foi escrita com base em histórias populares nordestinas:

O primeiro ato fundamenta-se, ao mesmo tempo, numa notícia de jornal e numa história tradicional, anônima, de mamulengo. O segundo, na história, também tradicional, de um macaco que perde o que ganha após várias trocas – história que é a origem do “romance”, também de autor anônimo, sobre o homem que perde a cabra e que também 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, 1974, p.XXIX)

Assim, pode-se dizer que, de certa maneira, o processo de adaptação está na base desta que é considerada por muitos críticos como uma das melhores peças de Suassuna e era referida pelo próprio escritor como a sua preferida dentre as que escreveu. Neste trabalho, propomos o estudo intersemiótico do texto da peça em diálogo com duas adaptações feitas para suportes diferentes e em contextos diferentes também.

A primeira delas é uma adaptação feita para a televisão. Em 1995, o diretor Luiz Fernando Carvalho dirigiu um especial de cerca de uma hora de duração, de título homônimo ao da peça, exibido na Rede Globo e cujo roteiro foi escrito pelo próprio Suassuna e por Bráulio Tavares. Dantas Suassuna, artista plástico ligado ao Movimento Armorial e filho do escritor, também participou desta produção, como consultor. A segunda é uma montagem da *Farsa da Boa Preguiça* produzida em 2009 como conclusão de um projeto da Sarau Agência de Cultura por ocasião dos 80 anos de Ariano Suassuna.

Dirigida por João das Neves, teve público significativo em diversas cidades do país. Nesta montagem, a cenografia foi feita por Ney Madeira e os figurinos por Diogo Cohen.

Ao optarmos pelo estudo de adaptações de um mesmo texto, não objetivamos, como alerta Ismail Xavier em capítulo publicado no livro *Literatura, Cinema e Televisão* (2003), julgar se houve ou não fidelidade ao texto original, pois, compreendemos que adaptação é uma obra que “vem em segundo sem ser secundário. Ela é uma própria questão palimpséstica”¹ 2 (HUTCHEON, 2006, p. 9). E, também, que “adaptação é repetição sem ser réplica.”². Em perspectiva dialógica e a partir do que foi postulado por Linda Hutcheon, Robert Stam, Ismail Xavier e outros, objetiva-se discutir o próprio conceito de adaptação, além de analisar as diversas construções de sentido proporcionadas pelos diferentes suportes artísticos aqui estudados. A relação de troca e reconstrução criada entre Literatura, Teatro, Cinema e Televisão deve guiar os passos desta análise, que também levará em conta os seguintes pontos: texto, adaptação, roteiro; cenografia e figurinos; hipertextos.

Adaptação: referencial teórico e métodos de análise

Linda Hutcheon, em seu livro *A Theory of Adaptation* (2006, p.7), chama atenção para o fato, que ela não considera um mero acidente, de que usamos a mesma palavra – *adaptação* – para nos referirmos ao processo e ao produto. Assim, considera que podemos definir uma adaptação por três perspectivas diferentes: como uma entidade ou produto formal; como um processo de criação; como um processo de recepção.

A partir dessa primeira perspectiva, a de entidade ou produto final, a autora diz que uma adaptação seria uma “anunciada e extensiva transposição de um ou mais trabalhos específicos.” (HUTCHEON, idem, p. 8). Transposição esta que pode significar uma mudança de: *meio*, quando alguma obra literária é adaptada para o cinema, por exemplo; de gênero, quando a adaptação é feita dentro do mesmo *meio*; ou de *frame*, quando o que muda é uma perspectiva, ou o ponto de vista a partir do qual a história é contada.

A segunda perspectiva apresentada por Hutcheon envolve sempre um momento de reinterpretação e outro de recriação. A adaptação se colocaria ao mesmo tempo como apropriação de uma certa história e recuperação ou “socorro” cultural da mesma. A autora

¹ Tradução nossa. Texto original: “a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing”.

² Tradução nossa. Texto original: “adaptation is repetition, but repetition without replication”.

usa como exemplo o trabalho de Priscilla Galloway, que adapta narrativas míticas e históricas para crianças.

Por fim, a terceira perspectiva seria a de enxergar a adaptação a partir do seu processo de recepção, como uma forma de intertextualidade. O leitor ou espectador da adaptação nela percebe de maneira “palimpséstica” a presença do trabalho ou dos trabalhos de que ela se originou. Sobre a expressão palimpsesto, diz Genette (2010, p.7) logo na abertura de seu livro:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sobre o novo. Assim, no sentido figurado, entende-se por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou imitação.

A maneira “palimpséstica” de perceber a presença de trabalhos anteriores em uma adaptação deve-se, portanto a essa “transparência” de que fala Genette. Através dela é que o leitor, ou apreciador da adaptação vai ser capaz de reconhecer as marcas do texto inicial. Assim sendo, resume Hutcheon (2006, p.27), uma adaptação pode ser descrita como: uma transposição admitida e consciente de uma ou mais obras reconhecíveis; um criativo e interpretativo ato de apropriação/recuperação; um engajamento extenso e intertextual com o trabalho adaptado. A priori, qualquer adaptação poderia ser analisada a partir das três perspectivas acima descritas e das três definições delas resultantes. Fizemos a escolha, no entanto, de analisar diferentes adaptações a partir da perspectiva que nos pareceu mais justa em cada caso.

Desta maneira, defendemos que o próprio texto da *Farsa* pode ser lido como uma adaptação, principalmente se o fizermos a partir da segunda perspectiva apresentada por Hutcheon, pois, ao reinterpretar e recriar as histórias populares já mencionadas na introdução do presente trabalho, Suassuna faz um movimento de adaptação que inclui certo teor de apropriação e de recuperação destes conteúdos em outra forma. Mesmo que não haja mudança drástica de meio, a análise desta adaptação para outro gênero na perspectiva de processo de criação aqui nos parece válida.

O especial *A Farsa da Boa Preguiça*, dirigido por Luiz Fernando Carvalho, é uma adaptação em que há mudança de meio e que aqui será discutida a partir da primeira perspectiva, como produto final, adaptação declarada. Hutcheon (2006, p. 39) diz que em um sentido bastante real, qualquer montagem poderia teoricamente ser vista como uma adaptação do texto teatral. Ela continua dizendo que a maioria dos teóricos não aceitaria esta generalização, mas aqui defendemos a possibilidade de analisar a montagem da peça

A Farsa da Boa Preguiça dirigida por João das Neves como uma adaptação do texto original. Essa montagem não é, no entanto, uma adaptação declarada, então a primeira perspectiva não nos serve de maneira abrangente, mas é a terceira que nos parece aplicável, principalmente no que ela nos oferece de intertextualidade.

Ao falar sobre as novas perspectivas de análise que vêm regendo o olhar sobre a adaptação (aqui, especificamente, a adaptação do texto literário ao cinema), Ismail Xavier (2003, p. 62) explica: “a fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito”. A exigência de fidelidade ao texto “original” pode ser questionada também porque sugere que haja equivalência entre os meios e os modos de narrar, o que nem sempre é verdade.

Sobre isso, e novamente no âmbito da adaptação de um texto literário para o cinema, Robert Stam também critica a busca pela fidelidade, pois considera este movimento ineficaz e equivocado:

A noção de “fidelidade” é essencialista em relação a ambas as mídias envolvidas. Primeiro, infere que um romance “contém” uma “essência” removível [...] mas, na verdade, não existe núcleo transferível: um único texto literário contém uma série de signos verbais que podem gerar uma plethora de possíveis leituras³. (STAM, 2000, Location 870)

Se não há essa essência a ser respeitada, e se não se deve buscar a fidelidade ao original, Xavier (2003, p.64) sugere que pensemos, portanto, o que há de comum em qualquer narrativa: a *fabula*, que seria a história contada, seus personagens, a sequência de fatos que acontecem em determinado lugar; e a *trama*, maneira pela qual essa história contada chega ao leitor, ou espectador. Há diversas maneiras de se traçar as tramas de uma mesma fábula e, desta maneira, uma adaptação pode ser vista como uma alteração na *trama* de uma determinada *fabula*. O que interessa não é hierarquizar essas diversas formas, mas relacioná-las e entender o que as diferencia e o que as aproxima.

Outro conceito que nos parece bastante útil à análise das adaptações é o de *modos de engajamento*. Hutcheon (2006, p. 22) explica que a ênfase no processo e não só no produto de adaptação permite a expansão dos estudos deste tema, considerando, inclusive, as relações entre os três grandes modos de engajamento : *contar*, *mostrar* e *interagir*.

A discussão que geramos aqui é, também, pautada pela reflexão sobre a relação

³ Tradução nossa. Texto original: The notion of “fidelity” is essentialist in relation to both media involved. First, it assumes that a novel “contains” an extractable “essence” [...] But in fact there is no such transferable core: a single novelistic text comprises a series of verbal signals that can generate a plethora of possible readings.

que existe entre a Literatura e as outras artes. O próprio teatro, foco principal deste trabalho, é parte daquilo que alguns teóricos chamam de Artes de Síntese, mas que Suassuna, no livro *Iniciação à Estética*, (2008) preferiu chamar de *Artes de Espetáculo*. Assim, neste sentido, e no contexto do espetáculo teatral, Ariano Suassuna (2008, p. 348) diz:

Todas as grandes fases de criação no Teatro de todos os países têm sido momentos em que os grandes autores teatrais souberam unir as grandes criações poéticas da Comédia ou da Tragédia ao senso do espetáculo, à vida do palco, com atores e cenas que tinham muito do Circo, com o texto literário formando uma unidade harmoniosa com vários outros elementos espetaculares de encantação – a música, o malabarismo dos atores, o ritmo, o canto.

Prezando, portanto, tanto pelo dialogismo quanto pelo olhar intersemiótico, e buscando não criar hierarquias entre as diversas modalidades artísticas, empreenderemos uma análise inicial das três obras aqui apresentadas: *A Farsa da Boa Preguiça* de Ariano Suassuna, *A Farsa da Boa Preguiça* de Luiz Fernando Carvalho e *A Farsa da Boa Preguiça* de João das Neves. Interessa-nos ressaltar as construções de sentido e de troca criadas nas passagens entre os diferentes meios de expressão artística, mas também entre os diferentes modos de engajamento.

A Farsa da Boa Preguiça de Ariano Suassuna

Esta é uma peça em três atos – *O peru do Cão Coxo*, *A cabra do Cão Caolho* e *O rico avarento* –, toda escrita em verso. Ao se basear em histórias de autores populares anônimos de gêneros diferentes – peça de mamulengo, conto e romance popular –, a nosso ver, Suassuna cumpre com duas propostas do que viria a ser o Movimento Armorial: a de criar uma arte erudita a partir de raízes da cultura popular brasileira e a de promover a interação entre as diversas artes. A primeira dessas propostas do Armorial não deixa de ter certo caráter de resgate cultural dessas histórias, uma maneira de revalorizá-las e preservá-las – assim, como já afirmamos, estamos no âmbito da segunda perspectiva de adaptação apontada por Hutcheon (2006). A obra de Suassuna pode ser vista como parte de um projeto estético grandioso e coeso. Dentro da sua própria produção, criou e recriou, utilizou textos em vários contextos diferentes, reescreveu incessantemente e de formas várias o mesmo. Desta maneira, a palavra *processo*, presente na definição de adaptação que gera essa segunda perspectiva de que falamos, é chave para a compreensão da *Farsa da Boa Preguiça* de Suassuna.

Esta peça não foi, inclusive, o primeiro trabalho do escritor a partir dessas histórias

citadas como fontes. Primeiramente, ele escreveu dois curtos entremezes, *O rico avarento* e *O homem da vaca e o poder da fortuna*, ambos publicados pela primeira vez em 1974 no livro *Seleção de Prosa e Verso*, organizado por Silviano Santiago. Quando da adaptação da notícia de jornal, das histórias de mamulengo, e, em seguida, dos entremezes para *A Farsa da Boa Preguiça*, não há mudança de *meio*, pois, se estamos aqui tratando da peça como texto publicado, assim vamos fazê-lo também com os romances nos quais Suassuna “se inspirou”; mas há uma mudança de gênero e de *modo de engajamento*, pois o texto é escrito para uma encenação. As fábulas permanecem, mas as tramas se ampliam, especialmente porque se transformam em atos de uma mesma peça, tendo, portanto, que se encaixar e fazer parte da dinâmica dos mesmos personagens.

Os personagens da peça *A Farsa da Boa Preguiça* pertencem a três “níveis” diferentes. Embaixo, no inferno, três demônios, Andreza, Fedegoso e Quebrapedra; na Terra, o rico Aderaldo, sua esposa Clarabela, o pobre poeta Joaquim Simão e sua esposa Nevinha; em cima, no céu, São Pedro, o arcanjo Miguel e Jesus, os diretores do espetáculo. Joaquim Simão é o representante da “modalidade” de preguiça que seria de Deus, o “ócio dos Poetas que tece a Beleza e fia” (SUASSUNA, 1974, p. 181). Como poeta popular, dispensa as discussões teóricas completamente esvaziadas de Clarabela, que se diz amante das artes e conhecedora de poesia. Joaquim é também responsável por grande parte da integração entre Literatura, Teatro e Música que existe na *Farsa da Boa Preguiça*. Através dele, o leitor/espectador entra em contato com cantigas e poemas populares, além do universo dos folhetos de cordel.

Não raro, o teatro de Suassuna é anti-ilusionista, ou seja, se coloca claramente como ficção, e não tenta imitar a realidade. Em *A Farsa da Boa Preguiça*, como já dissemos, a direção da peça é feita pelo núcleo celeste, que, por exemplo, apresenta os personagens, ordena que se ilumine o palco e um deles chega a admitir-se como ator, ao final do terceiro ato: “Como eu não sou o Cristo, como apenas o represento [...]” (SUASSUNA, 1974, p.176).

A predominância do modo de engajamento *mostrar*, característico do teatro, é inegável nesta obra. O que nos chama a atenção, no entanto, é que enquanto publicação impressa, muito deste modo de engajamento do receptor fica, de certa maneira, apenas potencializado na imaginação deste. Explicamos: Quando lemos uma peça de teatro, as rubricas do dramaturgo, por exemplo, nos chegam em sua forma primitiva, não há, ainda, a tradução em gestos, ou objetos, ou tom de voz, que acontecerá na montagem.

Não deixamos de perceber, também, a presença do modo *contar*. Isto é verdade

especialmente no início do terceiro ato, em que Jesus, São Pedro e São Miguel falam dos anos que se passaram depois da aposta que inverteu a situação, e fez com que o rico Aderaldo tivesse que passar toda a sua riqueza ao pobre Joaquim Simão. O leitor (e o espectador potencial) não chega a ter contato com este momento.

Vemos esta presença do *contar* como uma espécie de vestígio dos textos que foram usados como fonte para a escrita dessa peça e que, se aqui estamos tratando a *Farsa* como adaptação, poderiam ser referidos como os textos originais. Nos folhetos de cordéis e romances populares, é comum ter um prólogo que anuncia o que vai se passar, e é comum também mesclarem os modos contar e mostrar, com diálogos e narradores que se intercalam. Sobre esta peça, diz Idelette Santos:

A Farsa da boa preguiça torna-se o “modelo” dessa integração de elementos populares diversos, com: o folheto, através do entremez *O homem da vaca* e diversas outras citações; o mamulengo, com a reescritura de dois entremezes fundados em peças para marionetes, e a utilização de frases-leitmotiv, típicas desse tipo de espetáculo; o bumba-meu-boi, retomado e reinterpretado em algumas cenas (SANTOS, 2009, p. 251).

A adaptação que Suassuna faz, portanto, integra diversos gêneros, faz alusão a textos populares e da cultura universal, resgata e reinterpreta textos que o autor considera culturalmente relevantes.

A Farsa da Boa Preguiça de Luiz Fernando Carvalho

Hutcheon (2006, p.140) afirma que o que caracteriza uma experiência plena em relação a uma adaptação é a experiência do receptor. Ele vivencia uma sensação dupla, “palimpséstica”: por um lado, o reconhecimento da obra original; por outro, a descoberta da nova forma de apresentação. Se não há este reconhecimento, não há a experiência da adaptação, e o receptor vê a obra inteiramente como isolada.

No caso desta adaptação de Luiz Fernando Carvalho, a aproximação com o texto original é especialmente perceptível e, de certa maneira, incentivada. Pois, além do escritor Ariano Suassuna ter participado da elaboração do roteiro, é a voz dele que anuncia os três episódios em que a história se divide. Além disso, estas telas de anúncio de episódio possuem ilustrações feitas por Zélia Suassuna, da mesma maneira das páginas iniciais dos três atos do livro impresso.

Tanto Linda Hutcheon (2006), quanto Robert Stam (2000) defendem que uma das primeiras dificuldades ou desafios impostos para a adaptação de um texto literário para o cinema ou televisão é o tempo de execução disponível. Neste caso, em particular, o

desafio era grande: transformar uma peça de três atos em um especial de uma hora exige que cortes significativos sejam feitos no texto. Assim, a própria divisão da peça, originalmente em atos, é alterada para episódios, apresentados com um pequeno anúncio do que está por vir, “I Episódio – onde se verá o poeta pobre e feio tentado pela rica e linda Clarabela”.

Vivendo a experiência palimpséstica de que Hutcheon fala, o espectador pode perceber aí a presença de outra modalidade artística, a da Literatura de Cordel. As telas que apresentam os episódios, inclusive, são gráfica e estruturalmente apresentadas como as capas de um cordel: título e imagem na forma de gravura, seguidos de breve apresentação do enredo que será apresentado. A estética das gravuras que ilustram essas obras de poesia popular se perpetua também no cenário do programa televisivo. As casas do rico e do poeta, as demais construções do cenário e mesmo alguns animais são pintados em pano à maneira das gravuras e sem ilusão tridimensional. É como se, de certa maneira, os atores estivessem dentro de um cordel. O pano que forma o cenário, por sua vez, lembra a estrutura de um circo, elemento de grande importância na obra e na vida de Ariano Suassuna.

Nesta adaptação, o segundo ato da peça foi praticamente completamente retirado do roteiro. Disto, resulta certa amenização dos defeitos de Joaquim Simão e dos exageros de sua preguiça. Não vemos, no especial de televisão, os vários argumentos que ele usa para não trabalhar, a aposta que ele faz com Aderaldo e nem suas atitudes negativas de vícios e relações extraconjugais depois que ele próprio fica rico.

Em *A Farsa da Boa Preguiça* de Luiz Fernando Carvalho não há palavrões nem gestos ou insinuações de cunho sexual. Muito provavelmente, não seria adequado para o horário em que o programa foi apresentado, posto que a televisão passa por este tipo de adequação. Outro resultado deste recorte textual é que a presença do modo de engajamento *contar*, nesta adaptação, é menor. Os três personagens diretores da peça permanecem, mas interferem menos. É o modo *mostrar* que predomina largamente, aliado aos recursos que a televisão proporciona, tais como: uso da câmera para recortes, close; efeitos; trilha sonora; figurinos e maquiagem.

A cena da chegada de São Miguel para interferir e salvar o poeta, Nevinha e São Pedro é uma das mais bonitas desta adaptação justamente pelo uso desses recursos: há uma música tocando, o cenário é todo pintado e a câmera foca de perto o Santo. Por outro lado, o humor do texto também se fortalece no modo *mostrar*. A performance dos atores demonstra com mais força as ironias, por exemplo. As falas de Clarabela, que usa termos

técnicos fora de contexto e em tom de “intelectual”, ditas por Marieta Severo potencializam o disparate e a falsidade almejados.

No final do programa, após a apresentação da moral, como está no texto, há uma cena “extra”: ao som do frevo *Corisco*, de autoria de Levino, todo o elenco dança ainda caracterizado como os personagens que interpretam. Além de ser uma cena bonita, ela contribui para o aspecto anti-ilusionista do texto de que falamos anteriormente.

A Farsa da Boa Preguiça de João das Neves

Em uma montagem teatral, o modo de engajamento *mostrar* atinge sua plenitude. Não há mais, como era o caso do texto da peça, tantos espaços a serem completados pela imaginação do espectador. Mesmo as rubricas do autor, quando respeitadas, não aparecem mais como texto, mas transformadas em gestos, ações, detalhes no cenário, etc. A execução de uma peça é, portanto, a transição final entre o contar e o mostrar.

Mas há algo mais que acontece e que é próprio do meio do teatro: pode-se utilizar também do *interagir*, porque a plateia está presente e pode influenciar na execução do texto. Mesmo que esta não seja uma montagem totalmente interativa, os atores fazem gestos para o público, chegam a chamar o nome de alguém que lá está como espectador. No momento da condenação do Rico Avarento e de sua esposa, por exemplo, Aderaldo sai no meio do público pedindo um pai-nosso e uma ave-maria para a salvação deles. Oferece dinheiro olhando para as pessoas. Como ninguém corresponde, termina por dizer: “não adianta, aqui são todos ateus”, apontando diretamente para alguns espectadores.

Nesta montagem, especificamente, chamou-nos a atenção a síntese de várias modalidades artísticas. O próprio cenário é exemplo disto. A indicação feita por Suassuna no texto da peça diz:

O cenário representa uma espécie de pátio ou praça, com a casa do rico de um lado (com alpendre, janelão e um baú) e a casa do pobre do outro. Perto desta há um banco, no qual o poeta se deita ao sol, nos momentos de maior preguiça. Mas a peça pode ser montada sem cenário, como, aliás, acontece nos espetáculos populares do Nordeste, em cujo espírito ela se baseia. (SUASSUNA, 1974, p.4)

Na montagem em questão, vê-se, no centro do palco, o baú referido no trecho acima. Atrás dele, um suporte para teatro de mamulengo, ou de fantoche, que traz um desenho de Zélia Suassuna, também presente nas ilustrações do livro da peça. À direita, uma rede, que substitui o banco descrito na rubrica – inclusive nas falas que a ele se referiam. Ao fundo, e por todo o palco, panos coloridos com partes pintadas com

reproduções de desenhos de Suassuna que ilustram poemas nas chamadas Iluminogravuras e com gravuras ao modo das capas de cordel. A reutilização de desenhos de Suassuna e de gravuras populares é mais um recurso de aproximação da montagem com o trabalho do dramaturgo em sua abrangência e multiplicidade de suportes.

O suporte central, por sua vez, desempenha várias funções ao longo da apresentação. Os atores confeccionaram bonecos no estilo dos mamulengos nordestinos, uma das fontes nas quais Ariano se baseou para a elaboração da peça. Eles utilizam esses bonecos durante a peça, principalmente para marcar as diferenças entre o plano terrestre e o plano celeste, e para representar o disfarce dos santos na terra. Além disto, o suporte serve como janela da casa do rico e da casa do pobre e é sobre ele que estão os títulos de cada ato. Como no caso dos episódios da adaptação de Luiz Fernando Carvalho, cada ato é apresentado como capa de folheto de cordel, com gravuras representativas, mais um exemplo de presença de outras artes e da cultura popular, fonte e base do Armorial.

Outra forte presença no espetáculo é a da música. A peça foi apresentada como uma “comédia musical”, e, durante o espetáculo, todos os atores tocam instrumentos e cantam. A luz é elemento essencial: é principalmente através dela que se marca a transição entre os três planos em que habitam os personagens: o plano celeste é fortemente iluminado com luz branca; a luz do plano terrestre é mais amena; quando são revelados os personagens do inferno, a luz é forte, vermelha e posicionada em direção aos atores, para que suas sombras fiquem projetadas ao fundo. Como já foi dito aqui, esta montagem teatral não se apresenta, oficialmente, como *adaptação*. Este espetáculo é bem mais longo do que o especial de televisão analisado e, portanto, guarda muito mais do texto original. A diminuição mais significativa se deu no primeiro ato, que perde o episódio da visita do frade e do peru. Provavelmente por conta disso, alterou-se o título do primeiro ato, que, em vez de *O Peru do Cão Coxo*, passou a se chamar *A Peleja do Ócio com a Luxúria*.

As demais alterações não são de grande tamanho, e parecem ter sido feitas por motivos outros, que não o tempo da apresentação. Não há cuidado, como foi o caso da adaptação analisada anteriormente, com o uso de palavrões ou insinuações sexuais. Pelo contrário, por meio de gestos e posições, os atores incluem duplo sentido em algumas falas em que isto não estava claro no texto.

A escolha do texto é, na verdade, também uma escolha ideológica e Suassuna era conhecido por ter opiniões nacionalistas, cristãs, tendo sido várias vezes acusado de ser radical e extremista em suas colocações. Notamos cortes em falas polêmicas, em posições mais severas. Há uma omissão, por exemplo, de certos comentários políticos, irônicos ou

não. Um exemplo disso está no terceiro ato, quando o rico Aderaldo está sendo levado para o inferno e se despede dizendo:

Minha gente, adeus! Dê lembranças aos comunistas,
aos reacionários, aos entreguistas,
aos que não querem a grandeza nacional
nem a justiça social!
Diga que estou esperando por todos eles
no Poço do Pau-com-Pau
que é o terceiro círculo de fogo
do Caldeirão infernal! (SUASSUNA, 1974, p. 168)

Na montagem de João das Neves, o personagem diz: “dê lembranças aos capitalistas, aos corruptos, aos que não querem a grandeza nacional nem a justiça social!(...)”. Podemos, portanto, deduzir que há discordância do próprio diretor em relação a algumas posições expressas na peça. Há também a omissão de falas que podem ser vistas como machistas, principalmente sobre Nevinha, a mulher do poeta. Há um trecho que não aparece na montagem em que Joaquim Simão diz, para consolar Nevinha: “Mas [você] é bonita e boa, toma conta de mim e dos filhos / e é mulher pra todo serviço.” (SUASSUNA, 1974, p.22). Neste e em vários trechos da peça, há uma valorização de Nevinha por ser uma mulher calma, dedicada à família, especialmente ao marido. Na *Farsa da Boa Preguiça* de João das Neves, esta personagem é mais dona de si, e mais dura com o marido.

Considerações Finais

Defendemos aqui que *A Farsa da Boa Preguiça* é um texto que tem como base do seu processo de criação a adaptação. Ariano Suassuna resgatou e adaptou textos de fonte popular nordestina, transformando-os, com sua criação, em dois entremezes teatrais, a partir dos quais, em seguida, escreveu uma peça em três atos coesa e brilhantemente apresentada. Reconhecer este processo enriquece a leitura do texto, e torna o processo de recepção mais significativo.

A relação entre as artes também está fortemente aliada à *Farsa da Boa Preguiça*. Graças às fontes populares de que se utilizou Suassuna e ao seu projeto maior de Arte Brasileira, neste texto vê-se claramente a intenção de ampliação dos significados a partir do teatro, da poesia, da música, das artes plásticas.

As duas outras adaptações estudadas, para a televisão e para o próprio espetáculo teatral, refletem, cada uma ao seu modo, estes dois aspectos que listamos nestas considerações finais. Nas duas, a experiência palimpséstica de contato simultâneo entre

a adaptação e o texto original é garantida por vários aspectos que não só o texto: ilustrações e pinturas, participação do próprio Ariano Suassuna, figurinos, etc. Também nas duas adaptações é clara a presença de elementos do circo, das artes plásticas, da música e da poesia.

A análise dos modos de engajamento suscitou interessantes conclusões: no texto de Suassuna, o modo *mostrar* assume uma característica inusitada, pois a história ainda deve contar com o engajamento do leitor pela imaginação da potencial apresentação em palco; também no texto da peça, há uma presença significativa do modo *contar*; na adaptação de Luiz Fernando Carvalho, o modo *mostrar* ganha força com o auxílio dos suportes típicos da televisão; na montagem do diretor João das Neves, além do modo *mostrar*, característico do teatro, percebemos um início de possibilidade do modo *interagir*.

A análise demonstrou também que a escolha de pontos de recorte no texto não é aleatória numa adaptação, e pode, inclusive, revelar posições ideológicas. No programa televisivo, além da exigência de um tempo curto, o meio impõe também certas adequações temáticas e de vocabulário. Assim, vemos personagens mais “puros” e de linguagem mais “limpa” do que no texto original. No caso da montagem teatral, ao contrário, a insinuação sexual é ainda mais forte do que no texto de Suassuna. É no quesito ideologia que o texto muda mais, as posições do diretor parecem diferir das do dramaturgo.

Pensamos ter sido este um caminho possível para a análise das obras escolhidas. No entanto, há mais possibilidades, e esperamos que este trabalho inicial suscite mais investigações sobre o tema.

Referências

- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- STAM, Robert. *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*. In: NAREMORE, James (org). *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000. Kindle Version.
- SUASSUNA, Ariano. *A Farsa da Boa Preguiça*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- _____. *Iniciação à Estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*, in: PELLEGRINI, Tânia (org.). *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.