



Universidade de Brasília

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

ARIANO SUASSUNA:
UM PENSADOR NO TEATRO BRASILEIRO
análise da trajetória intelectual do dramaturgo
e da peça *Farsa da boa preguiça*

Fabíula Martins Ramalho

Orientador: Prof. Dr. André Luís Gomes

Brasília

2012

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais
Orientador: Dr. André Luís Gomes
Mestranda: Fabíula Martins Ramalho
Matrícula: 100046410

ARIANO SUASSUNA:
UM PENSADOR NO TEATRO BRASILEIRO
análise da trajetória intelectual do dramaturgo
e da peça *Farsa da boa preguiça*

Fabíula Martins Ramalho

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre conferido pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, sob a orientação do Professor Doutor André Luís Gomes.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. André Luís Gomes
(Presidente)

Prof^a. Dr^a. Luciana Hartmann
(Membro interno: Instituto de Artes / UnB)

Prof. Dr. Carlos Newton Júnior
(Membro externo: Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística/ UFPE)

Prof. Dr. Augusto Rodrigues
(Suplente: Departamento de Teoria Literária e Literaturas/UnB)

À minha amada avó Corina Moreira Martins *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, quero agradecer a Deus e a Nossa Senhora pela companhia constante na minha vida e nessa jornada acadêmica.

Aos meus pais, Maria Luíza e Fabiano, e ao meu irmão Tiago pelo apoio amoroso e suporte indispensável. Amo vocês!

Agradeço, de modo especial, ao meu querido orientador André Luís Gomes pela sua orientação competente e enriquecedora, pela sua amizade sincera. Por me ensinar, nesses dois anos e meio de trabalho, o valor da pesquisa e da docência; por me mostrar a importância da participação ativa na vida acadêmica, que dever ser generosa, aberta e colaborativa para a construção de uma sociedade mais justa. André, a você serei sempre grata!

A Alexandre Nóbrega, que possibilitou o meu encontro com Ariano Suassuna, em 2010. Meus mais sinceros agradecimentos ao acolhedor Ariano, que me recebeu na sua casa para uma entrevista, sendo extremamente gentil com uma jovem brasileira que estuda o seu teatro e tem tanta estrada a percorrer nas veredas do viver e da pesquisa.

Ao Professor Doutor Carlos Newton Júnior da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), quero agradecer a generosidade no envio de materiais, a paciência para responder as minhas perguntas, a disponibilidade para me mostrar o vasto acervo suassuniano e a atenção comigo e a minha pesquisa. Obrigada, pelo seu auxílio para caminhar no mundo de Ariano. Agradeço também a colaboração do Núcleo Ariano Suassuna de Estudos Brasileiros/UFPE, através do professor Carlos Newton Júnior.

Não posso deixar de expressar a minha gratidão pelos professores Raúl Fernandes e Valéria Gomes que instigaram no meu coração a paixão pela literatura como expressão da beleza, desde o nosso primeiro encontro transformado numa linda amizade.

Aos meus amigos do Movimento Comunhão e Libertação, que foram companhias constantes, nas alegrias, nas dificuldades, nas tristezas, nas vitórias, sempre me apontando o verdadeiro sentido da vida. Ao Marco Contardi, meu grande amigo de todas as horas. *In memoriam* do Monsenhor Luigi Giussani que se tornou mais pai do que nunca. Ao Pe. Júlian Carrón, pelo seu olhar terno e apaixonado pela minha humanidade mesmo tendo nos falado, pessoalmente, apenas três vezes.

Aos colegas da Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília pela interlocução e partilha das alegrias e angústias tão comuns a todos nós. Aos Professores Doutores Jorge das Graças Veloso e Luciana Hartmann por terem colaborado na qualificação para o aprofundamento deste trabalho. A todos os professores do Departamento de Teoria Literária que, de alguma maneira, também contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa.

Por fim, sou grata à Universidade de Brasília e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela bolsa de estudos, e a todas as pessoas que trabalham na Secretaria do Departamento de Teoria Literária pela ajuda e apoio ao longo do Mestrado.

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo analisar a trajetória e a atuação do escritor paraibano Ariano Suassuna, como artista e intelectual, e traçar um diálogo entre a sua visão de mundo – no que se refere à cultura brasileira e em particular à cultura popular – e a obra *Farsa da boa preguiça*, uma das grandes peças que compõe o seu teatro, que é fonte de invenção e explicação do Brasil e sua cultura. Para realizar tal propósito, percorremos o itinerário artístico de Ariano no Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) e no Teatro Popular do Nordeste (TPN) a fim de mostrar como a participação ativa nesses grupos formou o seu pensamento, definindo o seu caminho no teatro e contribuindo para a criação do Movimento Armorial em 1970. Ao ancorar-se nos valores e nas tradições das manifestações populares, Suassuna buscou, com o Movimento, criar uma arte erudita brasileira baseada no *Romanceiro Popular Nordestino* para representar o universo da sua “nordestinidade”, este permeado de personagens sertanejos, como o poeta popular Joaquim Simão da *Farsa da Boa Preguiça*, foco de análise deste estudo. No diálogo irônico e satírico entre o poeta e a suposta intelectual Clarabela, Ariano mostra ao seu leitor/espectador o seu modo de ver o mundo e a cultura brasileira por meio do efeito cômico que não enfatiza somente o teatro alegre do dramaturgo, mas mostra a sua visão crítica incorporada ao riso.

Palavras-chave: intelectual; cultura brasileira; *Farsa da boa preguiça*; teatro; Ariano Suassuna.

ABSTRACT

This thesis aims to provide an overview of the history and role of the playwright Ariano Suassuna as an artist and intellectual, as well as to draw a dialogue between his worldview and the culture of Brasil, in particular that of the popular culture. In this sense, we analyzed *Farsa da boa preguiça*, one of his most remarkable plays, considering it a source of explanation, discussion and representation of the Brazilian culture. In order to achieve these purposes, we focused on the author's artistic itinerary in Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) and in Teatro Popular do Nordeste (TPN) to show how his active participation in these groups formed his way of thinking, set his path to becoming a playwright and contributed to the creation of the Armorial Movement (Movimento Armorial) in 1970. Basing himself on the values and traditions of popular manifestations, Suassuna created, with the Armorial Movement, an art based on the *Romanceiro Popular Nordestino* to represent the universe of his "nordestinidade" plenty of *sertanejo* characters, such as popular poet Joaquim Simão, from *Farsa da boa preguiça*, the focus of our analysis. By means of ironic and satirical dialogues between the poet and the supposedly intellectual Clarabela, Ariano Suassuna shows the reader/ viewer the way he sees the world and Brazilian culture, and by using an ironic and metalinguistic language, the author outlines his critical view of our reality.

Key-words: Intellectual path; Brazilian culture; *Farsa da boa preguiça*; Theatre; Ariano Suassuna.

SUMÁRIO

Introdução	1
CAPÍTULO 1: Ariano Suassuna: um pensador da cultura brasileira	
1.1 Introdução	4
1.2 O começo da trajetória intelectual suassuniana	4
1.3 Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP): a construção de um intelectual.....	10
1.4 Teatro Popular do Nordeste (TPN): definição de uma posição	19
CAPÍTULO 2: Movimento Armorial - Ariano Suassuna como pensador do Brasil e da cultura brasileira	
2.1 O nascimento de um Movimento.....	24
2.2 As três fases do Armorial	32
2.3 A expressão armorial nas artes	43
2.4 As artes plásticas armoriais	44
2.5 A música armorial	47
2.6 A dança armorial	49
2.7 O teatro e a literatura armorial.....	51
CAPÍTULO 3: Origens do gênero farsesco e a <i>Farsa da boa preguiça</i>	
3.1 A farsa e sua origem	54
3.2 A <i>Farsa da boa preguiça</i> : o erudito e o popular	58
3.3 1º ato: <i>O peru do cão coxo</i>	61
3.4 2º ato: <i>A cabra do cão caolho</i>	69
3.5 3º ato: <i>O rico avarento</i>	75

3.6. <i>Farsa da boa preguiça</i> : visão de um pensador.....	79
Considerações finais	92
Referências	97
Anexos	102

Lista de Figuras

Figura 1. Os integrantes do TEP em 1946.....	13
Figura 2. Convite da inauguração da <i>Barraca</i>	14
Figura 3. Convite da encenação da <i>Barraca</i>	14
Figura 4. Lançamento oficial do Movimento Armorial	28
Figura 5. Ariano Suassuna durante uma das apresentações do Quinteto Armorial.....	34
Figura 6. Xilogravura de Gilvan Samico.....	46
Figura 7. Escultura de Zélia Suassuna.....	46
Figura 8. Figurino de Andreza e Aderaldo Catação feito por Francisco Brennand	59
Figura 9. Figurino de Nevinha e Aderaldo Catação por Francisco Brennand.....	59

INTRODUÇÃO

O paraibano Ariano Suassuna é um dos dramaturgos mais representativos do teatro moderno brasileiro. Sua obra teatral é marcada pelo caráter cômico, popular e religioso que se origina da influência da tradição mediterrânea, dos espetáculos populares nordestinos e do que o autor denomina *Romanceiro Popular do Nordeste*, formado pela “Poesia Improvisada”, a “Literatura de Cordel” e a “Tradição Oral Decorada”. Essas confluências na dramaturgia suassuniana possibilitam, além da criação de um teatro que busca expressar o mundo mítico, mágico, tradicional e realista das tradições populares, o emergir de um dramaturgo como pensador das brasilidades, por meio da sua própria obra e dos seus escritos, que revelam as suas concepções no campo artístico e cultural.

Nessa perspectiva, a presente dissertação, intitulada *Ariano Suassuna: um pensador no teatro brasileiro – análise da trajetória intelectual do dramaturgo e da peça Farsa da boa preguiça*, tem como objetivo o estudo sobre o papel de Ariano Suassuna como pensador da cultura brasileira a partir da sua formação artística e da sua criação teatral com foco especial na peça *Farsa da boa preguiça*, que, conforme a estudiosa Idelette Muzart Fonseca do Santos, representa a maturidade de escrita dramaturgic suassuniana. Trata-se da peça em que o dramaturgo mais se posiciona com relação à literatura popular, matéria-prima da sua obra, referindo-se no texto aos intelectuais que amam “o homem típico” do sertão com a sua vivência “autêntica” e genuinamente brasileira.

Desse modo, visando mostrar o ideário suassuniano sobre o Brasil e a cultura brasileira por meio do seu teatro cômico arraigado ao seu universo sertanejo, apresentamos, no primeiro capítulo, “Ariano Suassuna: um pensador da cultura brasileira” as experiências pessoais e artísticas vividas pelo dramaturgo ao longo da sua trajetória e que colaboraram para a formação da sua visão de mundo. Iniciamos esse percurso histórico-pessoal pelos anos que Ariano viveu no sertão da Paraíba. Nesse espaço sertanejo, sob “o Sol de fogo”, Suassuna teve contato direto com cantadores, cordelistas, espetáculos populares nordestinos, apresentações circenses e com leituras de livros clássicos da literatura ocidental que pertenciam à biblioteca paterna. Essa relação permanente com as manifestações populares nordestinas, juntamente com a formação erudita do autor e a morte de seu pai, João Suassuna, determinaram de forma preponderante as escolhas políticas e estéticas do dramaturgo que começaram a obter forma no Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) em 1946.

O TEP foi uma experiência fundamental para a formação do pensamento suassuniano, pois, no grupo, com a presença de Hermilo Borba Filho, Ariano descobriu a possibilidade de criar um teatro a partir da sua realidade nordestina, mas que dialogasse com a tradição e, assim, alcançasse o universal. A descoberta desse caminho possibilitou também o trabalho mais ativo de Ariano com a cultura popular nordestina, pois nela ele encontrou a base para a criação de uma arte erudita brasileira.

Seguindo os passos dessa trilha, como dramaturgo conhecido nacionalmente devido ao grande sucesso da peça *Auto da Compadecida* (1955) e de muitas outras, Ariano funda, em 1960, com Hermilo, o Teatro Popular do Nordeste (TPN). O novo grupo que surge na cena teatral pernambucana une novamente os dois amigos com o intuito de consolidar um teatro nordestino que pudesse alcançar o nacional e o universal. Entretanto, por divergências estéticas com Hermilo sobre a questão de um teatro mais engajado politicamente, Ariano sai do grupo demonstrando a sua posição com relação ao fazer artístico: a busca por uma arte comprometida, não militante. Ele então parte rumo à realização do seu ideal artístico: o Movimento Armorial. Aqui, iniciamos o segundo capítulo, “Movimento Armorial: Suassuna como pensador do Brasil e da cultura brasileira”, analisando como a criação desse Movimento artístico possibilitou a realização do projeto estético suassuniano cuja meta era criar uma arte brasileira erudita a partir das fontes da cultura popular nordestina em um processo de integração entre as artes. O Movimento revela o modo como Ariano concebe a cultura brasileira tendo como bandeira o *Romanceiro Popular do Nordeste*, que representa as tragédias, as alegrias, as festas, a vida do homem nordestino, mas do homem de qualquer época ou cultura, tendo em vista que o ser humano de qualquer lugar do mundo busca responder, por meio das suas manifestações artísticas e culturais, aos dramas da vida. Nessa ligação com o universal, Ariano cria o Movimento Armorial com o desejo de realizar uma música, uma pintura, uma literatura, um teatro, uma dança na qual erudito e popular se encontram para expressar a nossa identidade nacional, pelo diálogo entre as artes.

Então, com essa ideia de armorialidade, encaminhamo-nos para o terceiro capítulo dessa pesquisa, que é “Origens do gênero farsesco e a *Farsa da boa preguiça*”. Aqui, apresentamos, primeiramente, a origem do gênero farsesco a fim de introduzir a análise de *Farsa da boa preguiça*. Em seguida, de forma sintética, abordamos como se efetiva a transposição entre erudito e popular na farsa suassuniana, detendo-nos no enredo da *Farsa*, para mostrar como o pensamento do dramaturgo se revela na voz da personagem caricata Clarabela e do poeta popular Joaquim Simão. Com esses personagens, Ariano critica o falso

intelectual com a sua visão pitoresca do homem sertanejo, traz à cena o embate entre o erudito e o popular, discute a função do escritor, do ócio criativo, da preguiça, do trabalho, da religiosidade. Essas questões surgem na peça em uma linguagem cômica, satírica e simples que tornam o discurso saboroso, porém permeado de uma reflexão consistente sobre o papel do intelectual e dos poetas populares. Portanto, na *Farsa da boa preguiça*, Ariano, além de colocar-se como pensador da cultura brasileira, cria um novo ângulo para olhar o seu universo peculiar, emblemático, imaginário, real e sertanejo oriundo do seu contato visceral e apaixonado pela cultura popular nordestina.

CAPÍTULO 1

ARIANO SUASSUNA: UM PENSADOR DA CULTURA BRASILEIRA

O Brasil é um país contraditório – sinal manifesto da sua grandeza. (Ariano Suassuna)

1.1 Introdução

O escritor assume uma posição que se coloca além da sua atividade literária desempenhando, também, um papel como intelectual, ou seja, como um indivíduo “que testemunha a experiência de um país ou de uma região, dando a essa experiência, portanto, uma identidade inscrita para sempre na agenda discursiva global” (SAID, 2003, p. 29). Desse modo é que Ariano Suassuna, ao testemunhar as experiências regionais e recriá-las como escritor, dramaturgo, poeta, romancista e artista plástico, passou a desempenhar o papel de pensador do Brasil, por meio da sua atuação colaborativa no panorama cultural pernambucano/brasileiro/nacional e da sua criação literária, especificamente do seu teatro de escritura e re-escritura baseado na tradição mediterrânica e na cultura popular nordestina.

A partir dessa perspectiva, analisaremos nesse primeiro capítulo como, através do exercício autônomo e político institucional no campo da cultura, juntamente, com o seu trabalho nos diversos campos artísticos, emerge um pensamento próprio do autor com relação à cultura e à arte brasileira, inserindo-o dentro de uma tradição de intelectuais brasileiros que pensaram o Brasil como, por exemplo, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Antônio Prado e Antônio Cândido.

O pensamento suassuniano – formado a partir das vivências da infância, do legado deixado pelo pai, da sua participação no Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), na fundação do Teatro Popular do Nordeste (TPN) e na concepção do Movimento Armorial – o levou a tomar uma posição original diante do cenário cultural brasileiro, colaborando de maneira efetiva no processo produtivo da arte, principalmente, no que diz respeito ao nosso teatro moderno e a criação de um teatro nordestino.

1.2 O começo da trajetória intelectual suassuniana

Ariano Suassuna nasceu no Palácio da Redenção, sede do governo da Paraíba, em 16 de junho de 1927. Era o oitavo filho dos nove de João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna e Rita de Cássia Dantas Villar. Nessa época, o pai de Ariano era governador do

Estado, mas em 1928 devido ao término do seu mandato mudou-se com a família para a Fazenda Acauhan, localizada no município de Sousa, no sertão paraibano. João Suassuna não abandonou a vida política e era deputado federal quando eclodiu a Revolução de 1930 no Brasil.

No final da década de 1920, a sociedade brasileira vivia ainda a “política do café-com-leite” na qual se alternavam no poder os estados de Minas Gerais (grande produtor de leite) e São Paulo (maior produtor e exportador de café do país). Desse modo, na sucessão presidencial de 1929, quem deveria dar continuidade à política econômico-financeira dos cafeicultores e produtores de leite era um representante mineiro. Porém, outro paulista, Júlio Prestes, é que foi indicado para o cargo, ocasionando o fim da República Velha e a ruptura da base política. Para reagir a tal situação, Minas Gerais uniu-se ao Rio Grande do Sul, apoiando o gaúcho Getúlio Vargas para candidatar-se às eleições daquele ano. Esses estados tentaram buscar o apoio da Bahia, do Pernambuco e do Rio de Janeiro para a eleição de Vargas, oferecendo-lhes como moeda de troca a vice-presidência. Ao final, a proposta foi aceita pela Paraíba e, assim, fundou-se a Aliança Liberal no dia 20 de setembro de 1929, lançando as candidaturas de Getúlio e do governador paraibano João Pessoa para a presidência e a vice-presidência da República.

Mesmo com todos os esforços, a chapa da Aliança Liberal foi derrotada nas urnas no dia 1 de março de 1930 pelo partido de Júlio Prestes. Esse resultado deixou mineiros e gaúchos insatisfeitos, tanto que, frente a tais fatos, iniciaram uma articulação interestadual para a adesão de uma revolução que começou em Minas Gerais e no Rio Grande Sul no dia 3 de outubro de 1930 e se alastrou por várias regiões brasileiras.

Na Paraíba, essa luta obteve contornos peculiares, tendo em vista que, antes mesmo do aparecimento oficial do movimento revolucionário, o Estado já vivia um embate interno entre governo estadual e oligarquias rurais, pois José Pereira de Lima, que era aliado político de João Suassuna, fazia forte oposição ao governo de João Pessoa devido à adoção de uma série de medidas que desagradavam os coronéis sertanejos. Entre essas ações, três foram relevantes para a divergência acirrada que se estabeleceu entre o governo e a aristocracia rural paraibana: “a guerra tributária, a tentativa de desarmamento dos jagunços ligados aos coronéis e a perseguição, por parte de João Pessoa, a funcionários vinculados as famílias sertanejas” (DIMITROV, 2011, p. 62).

Nesse contexto sociopolítico conflitante, Pereira Lima declarou a independência do município de Princesa¹ iniciando uma luta armada entre o poder do Estado e os coronéis, sendo que as tropas de Princesa só se renderiam após o assassinato de João Pessoa no dia 26 de julho de 1930. De acordo com os historiadores, esse fato foi o estopim para a Revolução de 1930 que levou o presidente da República, Washington Luís, a ser deposto, possibilitando a ascensão de Vargas à presidência de um governo denominado “provisório”, no dia 3 de novembro de 1930.

É diante desse panorama de luta política e armada em território nacional que a família Suassuna perdeu tragicamente o seu patriarca. A mãe de Ariano era prima de João Dantas, que foi o responsável pelo crime contra a vida de João Pessoa e por essa ligação de parentesco com o assassino do governador da Paraíba, João Suassuna começou a sofrer perseguições políticas, sendo acusado de ser o mandante da morte de João Pessoa. Para se defender de tal acusação, ele precisou ir ao Rio de Janeiro onde foi morto “a tiros pelo pistoleiro Miguel Alves de Souza, a mando dos Pessoa” (DIMITROV, 2011, p.83), no dia 9 de outubro de 1930. No bolso do seu paletó foi encontrada uma carta para sua mulher que continha a seguinte mensagem:

Se me tirarem a vida os parentes do presidente J. Pessoa, saibam todos os nossos que foi clamorosa a injustiça - eu não sou responsável, de qualquer forma, pela sua morte, nem de pessoa alguma neste mundo. Não alimentem, apesar disso, idéia ou sentimento de vingança contra ninguém. Recorram para Deus, para Deus somente. Não se façam criminosos por minha causa! (SUASSUNA apud VICTOR; LINS, 2007, p.19)

Mesmo após a morte de João Suassuna, houve um julgamento no qual ele foi inocentado de qualquer participação no assassinato de João Pessoa. Com a perda do marido, Rita de Cássia Villar Suassuna desloca-se constantemente com os nove filhos para evitar inimigos até instalar-se na cidade de Taperoá, em 1933. É nesse pequeno município dos Cariris Velhos da Paraíba que Ariano teve contato com diversas formas de representação e manifestação da cultura popular nordestina. Aos sete anos de idade, Ariano ouviu pela primeira vez uma cantoria nas vozes de Antônio Marinho² e seu companheiro Marinheiro:

Meu pai tinha um excepcional gosto por poesia popular, [...] eu via cantoria desde menino. Certa vez, vi um grande cantador chamado Antonio Marinho.

¹ No município de Princesa deu-se um dos embates mais violentos da Revolução, por disputas políticas, ficando conhecida como a “Revolta de Princesa”. A pequena cidade do sertão paraibano criou bandeira, hino e chegou a declarar a sua independência do estado da Paraíba.

² Antônio Marinho nasceu na cidade de São José do Egito, em Pernambuco, no dia 5 de abril de 1887. Ele foi um repentista famoso pelas suas respostas cômicas e pela rapidez no improviso. Viajou todo o Nordeste cantando seus versos, sendo conhecido como a “Águia do Sertão”.

Além de improvisar versos nessa cantoria, ele cantou um folheto seu que sabia de memória. Nesse texto havia a presença de elementos fantásticos, uma aparição. Foi algo que me impressionou muito (SUASSUNA apud SZESZ, 2007, p. 23).

Após esse contato primordial com os versos improvisados dos cantadores sertanejos, Ariano começou a frequentar a feira de Taperoá para ouvi-los. Esse hábito possibilitou que o escritor tivesse a primeira oportunidade de assistir a uma apresentação do teatro de bonecos do Nordeste chamado de mamulengos,³ uma das referências elementares no teatro suassuniano. Além da convivência com o teatro de mamulengos, Ariano sempre comparecia aos espetáculos circenses que chegavam à pequena cidade do sertão paraibano.

O forte caráter lúdico do circo com palhaços, mágicos, bailarinas, acrobatas, equilibristas aliado ao humor, surpresa e suspense que envolve cada representação circense deixou impressões profundas no escritor paraibano. Nessa mesma época, assistiu também à encenação da comédia *O Grande Marido*, de Eurico Silva, do drama *A ladra*, de Silvino Lopes e da peça *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, encenadas pelo ator Barreto Júnior.⁴ Contudo, foi do palco aberto do circo que Suassuna encontrou não somente os elementos necessários para criar o seu teatro, mas um modo de conceber a existência, pois o universo circense torna-se metáfora do mundo e palco da vida:

Nos circos sertanejos da minha infância, havia figuras importantíssimas de homens e mulheres. Havia o *Dono-do-Circo*, que se vestia um pouco como um Capitão de Cavalo-marinho e que dirigia o espetáculo. Havia mulheres que eu achava belíssimas, as equilibristas do arame ou dos cavalos, moças que usavam saiotas, meias até as coxas e sombrinha na mão, como se fossem versões sertanejas e pobres das dançarinas de balé tradicional. Depois, elas reapareciam, como atrizes e dançarinas, nas peças trágicas ou cômicas e nas pantomimas que encerravam o espetáculo. Havia o Mágico e o Palhaço. Às vezes, o Palhaço era o próprio *Dono-do-Circo*, caso em que se fundiam nele a venerável tradição dos “Chefes dos Comediantes”, de Plauto ou da comédia latina, e a importante figura do nosso “Velho de Pastoril”, também Palhaço e Diretor, com seu espetáculo dionisíaco, no qual se fundem, como em todo grande teatro, o canto, a poesia, o jogo, a mímica, a música, os diálogos e a dança.

O circo é uma das imagens mais completas da representação da vida, do estranho destino do homem sobre a terra. O *Dono-do-Circo* é Deus. A arena,

³“As expressões utilizadas para definir o teatro popular de bonecos variam segundo a região do Brasil. “Mamulengo”, em Pernambuco; “João Redondo”, no Rio Grande do Norte; “Babau”, na Paraíba; “Casimiro-Coco”, no Piauí e no Maranhão; ou ainda Cassimiro-Coco, no Ceará, são exemplos de denominações regionais [...] As fontes disponíveis e os indícios históricos permitem supor que o teatro de bonecos tenha chegado ao Brasil com os portugueses, no século XVI, época em que as marionetes eram muito difundidas na Europa” (ALCURE, 2010, p.118-119).

⁴ O ator pernambucano, Barreto Júnior, ficou conhecido como o Rei das Chanchadas. Ele percorreu todo o Brasil com as suas peças, inclusive a região Amazônica, ganhando o título de “Rondon do teatro brasileiro”.

com seus cenários de madeira, cola e papel pintado, é o palco do mundo, e ali desfilam os rebanhos de cavalos e outros bichos, entre os quais, ressalta o cortejo do rebanho humano – os reis, os atores trágicos, dançarinas, mágicos, palhaços e saltimbancos que somos nós (SUASSUNA, 2008, p. 209).

A visão circense de Suassuna, além do contato direto com o picadeiro, plasmou-se na biblioteca deixada pelo pai. Nesse espaço, tornou-se um devorador de livros, como, entre outros, o *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, de Monteiro Lobato; o *Scaramouche*, de Rafael Sabatini; *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas; *Os Sertões*, de Euclides da Cunha; e os folhetos de cordel. Mas, em 1942, os Suassuna mudam-se definitivamente de Taperoá para Recife. Na capital pernambucana, Ariano se envolve de forma engajada no que diz respeito à cultura popular e colabora com a realização de uma apresentação de repentistas no ilustre teatro Santa Isabel, em 1946, lugar da elite burguesa da cidade. Essa ação do jovem Ariano, filho do sertão, demonstra qual caminho ele decidiu tomar para realizar a sua trajetória literária e atuação intelectual: valorização, divulgação e defesa de uma cultura popular e nordestina criada no povo e pelo povo.

Assim, em 1945, quando se preparava para o vestibular da Faculdade de Direito do Recife no Colégio Oswaldo Cruz, com a ajuda do professor de Geografia Tadeu Rocha, publica o seu primeiro poema, *Noturno*,⁵ no Jornal do Commercio. Para o escritor, a sua poesia, pouco conhecida e estudada, é a fonte profunda do que escreve até mesmo o seu teatro, como relatou em várias oportunidades e repetiu em entrevista concedida a Fabíula Ramalho:

Eu acho que o teatro é uma forma de você realizar a poesia. Tem muita gente boa que diz isso e eu estou de acordo. Eu considero a minha poesia, que é praticamente desconhecida, eu considero a fonte profunda de tudo que eu escrevo inclusive do teatro e do romance. (SUASSUNA, 2010)

Esse depoimento revela que Ariano escolheu a literatura para expressar a sua forma de olhar e sentir o mundo. Entretanto, segundo o próprio autor, o fato que o conduziu a

⁵Têm para mim Chamados de outro mundo/as Noites perigosas e queimadas,/ quando a Lua aparece mais vermelha./São turvos sonhos, Mágoas proibidas,/são Ouropéis antigos e fantasmas/que, nesse Mundo vivo e mais ardente/consumam tudo o que desejo Aqui./ Será que mais Alguém os vê e escuta?/ Sinto o roçar das asas Amarelas/e escuto essas Canções encantatórias/que tento, em vão, de mim desapossar./ Diluídos na velha Luz da lua,/A Quem dirigem seus terríveis cantos?/ Pressinto um murmuroso esvoejar:/Passaram-se por cima da cabeça/e, como um Halo escuso, te envolveram./Eis-te no fogo, como um Fruto ardente./a ventania me agitando em torno/esse cheiro que sai de teus cabelos./Que vale a natureza sem teus Olhos,/ó aquela por quem meu sangue pulsa?/ Da terra sai um cheiro bom de vida/e nossos pés a ela estão ligados./Deixa que teu cabelo, solto ao vento,/Abrace fundamentalmente as minhas mãos.../ Mas, não: a luz Escura inda te envolve,/o vento encrespa as Águas dos dois rios/e continua a ronda, o Som do fogo./Ó meu amor, por que te ligo à morte? (SUASSUNA apud VICTOR; LINS, 2007, p.50)

dedicar-se à carreira literária foi o assassinato de seu pai, ferida permanentemente aberta e sensível, que se tornou para o escritor uma referência constante nas suas escolhas estéticas e políticas:

Foi de meu Pai, João Suassuna, que herdei, entre outras coisas, a amor pelo Sertão, principalmente o da Paraíba, e a admiração por Euclides da Cunha. Posso dizer que, como escritor, eu sou, de certa forma, aquele mesmo menino que, perdendo o Pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra a sua morte através do que faço e escrevo, oferecendo essa precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através da lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que o Pai deixou (SUASSUNA, 2008, p. 237).

O protesto literário de Suassuna, com relação à morte injusta de seu pai, determinou de modo preponderante a sua visão de mundo baseada no embate entre o rural e o urbano, num “entrechoque de Brasis” que possibilitou ao escritor reconhecer a si mesmo e aos outros por meio de um diálogo com vozes antagônicas, porém complementares, sobre a própria identidade nordestina e brasileira. Assim, ele criou uma relação orgânica, instintiva e apegada ao sertão, ou seja, ao lugar do refúgio, da memória, da construção da sua obra artística, da origem da sua forma de ver e pensar o Brasil que faz emergir a sua posição de escritor, como afirma Lilia Schwarcz:

um escritor de protesto e pautado pela contraposição [...] Artista nordestino – identificado com o Nordeste –, avesso à modernidade e a todo artificialismo que, segundo ele, ela possa significar. Afinal, seu Nordeste não é exatamente a região vasculhada pelo etnógrafo, em busca de laivos de verdade. Nesse caso, o mito vira metáfora e vice-versa, como diz sempre Marshal Sahlins, e a literatura vira espaço para o lúdico, para a criação, para o imaginário vincado por uma agenda que se pretende diferente do Sul moderno e modernista (2011, p. 10-11).

Portanto, é desse espaço da imaginação, da criação literária e da sua paixão avassaladora pelo sertão nordestino, que o próprio Ariano revê os seus posicionamentos ao longo da sua trajetória:

Sabe, nos últimos anos, tenho feito uma autocrítica, uma auto-avaliação [...] Não tem sido fácil, é muito doloroso. Mas é que eu queria entender melhor algumas posições que tomei ao longo da vida [...] Meu pai foi assassinado – no Rio de Janeiro – quando eu tinha apenas três anos de idade, por conta de questões políticas ligadas aos episódios da Revolução de 30, em Princesa, cidade do sertão da Paraíba. Eu cresci lendo jornais falando mal de meu pai [...] Era a luta do bem contra o mal. O bem era o urbano, que representava a modernidade, o progresso, o governo. O mal era meu pai, que significava o atraso, o primitivo, por ser o rural. Sabe o que fiz, para conseguir viver, pois aquilo me doía muito? [...] Resolvi inverter: o bem era o rural, mal era o urbano [...] Patei toda a minha vida nisso [...]

Isso teve sempre uma repercussão enorme em toda a minha obra [...] Até cometi um erro histórico em *A Pedra do Reino* [...] Eu digo em *A Pedra* que a *Guerra de Princesa* e *Canudos* são similares. Está errado! [...] Em *Princesa*, era a burguesia urbana contra a aristocracia rural (representada pelo meu pai); enquanto, em *Canudos*, era a burguesia urbana contra o povo! Mas eu não conseguia enxergar isso. Ainda bem que, em literatura, existe a licença poética! (SUASSUNA apud NOGUEIRA, 2002, p. 30-31).

Desse modo, em meio às suas próprias contradições humanas e literárias que serão repensadas com as mudanças sociais, culturais e históricas de seu tempo, Ariano construiu um percurso artístico e intelectual que começou a ganhar forma, em 1946, quando ele ingressou na Faculdade de Direito do Recife e conheceu Hermilo Borba Filho que o apresentou ao mundo do teatro, tornando-se, para Ariano e tantos outros artistas da época, um mestre:

De fato, foi com sua lição, mais do que qualquer outro, que todos nós nos encontramos, quando, aí por volta de 1946, procurávamos uma Poesia, uma Pintura, um Romance, uma Música e, sobretudo, um Teatro, que, ligando-se à tradição do Romanceiro Popular Nordestino, não nos deixassem presos aos limites, para nós demais estreitos, do Regionalismo (SUASSUNA apud NEWTON JUNIOR, 1999, p.42).

O desejo de um teatro que tratasse de assuntos brasileiros, por meio do *Romanceiro Popular do Nordeste*, impulsionou a participação ativa de Ariano e Hermilo no panorama teatral pernambucano, primeiramente com a criação Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) que levou Suassuna a descobrir os elementos necessários para uma escrita dramaturgica que representasse a sua região e o seu povo.

1.3 Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP): a construção de um intelectual

O desenvolvimento do teatro pernambucano na década de 1930, principalmente, com o fim da revolução, possibilitou o início de uma institucionalização, por mais difícil que fosse, das artes cênicas na capital. O teatro em Pernambuco sempre encontrou dificuldades devido ao desamparo do órgão federal e da falta de contato do povo com os grandes atores e companhias estrangeiras, incluindo as nacionais que despontavam no Sul. No entanto, no Nordeste, existia “um manancial dramático dos mais sugestivos, a ser glosado e erguido à contemplação universal pela arte” (PONTES, 1966, p.7).

Assim, no início da década de 1930, faltava aos pernambucanos um elenco estável semelhante às companhias do Sudeste. Havia profissionais e grupos amadores ocupando pequenas e médias salas de espetáculos, mas que não atendiam às exigências do público em

comparação às companhias forasteiras. Então, Samuel Campelo, escritor e ator já reconhecido pelas suas atividades, juntamente com Elpídio Câmara, unem-se para formar o *Grupo Gente Nossa*, que pode ser considerado o marco do teatro moderno pernambucano.

O *Grupo Gente Nossa* foi responsável pela renovação da cena teatral pernambucana, mesmo com atores e diretores amadores que estavam desatualizados das novas práticas teatrais, respirando-se um passadismo. Contudo, é necessário ressaltar o incentivo do grupo aos escritores locais: “não é possível estudar-se a dramaturgia dos pernambucanos, sem se dizer que surgiu por obra de Samuel Campelo” (PONTES, 1966, p.36). O grupo também se integrou ao movimento teatral do resto do Brasil, além de despertar o gosto pelo palco nos estados vizinhos e cidades do interior: “o Gente Nossa era o *public relations* dos artistas em Pernambuco” (p. 42).

A ação do grupo encerrou-se no final da década de 1930, possibilitando o surgimento do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) que já existia como uma célula do *Gente Nossa*, sendo formado por atores remanescentes do grupo anterior e empenhado em ocupar um lugar privilegiado na vida teatral pernambucana a partir da encenação de textos clássicos da literatura dramática com alto padrão de qualidade. O TAP não se apresentou em bairros, subúrbios, parques, praças, todavia, manteve-se fiel às suas origens e “conservou um quase aguerrido amor a Pernambuco, ostentando a condição de seus atores, filhos da terra, e sua ação artística e social ligada aos interesses locais” (PONTES, p. 46).

Esses grupos teatrais abriram caminhos para que na década de 1940, Ariano Suassuna e seus companheiros, com orientação de Hermilo Borba Filho, atuassem de forma engajada e crítica no cenário cultural e artístico de Recife. Eles desenvolveram as suas concepções sobre a cultura, sobre a sua região, sobre o Brasil e a respeito da criação de um teatro radicado na cultura popular nordestina e no reencontro com a tradição ibérica e mediterrânea.

Na Faculdade de Direito, Ariano conheceu, além de Hermilo, um grupo de escritores, músicos, artistas plásticos e teatrólogos que contribuíram de maneira decisiva para que ele começasse a dar forma ética, estética e artística ao seu pensamento, por meio, primeiramente, do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP).

Em Recife, havia quatro grupos teatrais, “com ligeiras variações na denominação”, formado por estudantes. Desses grupos, apenas as últimas três formações estão correlacionadas. O primeiro surge, em 1940, com a representação da peça de Paulo Gonçalves, *1830*, realizada pelos acadêmicos Gebes Medeiros e Hildebrando Assis, com direção de Raul Priston. O segundo, chamado *Campanha do Ginásiano Pobre*, era formado

por estudantes menores de 20 anos e como o grupo era desconhecido em Recife, os integrantes da *Campanha* decidiram formar um novo Teatro do Estudante. Eles se apresentavam para o público mais pobre da capital pernambucana e em Centros Educativos de Operários:

Depois de explicarem a Campanha, os estudantes davam largas ao instinto de representar, sem quaisquer preconceitos, iguais aos camelôs de feira, desinibidos e bravos. Estudantes de colégios e faculdades durante a semana, tocavam-se para os palcos nos sábados e domingos com as suas farsas [...] Pretos, ingleses, gagos e tronchos faziam torcer-se de risos a plateia e nada mais se desejava, exceto as quantias modestíssimas que iam ajudando a Campanha a viver de esperanças (PONTES, 1966, p. 65).

O grupo desapareceu quando organizou, para se autopromover, em 1945, a *II Semana de Cultura Nacional* que contou com a participação de Gilberto Freyre. Nesse evento, encontrava-se Hermilo Borba Filho, ex-ator do Teatro de Amadores de Pernambuco, para realizar a conferência intitulada *Teatro, arte do povo*. Ao expor suas ideias, para uma pequena plateia, Hermilo manifestou a busca por um teatro brasileiro, ou seja, que houvesse um aproveitamento dramático dos nossos assuntos, pois para ele:

Bodas de Sangre não lhe parecia ter a potencialidade da história de Maria Bonita, Lampião, Antônio Conselheiro, Zumbi, os heróis dos folhetos populares dariam vida nova ao teatro brasileiro. “Que se faça teatro com esse material e a multidão sairá das feiras para as casas de espetáculo e daí partirá a compreensão para obras de elite. Que se acostume primeiro o povo com os dramas que vivem dentro do seu sangue” (PONTES, 1966, p. 67).

No final da sua palestra, que era um convite para que se encontrassem soluções estéticas visando criar um teatro baseado nas histórias populares do Nordeste, Hermilo havia encontrado, naquele pequeno público, o seu grupo de atores e eles, o seu diretor. Esse encontro é célula embrionária do terceiro Teatro do Estudante fundado em 1946 e que, particularmente, nos interessa neste trabalho pelo fato de ter sido, essa última formação teatral do grupo, essencial para o pensamento suassuniano.⁶

O Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), liderado por Hermilo, buscava na experiência com a realidade cultural que o circundava, a matéria-prima para a criação de um teatro nordestino e brasileiro. Entretanto, o grupo não queria apenas incorporar os “dramas do povo” ao seu repertório cênico, mas “aplicar-lhe um ‘sentido popular’ no qual viria toda uma

⁶ Nessa terceira formação do Teatro do Estudante, agora denominado Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), Ariano encontrou um grupo de intelectuais, representados na pessoa de Hermilo Borba Filho, que colaborou de maneira expressiva para sua formação artística, pois no grupo havia artistas plásticos, escritores, músicos, atores, sendo um verdadeiro laboratório no campo das artes.

nova atmosfera, uma nova técnica de montagem, de fixação de personagens, toda uma nova forma de exprimir-se teatralmente” (Teixeira, 2007, p. 12).



Os integrantes do TEP em 1946. Na primeira fila da esquerda para a direita encontram-se: José Laurênio de Melo, Joel Pontes, Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna. Na segunda fila está Galba Pragana, José de Moraes Pinho, José Guimarães Sobrinho, Ivan Neves Pedrosa.

Na busca desse “sentido popular” para o teatro, o TEP inspirou-se também no grupo teatral de Frederico García Lorca, chamado *La Barraca*, com a qual o autor espanhol e sua trupe mambembe circulavam pela região da Andaluzia levando o teatro a todos, pois o maior objetivo do TEP era “levar o teatro ao povo em vez de trazer o povo ao teatro” (TEIXEIRA, 2007, p.117), por isso o foco do grupo era realizar apresentações em praças públicas, presídios, orfanatos, centro de operários, pátios de feiras e parques da cidade, buscando um diálogo mundo-região que não se restringia apenas à realidade teatral. Assim, a primeira encenação da *Barraca* nordestina realizou-se em Recife, no Parque Treze de Maio:



Figura 2: Convite da inauguração da *Barraca* em 1948

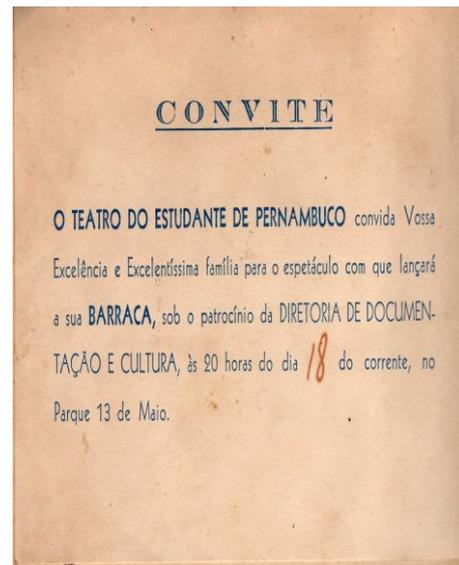


Figura 3: Convite da encenação da *Barraca* em 1948

Os jovens participantes do TEP eram unidos por fortes laços de amizade, por isso se encontravam com frequência na casa Hermilo ou em outros locais para leituras, escritas, traduções e discussões com relação ao teatro, as artes em geral e a filosofia como uma pequena academia. Além da promoção de mesas-redondas e espetáculos folclóricos, eles se reuniam para discutir, valorizar e divulgar a cultura popular nordestina, como afirma Teixeira:

Sendo jovens como eram, receberam dos mais velhos – Hermilo, principalmente – uma série de indicações e orientações quanto a suas leituras e educação de seu gosto artístico: musical, literário, filosófico, etc. Mais importante, porém, foi a auto-emulação que as reuniões diárias, literalmente falando, propiciavam. Mais que um grupo de teatro, eles criaram um fórum, uma pequena academia, onde toda e qualquer realidade relativa ao mundo da cultura era debatida do modo mais vibrante, próprio de quem, como eles, se sentiam vocacionados a serem artistas de um novo tipo (2007, p. 139).

Desse modo, os participantes do TEP se sentiam estimulados a intervir culturalmente e de forma coletiva no cenário artístico recifense e nacional, contribuindo de forma pioneira para “um modelo de expressão cênica” que encontrou nas fontes populares a possibilidade de extrair uma linguagem teatral inovadora. Isso porque o romanceiro popular nordestino proporcionava a diversidade de histórias, lendas, mitos e personagens necessários para a criação de um teatro que tivesse identificação com o público que, muitas vezes, nunca havia assistido a um espetáculo:

Todo o Nordeste é um drama de primeira grandeza, com a tragédia das secas, a escravidão do açúcar e o cangaço. É o povo sofrendo, é o

povo sendo explorado, é o povo lutando. São dramas do povo, que a ele interessam, que ele compreende. É poesia viva, é poesia explodindo pela boca dos cantadores de ABC das figuras heróicas do sertão, das figuras lendárias de Manoel Izidoro, de Zumbi dos Palmares, de Lampião. [...] O romance brasileiro já se preocupou com esses assuntos: José Lins do Rego, Jorge Amado, José Américo. O teatro sempre se manteve afastado. O teatro precisa conquistar a alma do povo (BORBA FILHO apud PRADO, 2008, p.79).

Para investir nessa dramaturgia ancorada nos “dramas do povo” e na sua realidade, o TEP proporcionou a Suassuna e a todos os integrantes um vasto campo de experiências, descobertas e criações artísticas que deram início ao trabalho de criação de um teatro nordestino:

O TEP estimulou, fundou e encenou as primeiras manifestações de uma dramaturgia nordestina, que representa o que a nossa tradição, os nossos contos e mitos, nosso romanceiro e nosso espírito populares tem de mais verdadeiro e profundo... O TEP realizou um movimento artístico que alcançou quase todas as artes sendo escola de autores, encenadores, cenógrafos, mas também de pintores, músicos, poetas, novelistas, estudiosos das tradições e artes do povo [...] (BORBA FILHO apud SANTOS, 2000, p. 102).

Foi nesse momento que, por intermédio de Hermilo, Ariano leu uma peça de Lorca, provavelmente⁷ *Bodas de Sangue*, o que lhe permitiu uma descoberta importante que marcará o seu teatro e a criação da sua primeira peça: a possibilidade de alcançar o universal por meio da região. É do contato com o teatro espanhol de Lorca, com forte influência da cultura popular hispânica, que Suassuna encontra o seu caminho no fazer teatral, depois de uma experiência frustrada a partir da obra Ibsen:

Minha primeira tentativa teatral: eu descobrira o teatro de Ibsen, numa velha tradução francesa pertencente a um médio culto de Taperoá. Deslumbrado, tentei escrever também uma peça, logo abandonada, exatamente porque o drama urbano ainda não correspondia a nenhum anseio fundamental meu e eu sentia algo falso e mentiroso no que escrevia, tentando repetir Ibsen através de seus próprios caminhos – tão afastado do mundo que me rodeava. Foi preciso que, anos depois, no movimento do Teatro do Estudante de Pernambuco – decisivo para mim – Hermilo Borba Filho me desse uma peça de Lorca para que eu descobrisse que era possível atingir o tom eterno da tradição através de minha circunstância (SUASSUNA, 2008, p. 54).

A leitura do teatro lorquiano possibilitou ao dramaturgo descobrir as semelhanças entre a Espanha e o Nordeste, a tradição ibérica e mediterrânea, temas que ele começou a

⁷ Segundo Carlos Newton Júnior essa é a peça de Lorca que talvez fosse mais conhecida na época.

obsedar, originando a sua primeira peça, *Uma Mulher Vestida de Sol*,⁸ escrita em 1947, para um concurso promovido pelo TEP. A peça foi classificada em primeiro lugar, mas não foi encenada. Porém, como ressaltou Hermilo, tal obra se tornou importante “não somente pelos seus valores próprios, mas também porque, historicamente, é a primeira grande tragédia produzida no Nordeste” (Borba Filho, 2003, p. 17).

Apesar do vigor de um projeto teatral, que buscou uma escrita dramática e cênica originada nas manifestações e representações populares nordestinas, como o teatro de mamulengos e o bumba-meu-boi, o TEP desapareceu em 1952 por motivos financeiros. É fato, no entanto, que ele colaborou efetivamente para o desenvolvimento do teatro pernambucano e com a formação de dramaturgos e artistas, através do olhar atento para região e as suas necessidades.

A partir da descoberta feita por Ariano, no TEP, que era possível a partir do regional atingir o tom universal na sua obra, o dramaturgo assume uma posição autoral engajada com a realidade que o circunda, buscando um teatro que tenha ligações com a posição nordestina, popular e tradicional. Ele próprio comenta o seguinte:

procuro um teatro que tenha ligações com o clássico e com o barroco: na minha opinião, esta é a posição que pode atingir o melhor, o real, no que se refere a mim e a meu povo. Faço da originalidade um conceito bem diferente do de hoje, procurando criar um estilo tradicional e popular, capaz de acolher o maior número possível de histórias, mitos, personagens e acontecimentos, para atingir assim, através do que consigo entrever em minha região, o espírito tradicional e universal. Quero ser dentro das minhas possibilidades, é claro, um recriador da realidade como tragédia e como comédia, a exemplo do que foram Plauto, Brueghel, Molière, Bosch, Shakespeare, Goya e nossos grandes pintores coloniais. Quero um teatro trágico e cômico, vivo e vigoroso como nosso romanceiro popular, um teatro que se possa montar, sem maiores mistérios, até nos recintos de circo [...] (2008, p. 47).

Na busca desse teatro que revele o Brasil a si mesmo, Ariano revela-se um pensador multifacetado numa saga imaginária, mítica, mas que também pode ser compreendida como real, entre os caminhos e descaminhos da criação artística, especificamente literária, para

⁸ Na banca examinadora do concurso no qual Ariano concorreu com *Uma Mulher Vestida de Sol* estava Gilberto Freyre. Apesar do voto contra do sociólogo, a peça foi a grande vencedora. Sobre o episódio, Ariano relata no seu texto *Teatro, Região e Tradição*: “Ora, minha peça, sertaneja, com tendências antes clássicas do que românticas, concorria com outra da Zona da Mata, em que o sexualismo dos engenhos estava presente, através de um amor incestuoso entre pai e filha. E, entre duas experiências falhadas, é natural que Gilberto Freyre tenha se inclinado por aquela que afluía seu mundo, novamente impaciente de vê-lo vivificado e eternizado nas formas da arte” (SUASSUNA, 2008, p. 55).

expressar e assumir um modo próprio de ser, de pensar, de refletir e escrever sobre o seu o povo e a sua cultura, tendo em vista que ele deseja:

uma arte que, sem concessões de qualquer espécie, atinja profundamente tanto o público comum que vai ao teatro ver um espetáculo, como o rapaz pobre da torrinha, que vai ali em busca de alguma coisa que lhe é quase tão necessária quanto o sono, será sempre superior àquela que só atinja um ou outro (2008, p. 48).

Desde o início da sua trajetória dramaturgica, como vimos demonstrando, Ariano buscou criar um teatro que capta a beleza da literatura popular nordestina e os folhetos de cordel, e ele a reproduz com o melhor da tradição do teatro ocidental, propondo pensar o Brasil no seio do universo ibérico, sertanejo, místico, imaginário e popular da vida sertaneja. Desse modo,

[...] a presença de Suassuna se destaca de imediato dentro do panorama do teatro brasileiro contemporâneo, pois é ele o único dramaturgo que tem levado às últimas conseqüências o compromisso do artista brasileiro com as fontes populares da nossa cultura. Tomando como base romances, autos populares, mamulengos etc., vai construindo enredos, personagens, que, se distanciando do original pela imaginação criadora, com ele, no entanto, mantêm os laços que integram o novo produto no espaço universal em que circula o texto popular (SANTIAGO, 2007, p. 22).

Nesse âmbito entre a região, a tradição e o caráter universal do texto, o dramaturgo paraibano escreveu, em 1955, a peça *Auto da Compadecida*. A encenação foi realizada pelo Teatro do Adolescente do Recife, em 1956. A história de João Grilo, um amarelinho astucioso, e seu companheiro Chicó, um mentiroso de primeira categoria, conquistou o público que compareceu ao Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, para vê a apresentação do Teatro do Adolescente em janeiro de 1957:

A gente não esperava aquela explosão toda, foi uma grande surpresa. Quando terminamos a apresentação, o público subiu nas cadeiras de madeira. Todos batiam os pés com vigor, fazendo muito barulho... Logo no início, eu estava um pouco temeroso. Era um tipo de peça que nunca tinha se visto nem no Recife, quanto mais no Rio de Janeiro. Esse negócio de cachorro enterrado em latim... Jamais esperava o resultado alcançado. Eu não pensava nunca que o *Auto da Compadecida*, um dia, saísse do Recife (SUASSUNA apud VICTOR; LINS, 2007, p. 73).

O sucesso de *Auto da Compadecida* projetou o dramaturgo paraibano no panorama teatral brasileiro. A peça ganhou o primeiro lugar no I Festival de Amadores Nacionais, uma

iniciativa de Paschoal Carlos Magno⁹, promovido pela Fundação Brasileira de Teatro. A peça tornou-se o texto mais popular da nossa dramaturgia fundindo:

[...] duas tendências que se desenvolvem quase sempre isoladas em outros autores, e consegue assim um enriquecimento maior da sua matéria-prima. Alia o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, a linguagem comum ao estilo terso, o regional ao universal (MAGALDI, 2004, p. 237).

Assim, o texto de Ariano trouxe ao nosso teatro “um choque de brasilidade” (2002, p.236), como ressaltou Magaldi no *Ciclo de Conferências do I Centenário da ABL*, possibilitando não somente o reconhecimento nacional do dramaturgo, até então conhecido somente em Recife, mas marcando uma inovação no teatro brasileiro. Isso se explica pelo fato de que nas décadas de 1940 e 1950, apesar dos esforços de Paschoal Carlos Magno e do Teatro de Estudantes, havia um eurocentrismo no teatro brasileiro. As companhias teatrais brasileiras tinham um repertório concentrado nos grandes clássicos da dramaturgia europeia, caso do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), e estavam distantes das problemáticas regionais, nacionais e do público, apesar de ter sido de uma escola das artes cênicas para muitos atores, já que os espetáculos eram representados para as camadas mais altas da sociedade.

Nos anos 1940, a dramaturgia brasileira estava estabelecida dentro dos parâmetros estéticos europeus, ou seja, não havia um teatro que possibilitasse uma pesquisa estética para a criação de uma expressão fundamentada nas experiências nacionais como aconteceu, por exemplo, com o TEP. Inclusive, há questionamentos a respeito da encenação de *Vestido de Noiva*, do dramaturgo carioca Nelson Rodrigues, no sentido de apontar se ela foi realmente uma ruptura na cena do teatro brasileiro moderno, como declarou o pesquisador Fernando Peixoto na revista *Encontros com a Civilização Brasileira*, de 1978:

Há muita confusa ou errada ou incompleta que tem sido feita para explicar ou historiar o teatro brasileiro dos últimos quarenta anos. Eu tenho muitas dúvidas. Sempre ouvi dizer que a montagem de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, dirigida por Ziembinski, foi o início do teatro brasileiro moderno. Agora em 76 eu assisti no Rio a uma montagem do espetáculo, feita pelo próprio Ziembinski, conservando a mesma concepção original. Se me pareceu indiscutível que aquele espetáculo deve ter sido um dos marcos essenciais do estabelecimento da encenação do país, como linguagem

⁹ O carioca Paschoal Carlos Magno (1906-1986) foi animador, crítico, produtor, autor, diretor e uma figura fundamental na dinamização e renovação do teatro no Brasil. Ele realizou um trabalho pioneiro com a criação do Teatro do Estudante do Brasil (TEB) em 1938. De acordo com Teixeira, “o TEB teve uma importância decisiva para o teatro brasileiro por, pelo menos, duas razões. A primeira delas deve-se ao fato de que ao seu exemplo original seguiu-se a criação de uma infinidade de grupos teatrais estudantis por todo o país [...] A segunda razão pela qual coube ao TEB uma posição de destaque no meio teatral brasileiro foi a contribuição que deu, desde sua primeira montagem (*Romeu e Julieta*, de Shakespeare, em 1938), para a renovação da cena teatral do país” (2007, p. 116).

específica, ao mesmo tempo a sensação que tive foi de que começou ali a introdução de uma postura ideológica importada, sem qualquer fundamento na cultura nacional, que se colocou como valor indiscutível, sufocando os caminhos mais espontâneos e autênticos do teatro nacional, e inaugurando um tipo de postura ideológica, esteticista e burguesa, que atingiria seu instante maior nos melhores momentos do TBC. Enfim, a encenação, no Brasil, afirmava-se, em seus primeiros passos maduros, como alienada de valores sócio-culturais (PEIXOTO apud TEIXEIRA, 2007, p. 146-147).

Diante desse panorama traçado por Peixoto fica evidente que, diferentemente do TBC, o TEP buscou um teatro consciente dos “valores sócio-culturais” do Brasil e especificamente do Nordeste com a valorização das manifestações populares nordestinas. Tendo sido formado pela iniciativa do TEP de “encontrar um modelo nacional de expressão cênica”, o teatro de Suassuna trouxe uma perspectiva popular à dramaturgia brasileira, colocando tanto na escrita dramaturgica como cênica a sua visão do Brasil a partir da criação de um teatro erudito baseado nas raízes da cultura popular nordestina. Portanto, Ariano, ao desenvolver o seu trabalho como dramaturgo, torna-se um pensador da “cultura de fronteira” (BOSI, 1992, p.391), ou seja, daquele espaço de intersecção entre a cultura oral tradicional e as culturas letradas, buscando recriar o espírito popular na sua escrita dramaturgica.

A trajetória de Suassuna e de seus amigos, iniciada no TEP pela busca desse espaço de reinterpretção e diálogo entre a cultura erudita e a cultura popular, também se desenvolveu em outros moldes na década de 1960. Isso ocorreu por meio da criação de um novo grupo de teatro, o Teatro Popular do Nordeste (TPN), que uniu pela última vez, num mesmo projeto estético, Ariano e Hermilo, amigos de uma vida inteira, apesar das diferenças que despontaram com o novo grupo que reuniu antigos e novos companheiros.

1.4 Teatro Popular do Nordeste (TPN): definição de uma posição

Após o fim do Teatro do Estudante de Pernambuco, em 1952, Hermilo migra para São Paulo onde trabalhou de 1953 a 1958 como crítico teatral para os jornais *Última Hora* e *Correio Paulistano*. Dirigiu companhias teatrais, escreveu seu primeiro romance, *Os Caminhos da Solidão*, e ainda participou na criação da Associação Paulista de Críticos Teatrais. Quando retornou ao Recife, fundou em 1960 o Teatro Popular do Nordeste (TPN) com Ariano Suassuna:

Na busca do teatro radicado nas raízes populares e nordestinas, Ariano funda na década de 1960, novamente com Hermilo, o TPN, outro espaço criado para desenvolver idéias e teoria, recusando “o teatro de simples diversão –

tanto quanto o puramente político – e assume, por sua vez, o papel de centro cultural, que tinha caracterizado o TEP” (SANTOS, 2000, p.103).

O Teatro Popular do Nordeste parece que obteve significativa influência do Manifesto Regionalista, de Gilberto Freyre, que tinha como escopo mostrar e reabilitar os valores regionais e tradicionais do Nordeste, entretanto, o intuito não era valorizar somente a região Nordeste, mas a cultura brasileira e até a cultura latina-americana, como escreve o sociólogo:

Os animadores dessa nova espécie de regionalismo desejam ver se desenvolverem no País outros regionalismos que se juntem ao do Nordeste, dando ao movimento o sentido organicamente brasileiro e, até, americano, quando não mais amplo, que ele deve ter (1952, p. 2).

Desse modo, o TPN defendeu a ideia de que o caminho para alcançar a consolidação nacional passava pela crença na região, como se pode ler no manifesto lançado pelo grupo:

Nosso teatro é do Nordeste: isso não significa que mantenhamos um exclusivismo regional. É mantendo-nos fiéis à nossa comunidade nordestina que seremos fiéis à nossa grande pátria, unindo-nos a todos aqueles que procuram a mesma coisa em suas diversas regiões; e é mantendo-nos fiéis ao Brasil que poderemos estender, não servilmente, mas fraternalmente, à mão as grandes vozes espirituais que não sentem necessidade de trair a liberdade para servir a justiça (BORBA FILHO; SUASSUNA apud REIS, 2008, p. 74).

A matriz do TPN foi estabelecida na articulação regional, nacional, universal. Levando em consideração a influência de Gilberto Freyre¹⁰ junto aos integrantes do Teatro Popular do Nordeste, em certo momento, o sociólogo pernambucano chegou a demonstrar o seu apreço pelo grupo, como havia acontecido na década de 1940 em relação ao TEP, que surgia no seio da juventude intelectual recifense em meio à ebulição dos acontecimentos políticos de 1960:

Desejo exprimir não só a minha simpatia, mas meu entusiasmo pelo Movimento do Teatro Popular do Nordeste. Não sei de movimento de caráter cultural, dentro dos que processam atualmente no Brasil, tendo Recife por base, mais cheios de significados culturais e de possibilidades sociais (FREYRE apud REIS, 2008, p. 76).

Os fundadores do Teatro Popular do Nordeste participaram do grupo que fundou o Movimento de Cultura Popular (MCP)¹¹ durante a primeira gestão, em 1961, de Miguel

¹⁰Gilberto Freyre, entre as suas várias ideias, “defendia uma nova separação política do Brasil baseada nas regiões culturais existentes no território brasileiro. Tudo se passa como se cada região recebesse o ‘status’ de um povo independente, com suas próprias tradições e o seu ‘gênio’ específico, e, ao mesmo tempo, a unidade do Brasil se desse pela soma dessas regiões” (DIMITROV, 2011, p. 21-22).

¹¹ “O MCP, que terá grande diálogo com o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, visava uma arte engajada de esquerda. Foi Fundado por intelectuais pernambucanos, entre eles, Paulo Freire, Francisco Brennand, Abelardo da Hora, Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho” (DIMITROV, 2011, p. 119).

Arraes na prefeitura de Recife. O MCP tinha como objetivo realizar uma ação comunitária de alfabetização e educação de base, visando conscientizar política e socialmente os trabalhadores para que eles pudessem participar efetivamente da vida política brasileira. O Movimento também tinha iniciativas na área da cultura, como teatro, artes plásticas e artesanato.

Apesar de Ariano e Hermilo terem sido cofundadores do MCP, eles se afastaram rapidamente do grupo, pois se opunham radicalmente à utilização da arte como mero instrumento político-pedagógico. Com isso, colocaram-se em oposição à proposta do Teatro de Cultura Popular (TCP)¹², grupo teatral vinculado e mantido pelo MCP que via o teatro não com um fim artístico, mas como um instrumento para a luta política. Ariano e Hermilo, inclusive, refutam essa ideia de uma “arte alistada” no manifesto de fundação do TPN:

Repelimos uma arte puramente gratuita, formalística, sem comunicação com a realidade, uma arte frívola, estéril, sem sangue e sem pensamento, covarde e indefinida diante dos abusos dos privilégios, da fria e cega vida contemporânea, do mundo dos privilegiados sem entranhas e das sanguinárias tiranias que fingem combatê-lo. Mas repelimos também a arte alistada, demagógica, que só quer ver um lado do problema do homem, uma arte deturpada e dirigida por motivos políticos, arte que agrega ao universo da obra o corpo estranho da tese, para fazer do espetáculo um libelo interessado (BORBA FILHO, SUASSUNA apud Reis, 2008, p. 77-78).

Esse posicionamento não significa que os dois dramaturgos, assim como os demais participantes do Teatro Popular do Nordeste, estavam despreocupados com as questões sociais; o foco não é uma arte politicamente engajada partidária, mas o ser e o estar do mundo nordestino, por meio das manifestações populares da sua região. Sobre esse momento de ruptura com MCP, Ariano diz em uma entrevista:

No começo da década de 60, às vésperas do regime militar, eu notei que a cultura brasileira estava ficando cada vez mais marginalizada. E a cultura popular mais ainda. O Movimento de Cultura Popular – MCP – foi fundado aqui por influência do então prefeito Miguel Arraes. Este movimento serviu de modelo para o Centro de Cultura Popular – o CPC – no sul. Eu fui um dos pioneiros do MCP, mas depois eu rompi. Achei que estava havendo um patrulhamento muito grande dentro do MCP... Estavam querendo que a gente fizesse uma arte excessivamente engajada, entende? E eu então me rebelei, não aceitei, rompi e saí. O que aliás, do ponto de vista pessoal foi uma sorte, porque acabei não sendo incomodado por militares (SUASSUNA apud DIMITROV, 2011, p. 120).

¹² O TCP, dirigido por Luiz Mendonça, ao contrário do TPN, era um teatro politicamente engajado. O grupo procurou aproximar as artes cênicas das camadas operárias e camponesas.

Por essa posição alguns participantes do Teatro Popular do Nordeste em pleno contexto histórico, social e cultural pré-ditadura militar foram chamados de reacionários. Alguns desses integrantes foram perseguidos ou hostilizados publicamente com o golpe militar de 1964, pois não agradaram a nenhuma das duas grandes correntes políticas, ou seja, nem à esquerda e nem à direita.

Na segunda metade dos anos 1960, talvez devido à repressão política, Ariano e Hermilo divergem em suas posições estéticas e pontos de vista, o que os leva a trilhar caminhos distintos, porém sem deixarem de manter uma amizade fraterna. Essas divergências entre os amigos relacionam-se com a adesão de Hermilo ao teatro político do dramaturgo russo Bertolt Brecht, com o qual Ariano discordava, no trabalho desenvolvido pelo TPN. Inclusive Suassuna afirma que um dos principais motivos para o seu afastamento do Teatro Popular do Nordeste foi à aproximação do amigo ao ideário teatral de Brecht. Entretanto, isso não significa para o dramaturgo paraibano que o teatro não possa tratar de questões políticas ou sociais, apenas ele não deve ser panfletário:

A fórmula brechtiana começou investindo contra o “ilusionismo teatral” e está destruindo “a ilusão e encantação do Teatro”, coisas fundamentais para essa Arte. Sem elas, o Teatro não vive, fenecendo e afastando-se do humano, pelo intelectualismo cerebral, frio, discutidor, exclusivamente crítico e ideológico. Meus fundamentos de criação eram e continuam a ser muito diferentes das estreitas fórmulas brechtianas. (SUASSUNA, 1974, p. 25)

Ariano disse muitas vezes que deseja um teatro trágico, cômico, vivo, vigoroso, recriado das histórias da Literatura de Cordel e dos espetáculos populares do Nordeste. Assim, por meio da escrita dramaturgica, juntamente com a sua poesia e romance, o teatrólogo procura levar as suas concepções sobre arte e cultura para além do fazer literário. Então, com a opção de Hermilo de se envolver com o teatro mais politicamente engajado, aliada a uma dedicação maior de Suassuna à prosa, afastando-se do teatro, levou o dramaturgo a apostar num novo caminho na sua trajetória: a universidade.

Ariano já atuava como professor de Estética na faculdade, a convite de Luiz Delgado, desde 1956. Nesse mesmo ano, ele escreveu um manual de estética para auxiliar melhor os seus alunos. Onze anos depois do percurso iniciado na vida acadêmica, a universidade possibilitou ao dramaturgo, já reconhecido, colocar as suas ideias em prática sobre a criação artística:

A universidade foi fundamental para o desenvolvimento do projeto autoral de Ariano Suassuna. Com uma carreira que lhe dava tempo para estudar e produzir suas obras sem muitas complicações, aos poucos, conseguiu ocupar

um espaço institucional que o levou a consolidar suas convicções estéticas, em políticas de cultura (DIMITROV, 2011, p. 121).

Então, em 1967, ele se tornou membro do Conselho Federal de Cultura e no ano de 1969 foi nomeado diretor do Departamento de Extensão Cultural da UFPE (DEC), pelo reitor da Universidade Federal de Pernambuco, Murilo Guimarães. Nesse cargo, ele consegue apoio institucional suficiente para desenvolver o seu ideário, projetos, ações e, aos poucos, tornou-se o mestre de uma jovem geração de artistas, permitindo a articulação e o nascimento do movimento artístico-cultural chamado Armorial. Parece-nos que o Movimento foi um tipo de laboratório onde Ariano não somente divulgou as suas ideias, mas amadureceu o seu modo de ver e de pensar a cultura brasileira, inserindo-se definitivamente entre os intelectuais que pensaram e pensam o Brasil.

CAPÍTULO 2

MOVIMENTO ARMORIAL: SUASSUNA COMO PENSADOR DO BRASIL E DA CULTURA BRASILEIRA

O Movimento Armorial é a expressão maior de sua atividade, porque nele se integram e se complementam o homem e a obra. (Armando Sáamico)

2.1 O nascimento de um movimento

Ariano Suassuna já era um dramaturgo maduro, reconhecido nacionalmente pelo seu talento teatral e professor universitário quando assumiu a direção do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco (DEC), no final da década de 1960. Ao dirigir esse Departamento, ao mesmo tempo em que realizava as suas atividades como professor, Ariano encontrou um ambiente propício para o desenvolvimento de suas ideias, passando a viabilizar projetos, realizar ações culturais, estreitar relacionamentos com estudantes e intelectuais.

Assim, aos poucos, ele se tornou o mestre de uma jovem geração de artistas que buscaram o seu conhecimento artístico e acadêmico.¹³ Esses contatos, com os quais Ariano divulgava seu pensamento sobre arte, cultura, estética, favoreceram o surgimento do Movimento Armorial, projeto estético idealizado por Suassuna, que teve relevante importância no cenário artístico pernambucano na década de 1970, por meio do qual se pretendia criar uma arte erudita brasileira fundamentada nas raízes da cultura popular.

A palavra armorial é emblemática, sendo, na língua portuguesa, um substantivo que significa o livro onde se registram os brasões, portanto, está ligada à arte da heráldica. Ariano, como idealizador do Movimento, começou a empregá-la também como adjetivo, mas para simbolizar a sua busca por uma arte erudita brasileira, por meio das raízes da cultura popular:

O Movimento Armorial pretende realizar uma Arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa Cultura. Por isso, algumas pessoas estranham, às vezes, que tenhamos adotado o nome de “armorial” para denominá-lo.

¹³Suassuna lecionava “Estética” no Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco que era “uma espécie de iniciação ao estudo da disciplina” (SUASSUNA, 2008, p.11). Nessa disciplina, Ariano falava da natureza e objeto da estética, da teoria de diversos filósofos sobre a beleza, da arte e métodos da Estética. Essas aulas, inclusive, tornaram-se um livro, em 1972, “a fim de que os estudantes pudessem usá-lo como guia em seus estudos” (SUASSUNA, 2008, p. 11).

Acontece que, sendo “armorial” o conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um Povo, no Brasil a Heráldica é uma Arte muito mais **popular** do que qualquer outra coisa. Assim, o nome que adotamos significava, muito bem, que nós desejávamos ligar-nos a essas heráldicas raízes da cultura popular brasileira (SUASSUNA, 1974, p. 9).

Segundo Suassuna, a escolha da palavra justifica-se, primeiramente, pelo seu valor estético, ou seja, por ser uma bela palavra e, depois, por estar relacionada à heráldica que na visão de Suassuna, no Brasil, é uma arte popular representada pelos ferros de marcar bois, pelos autos dos Guerreiros do Sertão, pelas bandeiras das cavalcadas e dos pastoris, pelos estandartes dos Maracatus, dos Caboclinhos e das Escolas de Samba passando pelas camisas e bandeiras dos times de futebol:

[...] Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavalcada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantares” do Romanceiro, os toques de viola e rabeça dos cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música barroca do século XVIII (SUASSUNA, 1974, p. 9).

Nessa perspectiva desenvolveu-se a pintura, a escultura, a cerâmica, a tapeçaria, a gravura, o teatro, a dança e a literatura “armoriais”. Nem todos os escritores, músicos e pintores considerados armorialistas participaram efetivamente do Movimento, mas por suas obras se ligarem ao espírito e à forma do “Romanceiro Popular do Nordeste”, ponto de convergência da arte armorial, tais artistas foram inseridos no projeto estético liderado por Ariano Suassuna. Não houve uma adesão formal por parte dos artistas ao Movimento Armorial, o que não significa falta de comprometimento ou identificação com as ideias armoriais. Essa falta de adesão ou de um manifesto próprio do grupo representa a busca de uma liberdade da escrita literária, da criação artística sem apego a moldes estabelecidos e em sintonia com as influências e aspirações dos poetas, dos pintores, dos músicos e dos bailarinos, permitindo-lhes escolher outros caminhos ao longo do tempo.

O Movimento nasce em um período de ditadura militar, com ideias e objetivos antagônicos aos de outros movimentos da mesma época, como o Tropicalismo, liderado pelos cantores e compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil. O contexto sócio-histórico nesse período no Brasil era conturbado devido ao sistema político repressivo que os brasileiros viviam com a ditadura militar. Muitos artistas e intelectuais lutaram contra a opressão do

governo ditatorial por meio da literatura, do teatro, da música. No campo musical, o Tropicalismo assumiu:

sua produção como a aventura de desnudar a precariedade da cultura brasileira, a partir da constatação do convívio desarmônico entre os elementos da indústria cultural e a realidade da nossa tradição (ALMEIDA, 1996, p. 273).

Os tropicalistas, por um lado buscavam a valorização e recuperação de tradições populares brasileiras, que revelassem o “Brasil profundo”; de outro, queriam se acentuar com a sintonia internacional, portanto, o contrário do que pretendia Ariano Suassuna com o Movimento Armorial, que não aceitava nenhum tipo de estrangeirismo que anulasse as características da cultura brasileira. Desse modo,

o tropicalismo foi o movimento estético que o escritor mais combateu nos anos 1970; acusou Gil, Caetano e outros tropicalistas de descaracterizarem a cultura “genuinamente brasileira”, por adicionarem elementos “estrangeiros” e “massificadores” na música popular: o rock e a guitarra elétrica (DIMITROV, 2011, p. 16).

Esse posicionamento de Ariano colaborou para que fosse criada uma “visão caricaturizada” da sua pessoa a ponto de alguns representantes da classe artística, da mídia e da crítica o considerassem como um “intelectual ufanista”, avesso às modernidades, que combateu o Tropicalismo e depois o Manguê-Beat, de Chico Science. O conflito de Ariano não é contra o “moderno”, mas contra a vulgarização e descaracterização da cultura brasileira com as influências estrangeiras, por isso a sua defesa permanente da cultura popular, a luta pela preservação da tradição. Essas são posições que o dramaturgo decidiu tomar ao longo da trajetória artística, intelectual e política, mas consciente de que essa postura pode ser considerada ufanista como ele mesmo declarou, em 1960, dez anos antes da criação do Movimento Armorial, no prefácio de *Farsa da boa preguiça*:

Estou consciente de que o elogio indiscriminado de nossas qualidades pode nos levar ao ufanismo e à mania de grandeza. Mas sei, também, que o deslumbramento diante de tudo o que nos vem de fora é perigoso para nós (2007, p. 28).

Portanto, Ariano só reafirma, na década de 1970, um posicionamento assumido desde o começo da sua carreira literária: valorização, defesa e divulgação da cultura popular. A caminhada do escritor rumo às ideias armoriais começa bem antes do lançamento do Movimento, por isso, ao ser questionado sobre o início desse marco cultural, Ariano

remete-se à sua poesia e à sua entrada na Faculdade de Direito, onde conheceu Hermilo Borba Filho.

O Movimento Armorial é herdeiro direto da experiência vivida por Suassuna no TEP, pois, com o grupo, ele começa a esboçar as ideias que, posteriormente, fariam parte do Armorial. Dessa forma encontrou o caminho desejado para traçar o seu itinerário artístico: criar uma arte baseada nas manifestações populares brasileiras. Ao escrever, pintar, compor música ou fazer teatro fundamentado nessas expressões, ele pode dialogar não somente com a arte brasileira, mas com a arte de qualquer de lugar e, assim, atingir um caráter universal.

Segundo Carlos Newton Júnior no seu livro *O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*, a palavra ‘armorial’ é também usada por Ariano antes mesmo do Movimento. Ela aparece três vezes em três poemas escritos por ele: o primeiro em 1950, *Canto Armorial*; o segundo em 1961, *Canto armorial ao Recife, capital do Reino do Nordeste*; e o terceiro, em 1963, *Poema de arte velha*,¹⁴ no qual não há referência ao armorial no título, mas em seus versos, nos quais ele homenageia o poeta Francisco Bandeira de Melo.

Nessa perspectiva, podemos observar que a trilha percorrida pelo escritor para chegar ao Movimento levou mais de vinte anos, sendo que esse projeto estético suassuniano ocorre quando ele assume a direção do DEC. Sendo que o seu afastamento do Teatro Popular do Nordeste (TPN) dá-se devido às diferenças de concepções teatrais com relação a Hermilo Borba Filho que pode “ter colaborado para ele investir em suas possibilidades dentro da Universidade” (DIMITROV, 2011, p. 121).

Assim, ao explorar mais a sua atuação no espaço universitário, Ariano trouxe à tona o Movimento Armorial que já nasceu com o discurso protecionista da cultura popular contra a massificação da indústria cultural. O Movimento situa-se em um panorama regional e espacial específico, o Nordeste, traço marcante e afirmador da “nordestinidade” e brasilidade dos artistas “armoriais”, com diversas formações, que não adotam uma dimensão sociológica em suas obras, mas poética e pessoal. Esse posicionamento não significa que os armorialistas estavam despreocupados com as questões sociais, porém o foco não é o de uma arte politicamente engajada, mas o ser e o estar no mundo do homem representado de forma emblemática e altamente simbólica, por meio das reminiscências do seu universo sertanejo e rural. É interessante observar que muitos dos armorialistas resistiram à imigração para Sudeste do Brasil e permaneceram em suas cidades de origem. Assim, criaram uma relação

¹⁴ A poesia “Poema de arte” velha diz: “Bandeira, Poeta-Cortesão, / Bandeira, poeta Armorial! / Ó claro bardo provençal, / de galo, Peixe, e hierofante, / de Fauno bêbado e bacante, / do sal do Mar, de Sol do mal.” (Ariano Suassuna, “Poema de arte velha”, *Jornal do Commercio*, Recife, 14 de abril de 1963. Em: NEWTON JÚNIOR, 1999, p.91).

orgânica, instintiva e apegada à terra, à região, ou seja, ao lugar onde se podem reconhecer a si mesmos e aos outros em diálogo constante com as vozes dissonantes sobre a própria identidade nordestina e brasileira.

O começo oficial do Armorial ocorreu no dia 18 de outubro de 1970 com uma exposição de gravuras, pinturas e esculturas que representavam o conceito de arte armorial, juntamente com um concerto intitulado *Três séculos de música nordestina: do Barroco ao Armorial*, realizado pela Orquestra de Câmara Armorial, formada por músicos do Conservatório Pernambucano de Música, na igreja de São Pedro dos Clérigos no centro histórico da capital pernambucana:

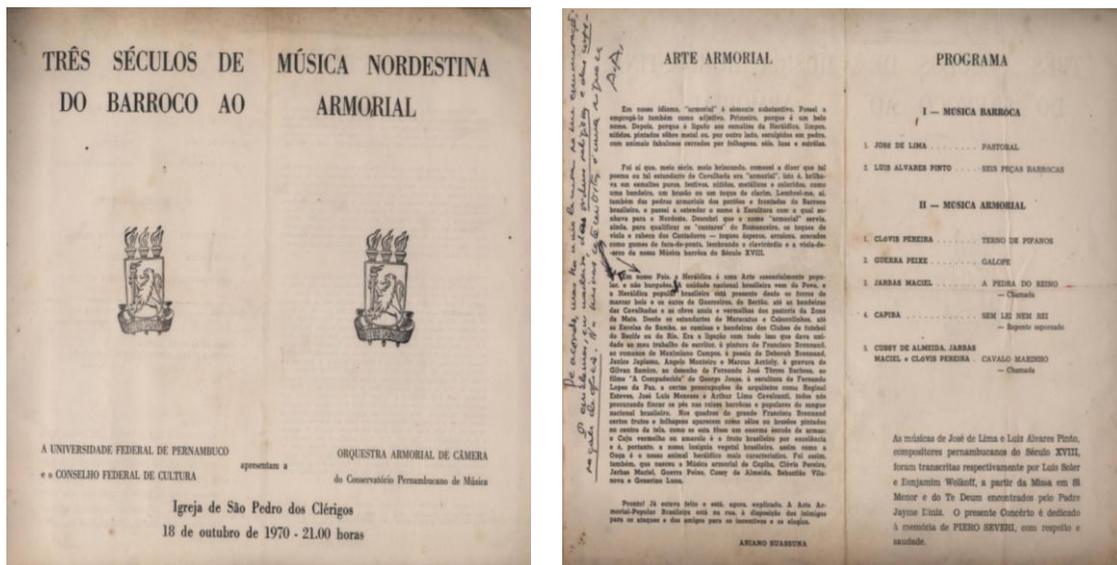


Figura 4: Programa de lançamento oficial do Movimento Armorial

Esse evento deveria ter acontecido no dia 9 de outubro desse mesmo ano juntamente com o lançamento do *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* porque seria uma homenagem aos trinta anos de morte do pai de Ariano. Porém, em entrevista ao *Cadernos de Literatura*, o escritor explica o motivo do concerto ter sido transferido para outro dia:

Cadernos de Literatura: Registra-se, para começar, que esta nossa conversa acontece sob o signo de algumas efemérides. Comemoram-se nada menos que os 30 da redação do *Romance d'A Pedra do Reino*, que o sr. terminou de escrever em outubro de 1970; o lançamento, também em outubro daquele mesmo ano, do Movimento Armorial, no Recife; os 70 anos da Revolução de 30, deflagrada em 3 de outubro de 1930, e o assassinato de seu pai, João Suassuna, seis dias depois, no Rio de Janeiro. Como o sr. vê o encadeamento desses fatos que marcaram tão fortemente a sua vida e a sua obra? Seria

mera coincidência ou o sr. acredita que a relação entre eles possa ter outra natureza?

Ariano Suassuna: Bem, em certos pontos podem ser coincidências, mas em outros não. Se você for olhar, vai ver que eu concluí o *Romance d'A Pedra do Reino* no dia 9 de outubro de 1970, data da morte do meu pai. Eu fiz questão de terminar no dia 9 de outubro de 1970, quando estavam se completando 40 anos do assassinato dele. Foi uma forma de homenagem. Já o Movimento Armorial era para ser lançado também no dia 9 de outubro, só que houve um impedimento da orquestra e fomos obrigados a adiar para o dia 18. Sou muito atento a esse negócio de datas, mas não chego a ser astrólogo como o Quaderna, deixa isso para ele (SUASSUNA, 2000, p. 24).

Com esse depoimento fica evidente que vida e obra na trajetória artística suassuniana são faces de uma mesma moeda que, até mesmo, a criação de um movimento estético ousado é investida com profunda afetividade pela vivência pessoal do escritor intimamente relacionada à morte trágica de seu pai que o deixou, como declara o poema *Infância*: “Sem lei nem Rei, arremessado, / bem menino, a um Planalto pedregoso” (SUASSUNA, 2007, p. 171).

Desse terreno cheio de pedras, Ariano fez arte marcando o cenário artístico pernambucano e brasileiro nos anos de 1970 com o Movimento Armorial inspirado no *Romanceiro Popular do Nordeste*, formado pela “Poesia Improvisada”, a “Literatura de Cordel” e a “Tradição Oral Decorada”, pois segundo Ariano:

Os folhetos e romances dos Cantadores têm a dupla vantagem de, ao mesmo tempo, nos religarem à tradição mediterrânea – pois muitos dos seus temas vieram de lá – e nos apontaram um caminho de renovação e atualização perenes, um caminho pelo qual podemos evitar os problemas de uma Arte imobilizada, fechada, de uma Arte exausta e cerebralizada, hoje calcada num beco-sem-saída, como acontece, sem dúvida, com a Arte e a Literatura contemporâneas “de vanguarda” da Europa. (2007, p.251)

Os armorialistas agarram-se à tradição não como passadismo, mas como fonte de renovação permanente para uma arte brasileira “perene” ao invés de uma arte puramente experimental, fragmentada. Para eles, vanguarda não é algo transitório da obra de arte, mas permanente, porque as grandes obras não envelhecem ou são esquecidas ao longo do tempo. Portanto, tradição não significa cópia ou repetição de produções artísticas consagradas e, sim, o ponto de partida da criação. Como explica o pesquisador Carlos Newton Júnior na sua coluna *Novo Almanaque Armorial*,

ao se vincular a uma tradição, o grande artista não pretende cultuar as cinzas dos seus antepassados, mas a chama que os animava, fazendo, dela, o lume que usará para iluminar o seu próprio caminho. O artista reconhece que não está só no mundo, que muitos pensaram e realizaram antes [...] (NEWTON JÚNIOR, 2011, p. 28).

Nesse diálogo constante com aqueles que os precederam, a “bandeira armorial” reúne três formas artísticas distintas procurando atingir a *integração* das artes: a literatura, por meio da palavra dos versos e das narrativas do *Romanceiro*; a música, que acompanha a leitura ou declamação do texto; e as artes plásticas, por meio das xilogravuras que ilustram as capas dos folhetos.

A Arte Armorial, expressada por meio das diversas manifestações, antecedeu ao Movimento propriamente dito. Os artistas envolvidos nesse processo estavam mais preocupados com a criação artística do que com as concepções teóricas: “Todos os participantes do Movimento Armorial estão de acordo num ponto: em Arte, a criação é mais importante do que a teoria. É por isso que, até agora, tratamos mais de criar do que de definir” (SUASSUNA, 1974, p. 7). Entretanto, reconhecendo que todo movimento pressupõe o mínimo de teoria, em 1973, no *Jornal da Semana*, Suassuna define a Arte Armorial nos seguintes termos:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha os seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares como esse mesmo Romanceiro relacionados (1974, p. 7).

Assim, desenvolveram-se a pintura, a escultura, a cerâmica, a tapeçaria, a gravura, o teatro, o cinema, a dança e a literatura “armoriais”. Nem todos os escritores, músicos e pintores considerados armorialistas participaram efetivamente do movimento, como, por exemplo: Débora Brennand, Francisco Brennand, Gilvan Samico, Janice Japiassu e Maximiano Campos. Suas obras, no entanto, estiveram ligadas ao espírito e à forma do *Romanceiro Popular do Nordeste*, ponto de convergência da arte armorial, por isso tais artistas foram citados por Ariano uma vez que realizaram uma arte dentro do que ele desejava para o projeto estético armorial que parte do trabalho criador:

Começamos a criar juntos. Às vezes, isoladamente. Descobrimos, depois, características comuns. Então nos unimos e batizamos o movimento com esse nome, que serve apenas de bandeira nessa busca conjunta de uma arte brasileira (SUASSUNA apud NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 89).

O trabalho artístico armorial não se realiza de forma coletiva, sendo importante não comprometer a individualidade do artista e respeitar a liberdade criadora de cada participante

dando-lhe uma feição plural dentro da abrangência do Movimento que perpassa vários gêneros artísticos, artes plásticas, artes cênicas, literatura, música e dança.

Apesar de escolher dedicar-se à carreira literária, sem deixar de se encantar por outras manifestações artísticas, Ariano revelou-se um artista multifacetado na criação da arte armorial tramitando pela música, pelas artes plásticas e pelo teatro. Este é considerado por Ariano uma arte síntese do Movimento, por integrar, como os folhetos de cordel – base da criação armorial – palavra, som e imagem:

A arte armorial parte do folheto de cordel, não como fonte única, mas como ponto de convergência que associa a música dos instrumentos, a palavra da cantoria e a imagem da xilogravura segundo o ponto de vista da arte popular. O folheto é então erigido em bandeira armorial, porque reúne três setores normalmente separados: o literário, teatral, e poético dos versos e narrativas; o das artes plásticas em associação com as xilogravuras da capa do folheto; o musical dos cantos e músicas que acompanham a leitura ou a recitação do texto (VASSALLO, 2000, p. 148).

A partir dessa perspectiva, a estética do Movimento Armorial buscou o princípio da *integração* das artes ao contrário do princípio da *autonomia* defendido pelos modernistas. Desse modo, os diversos gêneros da arte não somente se complementam, mas dialogam entre si. Com isso, Ariano desejava criar por meio da inter-relação das diversas linguagens artísticas uma arte brasileira:

Afirmar que arte armorial entende a arte enquanto integração significa dizer que ela se afasta deliberadamente de uma arte de tendência racional para abraçar o orgânico, o multiforme e o contraditório, o espírito luxuriante de festa e cor bastante presente em nossas manifestações populares [...] (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 108-109).

Ao abraçar o “espírito popular”, a estética armorial não se preocupou somente com a criação de uma arte que contribuísse para revelar aos brasileiros as expressões e características da nossa cultura, mas, sim, que tivesse uma “ligação e identificação com o mundo em geral e com a América Latina em particular” (SUASSUNA, 1974, p. 68). Segundo Carlos Newton Júnior, o Movimento Armorial foi a maior contribuição que Ariano Suassuna deu ao Brasil como pensador da cultura brasileira na luta contra a massificação cultural empreendida no território nacional.

Já se passaram mais de quarenta anos da criação do Movimento, mas ainda é possível vê-lo criado e recriado, por intermédio de veteranos e jovens artistas que continuam na busca por uma arte erudita baseada nas fontes populares e na integração das formas artísticas para manifestar um modo brasileiro de fazer poesia, pintura, música e teatro, revelando uma

identidade nacional que dialoga com o universal. Como diz Ariano, as manifestações culturais procuram responder às “questões de vida e de morte”¹⁵ que são profundas e as mesmas em todo homem, porém as formas de expressar esses questionamentos são diversos. Foi na tentativa de responder a essas perguntas vivenciadas em uma determinada região permeada por vozes reais, míticas e mágicas, o Nordeste, que a poética Armorial nasceu e ainda continua a semear e a colher os frutos de uma arte de retorno ao reino perdido para encontrar o seu verdadeiro rosto, ou seja, a identidade do ser brasileiro que pertence a uma realidade mais abrangente que é o nosso vasto mundo.

2.2 As três fases do Armorial

O Armorial já tem quase meio século de existência e muitos indagam se o Movimento existiu e morreu na década de 1970 ou se ele ainda vive com pulso latente na contemporaneidade. Alguns críticos, como Idelette Muzart Fonseca dos Santos, consideram que ele acabou, permanecendo somente a estética armorial. Outros críticos, como Carlos Newton Júnior, juntamente com o próprio Ariano, afirmam a vivacidade e atuação do Movimento até hoje. Durante algum tempo, Suassuna pensou que o Movimento Armorial estava limitado à sua região. Contudo, com o surgimento de artistas de outras regiões do Brasil que se autodenominam armoriais, ele chegou à seguinte conclusão:

[...] hoje estou convencido de que isso não é verdade. Acabei de receber uma fita de um grupo de músicos do Rio de Janeiro chamado Gesta, que está fazendo música armorial, fortíssimo. Em Minas Gerais e São Paulo também (SUASSUNA, 2000, p. 43).

Assim, ao descobrirmos artistas de diversos campos artísticos declarando-se armoriais e assumindo esses princípios na criação da sua arte, pode-se dizer que o Movimento continua vivo, já que desde as suas origens a preocupação sempre foi com a criação e não com a teorização. Então, mesmo que os artistas que trabalhem embasados na estética armorial não se conheçam pessoalmente e nem saibam da produção artística um do outro, eles fazem parte do Movimento por seguirem as mesmas ideias nele contidas e que passou por três fases distintas

¹⁵ “As questões de vida e de morte”, de acordo com Ariano na sua tese de livre docência intitulada *A Onça Castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira*, estão relacionadas direta ou indiretamente com as perguntas fundamentais do homem: “Que é o homem? Quais as relações entre o homem e o mundo? Deus existe? Qual o sentido da vida? Por que morremos? Qual o sentido da morte?” (SUASSUNA, 2003, p.5)

ao longo da sua história: a *Fase Experimental* (1970-1975), a *Fase Romançal* (1975-1981) e a terceira fase chamada *Fase Arraial* (1995).

Uma grande estudiosa da obra suassuniana, Idelette Muzart Fonseca dos Santos, não considera a *Fase Arraial* em seu livro *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, talvez pela sua afirmação de que o Movimento Armorial não exista mais, somente a sua estética que reverbera em artistas contemporâneos. Nesse estudo dos anos 1980, ela define as fases do Movimento em preparatória (1946-1969), que abrange as primeiras poesias de Ariano; o estreitamento do contato pessoal e artístico com Francisco Brennand, José Laurênio de Melo e Gilvan Samico; a sua experiência teatral no TEP e a sua passagem no TPN, pois nesse momento o trabalho desenvolvido pelo escritor já possui algumas características armoriais. Em seguida, ela traz a fase experimental (1970-1975) e por fim a fase Romançal (1976).

Neste trabalho, levamos em consideração a terceira fase que foi intitulada pelo próprio Ariano de *Arraial* porque consideramos que ela é a forma de demonstração da vivacidade contemporânea do Movimento Armorial. Além disso, porque nesse momento – a partir do sucesso da terceira adaptação do *Auto da Compadecida* para a televisão em 1999 e, posteriormente, para o cinema – há um resgate da figura de Ariano Suassuna enquanto escritor e pensador da cultura brasileira por meio dos suportes midiáticos após quase duas décadas de silenciamento do autor. A mídia se tornou a grande difusora da obra e do ideário suassuniano na década de 1990 e Ariano soube aproveitar esse espaço de difusão dos meios de comunicação para se aproximar do seu público, expondo as suas ideias por meio de duas bandeiras: uma, da valorização das nossas manifestações culturais e a outra, da luta contra a uniformização da cultura brasileira.

Isso posto, podemos caminhar entre as três as fases armoriais para compreender a contribuição de Ariano, via Movimento Armorial, para cultura brasileira: o “reencontro entre o erudito e o popular para uma arte que se pretende universal”, nas palavras do próprio autor.¹⁶

A primeira fase, a *Experimental*, corresponde às pesquisas nos diversos campos da arte em sintonia com as descobertas de jovens talentos na música, na composição, na literatura, nas artes plásticas. Sendo o DEC já um laboratório de pesquisa nas diversas linguagens artísticas, Ariano convida músicos conhecidos, como Guerra Peixe, e desconhecidos para

¹⁶ Em entrevista cedida e gravada em áudio pela pesquisadora Fabúla Martins Ramalho, em 10 de agosto de 2010, na residência de Ariano Suassuna.

trabalharem em conjunto na elaboração da música armorial, originando a criação da Orquestra Armorial de Câmara e do Quinteto Armorial.



Figura 5: Ariano Suassuna durante uma das apresentações do Quinteto Armorial, por ele enquanto Diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, década de 1970.

A Orquestra e o Quinteto revelaram compositores e jovens músicos de talento para a cena artística nordestina e, futuramente, brasileira, como Antônio José Madureira (Zoca), Antônio Nóbrega e Egildo Vieira. Na área da literatura, escritores como Ângelo Monteiro, Janice Japiassu, Marcus Accioly realizaram as primeiras publicações de suas poesias em suplementos literários de jornais e revista de Recife, grande fonte de divulgação do trabalho dos novos escritores pernambucanos.

A criação literária no Armorial, como afirma Fonseca, “recorre a essa ambivalência oral – escrita para estabelecer os fundamentos de uma nova arte poética” que é criada por meio de um processo de escritura e reescritura, já que o material poético será colhido na “Literatura de Cordel” e na cantoria, depois reelaborados pelas escolhas estéticas do poeta:

Os gêneros poéticos da cantoria abrem aos poetas armoriais uma nova via que é, ao mesmo tempo, retomada de uma herança cultural afirmando sua perenidade, reafirmação de sua originalidade regional, renovação dos modelos formais através de uma temática nova, recurso a formas populares numa obra que não pertence ao mesmo universo cultural e passagem da oralidade à escrita (SANTOS, 2009, p. 119).

Nessa primeira etapa do Movimento, que proporcionava um ambiente de experimentações e de liberdade criativa, os caminhos ainda não estavam bem definidos com relação aos princípios armoriais, por isso, Suassuna teve:

[...] que começar várias coisas de qualquer maneira, fechando deliberadamente os olhos para certos adesismos, improvisações, artificialismos e equívocos, algumas vezes graves. Mas um movimento é assim mesmo: isso era, e é, inevitável (SUASSUNA apud NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 92).

Mesmo em meio às contradições, era um momento de efervescência do Movimento com a revelação de vários jovens talentosos e o lançamento, em 1971, do *Romance d'A Pedra do Reino* que inaugurou uma nova etapa na carreira literária de Suassuna. A Orquestra e o Quinteto realizam o seu primeiro concerto no Sudeste do país com grande sucesso de crítica. Ariano cita uma dessas críticas ao *Jornal do Commercio*, em 4 de julho de 1971, na matéria intitulada “Sucesso Armorial no Sul”:

No Estado de São Paulo, Alberto Rajão escreveu: “O movimento (armorial) se propõe descobrir e recolher na tradição popular o que há de essencialmente nacional na cultura do País [...] A característica do movimento está na globalidade, preocupada com todas as origens culturais brasileiras, buscando encontrar o resultado fundamental” (RAJÃO apud SUASSUNA, *Jornal do Commercio*, Recife, 1971).

Agora, o Armorial é conhecido nacionalmente, todavia, para que isso acontecesse, foi preciso a legitimação da crítica paulista e carioca. Em 1974, publica-se pela universidade a brochura intitulada *Movimento Armorial* na qual Ariano reúne artigos que haviam sido escritos por ele, principalmente na coluna *Almanaque Armorial*, possibilitando aos críticos compreender melhor aquele novo grupo de artistas nordestinos. O período da fase *Experimental* foi muito vigoroso e de crescimento no campo das artes para todos os artistas envolvidos no projeto suassuniano. Entretanto, a partir de 1975 houve mudanças, alguns deixaram o Movimento, outros seguiram caminhos diversos, teve aqueles que decidiram criar mais sozinhos, dando início a novos tempos, abrindo alas para o *Romançal*.

A *Fase Romançal*, considerada “como uma das mais fecundas do Movimento” (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 92), inicia-se com a apresentação da Orquestra Romançal Brasileira, no dia 18 de dezembro de 1975, no Teatro Santa Isabel. Como a proposta do Movimento já havia alcançado outras regiões brasileiras, nesse mesmo ano, ocorreu, em Brasília, o lançamento dos quadrinhos *A Guerra do Reino Divino*, de Jô Oliveira, e do LP *A fantástica viola de Renato Andrade na Música Armorial Mineira*, do músico mineiro Renato Andrade. Esses são alguns exemplos para que se possa visualizar o alcance dos princípios armoriais.

O *Romançal*, além de inaugurar um novo momento do Armorial, deu início ao trabalho de gestão pública de Ariano Suassuna na área cultural, pois, a pedido do novo

prefeito de Recife, Antônio Farias, ele assumiu, em março de 1975, a Secretaria de Educação e Cultura do Município de Recife. Como secretário, Ariano procurou desenvolver um sistema de pesquisa e criação parecido com aquele feito no DEC para promover políticas públicas com metas específicas relacionadas à estrutura cultural que já havia na Secretaria, como a Orquestra Sinfônica do Recife, o Coral Guararapes, a Orquestra Popular, o Balé Popular do Recife e a Orquestra Municipal.

A atividade de Ariano como secretário de cultura recebeu críticas devido à questão perigosa dos apoios oficiais a movimentos artísticos, principalmente, em tempos ditatoriais. Ele foi acusado de apoiar o governo, de não se engajar na luta política contra a repressão. Porém, deve-se notar que ele pode não ter feito uma literatura engajada para representar esse momento conflituoso ou protestado nas ruas com outros artistas, mas, do seu modo, por exemplo auxiliando e escondendo amigos perseguidos pelo regime militar na sua casa, entre eles Paulo Freire, mostrou a sua oposição à ditadura.

Ariano parece que sempre teve total liberdade no seu trabalho de homem público, mesmo com a pressão do âmbito político, pois se tivesse que ceder somente aos interesses políticos ele não teria aceitado estar à frente de nenhuma secretaria. Participar ativamente de cargos de confiança no governo foi uma das formas de Ariano realizar o seu ideário:

Tenho espírito público, gostaria de fazer pela cultura brasileira mais ainda do que faço, porque, sem julgar que todo mundo deva ser como eu, acho que tenho a obrigação de indicar caminhos brasileiros no maior número de campos artísticos e literários que me seja possível (SUASSUNA apud SANTOS, 2009, p. 30).

O Movimento Armorial foi muito criticado devido ao apoio oficial que recebeu desde a direção de Suassuna no DEC, como dissemos. No entanto, temos a impressão de que Ariano via esse apoio com positividade, pois o ajudava a realizar mais coisas pelas manifestações culturais brasileiras. Na sua posição, podem realmente existir equívocos, paradoxos, polêmicas, provocações, mas que não diminuem a sua contribuição como pensador de brasilidades, o que entendemos possa ocorrer é um aprofundamento da situação, devido ao diálogo crítico e aberto que surge com a sua visão em relação à arte.

Mesmo em meio a esse redemoinho, o neologismo *Romançal* tira o foco da palavra *Armorial*, indicando que é do terreno fértil do romanceiro popular nordestino, herdeiro direto da tradição mediterrânica, que brotam as sementes que darão os variados frutos da arte armorial ficando claro o seu modelo de criação: a cultura popular feita e mantida pelo povo.

Assim, eliminam-se muitas controvérsias e incompreensões que podem ter existido no começo do Movimento.

Apesar da riqueza da *Fase Romançal*, o Movimento Armorial, juntamente com Ariano, chegou à fase do silêncio. O ano de 1981, alguns declararam, é a marca do projeto cultural suassuniano e neste mesmo ano, não por coincidência, Suassuna publica no *Diário de Pernambuco* o artigo intitulado *Despedida* no qual se despede da vida literária: “Não me cobrem mais livros que não estou mais escrevendo e pelos quais já perdi qualquer interesse – pois uma das coisas que preciso me livrar é exatamente a monstruosa vaidade literária” (SUASSUNA, 1981). Devemos salientar que ao se ausentar da vida literária, Suassuna não estava renunciando à literatura, mas, talvez, a um excesso de publicidade da sua obra aliada às suas inquietações de homem e escritor ferido pelo seu tempo. Ariano sai da cena do palco da literatura durante dez anos, fazendo uma reavaliação pessoal e da sua visão de mundo.

No silêncio suassuniano, aprofunda-se a estética armorial. Esse momento também foi de intensa atividade artística para o próprio Ariano que desenvolveu um trabalho como artista plástico com a produção de suas iluminogravuras¹⁷ *Sonetos com Mote Alheio* (1981) e *Sonetos de Albano Cervonegro* (1985). Escreveu, em 1987, a peça *As Conhambranças de Quaderna*. Com essa produção podemos comprovar que o distanciamento do autor não o levou a um sedentarismo artístico e, sim, a um aprofundamento que se desvela no retorno de Suassuna à vida pública, no ano de 1989, depois de nove anos em um “silêncio ensurdecedor”.

Nesse reaparecimento, o autor revela as mudanças ocorridas na sua visão de mundo durante o período, principalmente com relação à concomitante existência de dois Brasis: o real e o oficial, que ele tanto divulgou em suas falas, escritos, entrevistas e representou na *Farsa da boa preguiça*, por meio dos personagens Joaquim Simão e Nevinha, Aderaldo Catação e Clarabela.

Ao perceber as mudanças da sociedade brasileira, aumento da pobreza, crescimento das favelas e marginalização, ele afirma:

¹⁷Ao dedicar-se mais às artes plásticas, Ariano desenvolveu, na década de 1980, as nomeadas iluminogravuras, palavra criada pelo artista para designar o trabalho que deriva da junção da iluminura medieval com os processos modernos de gravação em papel. Segundo Carlos Newton Júnior, para a criação da iluminogravura, o artista “produz uma matriz de ilustração e do texto manuscrito com tinta nanquim preta sobre papel branco, depois faz cópias da matriz em uma gráfica no processo de *offset*. Em seguida, cada cópia é trabalhada de forma manual e pintada com tinta guache e/ou óleo, por isso a tiragem inicial é muito reduzida – apenas cinquenta exemplares –, sendo que os álbuns não são encadernados e cada um deles contém dez iluminogravuras feitas em uma prancha de papel-cartão, medindo 44cm x 66cm, com um soneto e sua respectiva ilustração, dispostas em uma caixa de madeira” (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 123-124).

A crença de que o Brasil real, o do Povo e do Conselheiro, só se podia realizar no campo, essa acabou quando descobri que qualquer Favela urbana era um Arraial de Canudos encravado na Babel das cidades (NETO apud SANTOS, 2009, p. 283).

Com essa constatação, Ariano faz uma revisão profunda da sua posição filosófica e política com relação à sociedade brasileira, além de ampliar a sua visão sobre os povos pobres da América Latina, abrangendo o Terceiro Mundo que ele vê como um grande Arraial de Canudos marcados pela opressão, pobreza, injustiça e desigualdade social. Com isso, Suassuna mostra-se um escritor consciente do seu papel diante das mazelas do seu país e da América Latina:

Os acontecimentos de Canudos continuam a se repetir no Brasil a cada instante. Em todos os lugares, em todos os campos de atividade, diariamente, incessantemente. Quando, no interior, uma milícia de poderosos, governamental ou não, assassina um pobre posseiro e sua família, é o Brasil dos que incendiaram, assolaram e arrasaram Canudos que está atirando e matando o Brasil real, o do povo. Quando numa cidade qualquer, a polícia invade e destrói uma favela, é outro dos inumeráveis arraiais de Canudos, pertencente ao Brasil real, que está sendo destruído e assolado pelo Brasil oficial. E temos que, ao mesmo tempo, ampliar e restringir a imagem para que ela se torne realmente eficaz. Ampliá-la, no plano internacional, para dizer que, diante de outros países ricos, como os Estados Unidos ou os poderosos como a União Soviética (quando eu escrevi, ela ainda existia), o Terceiro Mundo é um imenso Arraial de Canudos, pobre e injustiçado. [...] Mas para não sermos hipócritas, temos também que restringir a imagem à nossa vida pessoal, pois, ou reconhecemos as nossas culpas ou nunca começaremos a lutar contra o inferno interior que cada um de nós guarde dentro de si. Tenhamos, então, a hombridade de reconhecer que nossos caros patrícios possuem seus arraiais de Canudos: quando na casa de qualquer um de nós, brasileiros brancos e privilegiados, um casal oprime e explora uma empregada doméstica negra e pobre, é o Brasil oficial que está humilhando o Brasil real, e violando a dignidade do seu direito. Ao falar assim, procuro não ser otimista nem pessimista. Sonho, apenas, esperançoso, com um futuro que sei difícil, mas não considero impossível (SUASSUNA apud SANTOS, 2009, p. 284-285).

Apesar da consciência de ser um integrante do Brasil oficial, como podemos observar no seu discurso acima citado, Ariano busca identificar-se com o Brasil real, com aquela camada da população brasileira que luta diariamente para viver e sobreviver, representada, por exemplo, na figura esperta de João Grilo no *Auto da Compadecida*. O sonho de homem e escritor que almeja uma realidade mais justa transfigura-se numa literatura mítica e poética aliada a discursos que revelam o seu desejo utópico de um país uno e fraterno para todos. Essa utopia fez com que tanto Ariano quanto o Movimento Armorial fossem acusados de se manterem no mundo da fantasia, de não estarem engajados com os problemas reais da sociedade brasileira e, portanto, de colaborarem para a alienação dos “brasileiros que vivem

nas cidades grandes do litoral em relação à vida de sofrimento e miséria dos brasileiros do interior” (NEWTON JÚNIOR, 2011, p. 38).

O Movimento Armorial e os artistas que seguiram as suas ideias não estavam preocupados em expressar uma cópia dos fatos reais em suas obras, denunciando as problemáticas sociais ou políticas, mas em representar a realidade em um processo de (re)construção poética que se diferencia da lógica do mundo dito real.

Ariano sempre buscou aliar sonho e realidade ao longo da sua trajetória artística e no Movimento Armorial. Assim, ele retoma, em 1995, o caminho de muitos embates, polêmicas e contradições entre o fazer artístico e a sua própria visão de mundo com a chamada *Fase Arraial* do Movimento. Essa fase foi lançada com o *Projeto Cultural Pernambucano-Brasil* realizado por Ariano na condição de Secretário Estadual de Cultura do governo de Miguel Arraes. Os princípios armoriais nortearam a criação do projeto e as ações no campo cultural durante o governo de Arraes. De acordo com o pesquisador Carlos Newton Júnior: “É esta fase que, também a meu ver, encontra-se em pleno vigor, impulsionado pelo trabalho de Suassuna no governo de Eduardo Campos, neto de Miguel Arraes” (2011, p.41). No primeiro mandato do governo de Eduardo Campos, Ariano atuou também como Secretário Estadual de Cultura. Já no atual mandato do governador, ele é assessor para assuntos culturais, participando de perto das políticas públicas pensadas e realizadas para as manifestações culturais em Pernambuco.

De acordo com Carlos Newton Júnior, as três fases – *Experimental*, *Romançal* e *Arraial* – estão ligadas ao exercício de Ariano em cargos públicos na área cultural. Primeiramente, como diretor do DEC, depois na Secretaria de Educação e Cultura do Município de Recife na gestão do prefeito Antônio Farias. Por fim, na década de 1990, participou da Secretaria Estadual de Cultura. O Movimento Armorial sempre obteve apoio oficial desde o seu lançamento e todo o trabalho desenvolvido por Suassuna no campo político da cultura visou incentivar e apoiar a criação de manifestações artísticas a partir das raízes da cultura popular nordestina.

Conforme essa visão, a arte armorialista possui um caráter autóctone, que visa o nacional, caracterizada pelo espaço imagético e poético do sertão, cenário do mundo e palco da vida com suas paisagens contrastantes, dramas, alegrias, tragédias, paixões, histórias, mitos vividos pelo homem sertanejo:

Qualquer tentativa de compreensão da presença e do papel do Nordeste nas obras armoriais deve passar por uma integração à história e à mitologia regionais. Ora, a história do Nordeste abrange, ao mesmo tempo, a luta dos clãs e das famílias pelo poder local, a história das revoltas populares, das

massas que atrás de um chefe, messiânico ou carismático, tentam encontrar um sentido para sua existência miserável, dar uma forma às suas esperanças e, finalmente, manifestações de uma luta de classe consciente em algumas áreas rurais e urbanas (SANTOS, 2009, p. 74).

Devemos salientar que o universo nordestino de Suassuna, em que predomina o sertão, pode não corresponder ao Nordeste real. Porém, mais do que imitar a realidade, o dramaturgo procura recriá-la, por meio do mito e da imaginação, procurando revelar, de um modo bem particular, como escritor dividido e dilacerado pelas lutas e feridas do seu povo, o profundo da cultura brasileira.

Para alcançar o seu objetivo no contexto da estética armorial, no qual não há sobreposição da cultura popular sobre a erudita, mas um encontro entre as duas formas de manifestação cultural, Ariano e seus companheiros escolheram, primeiramente, o folheto de cordel como “bandeira”. Depois, o Movimento ergueu-se nos alicerces do nacional-popular, expressão geralmente remetida ao filósofo italiano Antonio Gramsci, compreendida por Ariano de uma forma bem peculiar, como ressalta o próprio autor:

De fato, desde que comecei a me preocupar com a Arte e a Literatura, procurei ligar minha criação literária e artística a um alicerce nacional-popular. Fiz isso não como se buscasse um programa sectário, mas por identificação e inclinação natural. Sempre acreditei que, no Brasil, só é nacional o que é popular – ou então aquilo que é ligado ao popular (SUASSUNA, 1986, p. 9).

As palavras ‘nacional’ e ‘popular’ podem ser usadas em diversos sentidos. Muitos intelectuais fazem uso delas principalmente relacionando-as a movimentos artístico-culturais, o que pode se tornar um modo de poder e dominação das classes dominantes. Por isso, Ariano critica as posições de pensadores, como Marilena Chauí, com relação ao nacional-popular:

Para ela, o popular – como para mim – se liga às classes dominadas, isto é, “ao quarto estado”. Mas diferentemente de mim, para ela o nacional, sendo ligado necessariamente ao Estado e às classes dominantes, será, por definição, oposto e contrário ao popular. Com toda a sua inteligência e com toda a sua vocação política, não ocorreu a Marilena Chauí que, no Terceiro Mundo, a questão nacional pode e deve ser recolocada como uma bandeira de luta contra as Nações poderosas que nos oprimem e exploram. E que, portanto, temos é que reformular a questão ligando-a ao Povo e não ao Estado enquanto expressão das classes dominantes (SUASSUNA, 1986, p. 12-13).

Segundo Ariano, o popular vincula-se à ideia de “quarto estado” baseado na Revolução Francesa. Na revolução, havia três classes sociais, a saber: clero, nobreza e burguesia. Na formulação suassuniana inclui-se o povo nessa estratificação, ou seja, aquela

parte da sociedade constituída pelos despossuídos, analfabetos ou semianalfabetos, em contraposição aos eruditos, parte minoritária que também se vincula ao povo, mas que, em geral, por motivos econômicos, pôde ter uma formação diferente dos que compõem o “quarto estado”. Todavia, essa separação na visão suassuniana não é consequência somente da questão socioeconômica, mas de uma divisão cultural devido às condições conflitantes que construíram a formação do Brasil:

Por um lado, nascemos no século XVI, para a Cultura mediterrânea e ibérica, herdando o patrimônio que nos veio com a língua e os costumes portugueses. Por outro lado, herdamos fortes elementos da cultura negra e da cultura vermelha, cujos descendentes mestiços começaram, também, logo a recriar e reinterpretar os elementos culturais ibéricos que aqui chegaram com os Conquistadores (SUASSUNA, 2007, p. 249).

Da percepção desse “dilaceramento cultural”, baseado na definição machadiana de país real e país oficial, Ariano desenvolveu a concepção de Brasil real, representado pelo povo sertanejo com o seu correspondente urbano na favela das grandes cidades brasileiras, e o Brasil oficial, das Federações das Indústrias, das Associações Comerciais e dos Bancos. Para Suassuna, a Guerra de Canudos é o emblema da oposição entre Brasil real e Brasil oficial, portanto, da burguesia urbana contra o povo.

Ariano reconhece que foi formado pelo Brasil oficial, entretanto, tem o seu olhar voltado para o Brasil real, pois, enquanto artista, extraiu da “cultura do povo sertanejo” a matéria-prima para a criação da sua obra. Dessa perspectiva, surge uma visão de mundo do autor sobre a cultura brasileira recolhendo na literatura popular os saberes e os sabores para criação de uma arte erudita brasileira. Daqui emerge o papel de Ariano como pensador do Brasil que não se limitou somente ao papel de poeta, teatrólogo, romancista, artista plástico, professor que se preocupa exclusivamente com os rumos da sua obra. Ao longo da sua trajetória de vida e artística, manifestou pública e explicitamente a preocupação com a cultura brasileira, vocação e engajamento em prol da cultura popular, sendo aquele sujeito considerado intelectual, como afirma Edward Said:

dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público. E esse papel encerra uma certa agudeza, pois não pode ser desempenhado sem a consciência de ser alguém cuja função é levantar publicamente questões embaraçosas, confrontar ortodoxias e dogmas (mais do que produzi-los) (2005, p. 25-26).

Ariano é justamente esse intelectual que não guarda as suas ideias, pensamentos ou conceitos somente para si mesmo em papéis guardados no fundo da gaveta da escrivaninha. Ele as expõe ao público, por meio de artigos semanais em alguns dos mais importantes jornais do país, de entrevistas e principalmente das aulas-espetáculo que realiza em várias cidades do Brasil, como a representação do próprio artista, nas quais não economiza palavras para demonstrar as suas inquietações e o seu modo de ver pensar, sentir, ser e estar no mundo peculiarmente brasileiro, sem, no entanto, fazer particularismos de nação ou cultura. Como ressalta Rabetti,

é do seio da criação artística que vemos emergir um Ariano Suassuna “explicador” do Brasil, possivelmente como participante de uma geração de sociólogos, historiadores, estudiosos da literatura, dentre os quais não há como não destacar Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Júnior e Antonio Candido, que, nas décadas de 1940 e 1950, não se eximiram, em suas aulas, palestras, entrevistas e obras escritas, de pensar o mundo e nele o Brasil. Sempre, ressalte-se de maneira ampla, interdisciplinar, num esforço de compreensão, do passado e do futuro, que buscava uma mais complexa compreensão de nós mesmos, como povo, como nação: em termos sociais, antropológicos, históricos e literários, analisados sempre de modo interdependente (2007).¹⁸

Desse modo, vê-se florescer um “explicador” e decifrador do Brasil no interstício entre sonho e realidade, criação e recriação, vida e obra, região e tradição aliado ao universal. Tudo isso realizado com o malabarismo das palavras feito nos caminhos da criação artística, que faz de Ariano Suassuna um intelectual e artista que explicita a sua visão de mundo, pensa a nação e o seu próprio fazer artístico. Para mostrar uma visão de beleza que busca o *princípio da integração*, ao contrário do *princípio da autonomia*, numa simbiose barroca da “união de contrários” que caracterizam uma visão de mundo composta de manifestações artísticas que partem do popular como forma de expressão para a criação de uma arte brasileira. E apesar das dissociações e divergências entre os artistas “armoriais formais ou informais” e das críticas ao Movimento, o projeto estético suassuniano:

permaneceu constantemente em busca de sua própria identidade: artistas encontraram nele um apoio crítico e uma acolhida fraterna, outros assumiram alguns dos seus objetivos, mas recusaram qualquer forma de organização (SANTOS, 2009, p. 279).

¹⁸ Essa citação foi retirada do texto, *Ariano Suassuna e a escrita da cena brasileira: invenção e “explicação”*, escrito para uma coletânea de artigos em comemoração aos oitenta anos de vida do dramaturgo. Disponível no site <http://www.pluralpluriel.org>.

O Movimento Armorial nasceu e ainda continua a semear e colher os frutos de uma arte que procura encontrar o seu verdadeiro rosto, ou seja, a identidade do ser brasileiro e latino americano em tempos de globalização e fragmentações nas relações humanas, na política, na sociedade, na economia, nas artes e no conhecimento.

2.3 A expressão armorial nas artes

O Movimento Armorial sempre partiu do diálogo entre as artes sem possuir teoria ou manifesto específico, tendo em vista que a criação artística precedeu à teoria desde o nascimento do Movimento. Devido à insistência da crítica para que o Armorial apresentasse sua base teórica, Ariano escreveu a brochura intitulada “Movimento Armorial”, em 1974, no qual ele aponta como devem ser a literatura, as artes cênicas, as artes plásticas, a música e a dança dentro dos princípios armoriais que nascem a partir das práticas artísticas individuais ou coletivas. Portanto, o ponto de partida para a definição de uma teoria armorial está na própria obra de arte e para se conceber o objeto artístico que representa as ideias armoriais, Ariano e os integrantes do Movimento buscam nos folhetos do *Romanceiro Popular do Nordeste* os temas, as formas, a beleza poética que atendem aos seus ideais estéticos e colaboram para a realização de uma “arte erudita brasileira”.

O folheto une palavra, imagem e som, oferecendo vários elementos para os diversos campos da arte. Desse modo, os diversos gêneros da arte não só se complementam, mas dialogam entre si. Com isso, Ariano pretendia criar uma arte brasileira, por meio da inter-relação das diversas linguagens artísticas.

Por isso, o nosso Romanceiro – que segundo a afirmação, terna e apaixonada, de Ariano é “o maior e mais variado do mundo” – será uma referência constante dentro da estética armorial juntamente com as manifestações populares nordestinas, como bumba-meu-boi, cavalhadas, mamulengos. Os folhetos e as representações populares são escolhidos também pela suas ligações com a tradição mediterrânica que influencia tanto a obra suassuniana como o pensamento do escritor sobre a formação da cultura brasileira. Para ele, somos herdeiros do patrimônio cultural de raízes mediterrânicas que, ao se encontrar com a cultura indígena e a com a cultura negra em terras brasileiras, foi reinterpretada, portanto, recriada, originando a cultura popular. Dessa maneira, o *Romanceiro Popular do Nordeste* tem, para Ariano, não somente uma função, mas uma missão de nos apontar novos caminhos artísticos para a criação de uma arte erudita brasileira “que não seja simplesmente uma imitação dos padrões, dos processos e movimentos esteticistas europeus (SUASSUANA, 2007, p.251).

A partir desse ponto de vista de Ariano, escrito em 1974, mas que não mudou até os dias atuais, a cultura popular nordestina é vista como uma depositária da identidade brasileira, contendo elementos originais ainda, preservados das influências estrangeiras que penetravam com força na cultura brasileira na década de 1970. Portanto, o Movimento Armorial é proposto por Suassuna também como crítica à expansão da indústria cultural nos anos 1970, quando as guitarras elétricas, o *rock-and-roll* e as tendências norte-americanas invadiam o país, sendo, para ele, uma forte ameaça à cultura popular como ressalta a pesquisadora Maria Thereza Didier de Moraes:

A crítica armorial à sociedade industrial e à arte industrializada tem como pressuposto a preservação da identidade cultural do país. Nesse sentido, podemos perceber que o estreitamento armorial com as raízes da cultura brasileira relaciona o passado com um tempo de espontaneidade sufocada pela racionalização da sociedade industrial, por isso, a sua posição de luta ante o moderno. Dessa maneira, estabelece-se a Região Nordeste e, mais especificamente, o sertão e sua cultura popular como reduto de autenticidade cultural (2000, p. 52).

É por essa posição de defesa da cultura popular, considerada por muitos como retrógrada, que Ariano utiliza o folheto da literatura de cordel, primeiramente, como bandeira do Movimento, pois para ele os versos dos poetas populares, como Joaquim Simão da *Farsa da boa preguiça*, representam o povo brasileiro que sofre nas mãos daqueles que detém mais poder econômico ou social, mas que usa da criatividade poética para dar sentido à vivência profunda e permeada de paradoxos da vida ordinária.

Posteriormente, Ariano se aprofunda na arte pré-histórica brasileira e, por fim, mostra o desejo “de ligar as manifestações armoriais à arte dos povos latinos-americanos e de todo o chamado ‘Terceiro Mundo’” (Newton Júnior, 2011, p. 41). Essas são as bases para criação e expressão da linguagem armorial nos diversos campos artísticos que pretendem não somente “encontrar uma arte brasileira”, mas uma “arte latino-americana e universal” que dialogue entre si. Portanto, descreveremos aqui o panorama das artes plásticas, da música, da dança, da literatura e do teatro armoriais.

2.4 As artes plásticas armoriais

As artes plásticas estão no centro do Movimento Armorial, assim como a literatura e música, sendo os alicerces das primeiras pesquisas e experiências de uma definição da armorialidade. Inclusive, devemos registrar que no lançamento do Movimento houve uma

exposição de obras. Depois, em 1971, aconteceu a Segunda Exposição de Arte Armorial e em 1975 realizou-se uma exposição com gravuras de Gilvan Samico.

Os artistas ligados ao Movimento Armorial no campo das artes plásticas criaram pinturas, esculturas, cerâmica, tapeçarias, gravuras que tinham como principais características o:

parentesco com o espírito mágico e poético do Romanceiro e das xilogravuras populares do Nordeste; ausência de perspectiva, profundidade e relevo apenas indicados; uso predominante de cores puras, distribuídas em zonas achatadas; desenho tosco e forte, quase sempre contornado, como herança da Pintura popular; semelhança com os brasões, bandeiras e estandartes dos espetáculos populares nordestinos; parentesco com o espírito da Cerâmica e da Tapeçaria (SUASSUNA, 1974, p. 17).

A partir desses elementos essenciais elencados por Ariano, os artistas plásticos do Movimento começaram a elaborar uma arte armorial norteadada pelo folheto de cordel que, além de possuir a poesia e a música, contém a xilogravura que ilustra as capas dos folhetos. Com a inspiração advinda dessas gravuras, a arte armorial procurar trabalhar com formas chapadas, sem profundidade ou perspectiva, com contornos bem delineados, utilizando cores fortes para representar os símbolos, os mitos, as bandeiras do “Reino do Sertão”, por meio de uma inter-relação plástica que deve ser mantida entre a pintura, a heráldica, as bandeiras, os espetáculos populares do Nordeste, o desenho, a cerâmica e a tapeçaria, pois o diálogo interarte perpassa toda a produção artística armorial como um dos seus princípios artísticos.

Já na década de 1980, Ariano aproxima a pintura armorial e a pintura rupestre:

O mergulho na arte pré-histórica brasileira, principalmente através do estudo das pinturas e relevos das itaquatiaras da Região Nordeste, irá revelar um novo filão para Suassuna e os artistas armoriais (NEWTON JÚNIOR, 2011, p. 41).

Desse panorama da arte armorial, participaram, da primeira fase do Movimento, os pintores Miguel dos Santos, que esteve presente na Segunda Exposição de Arte Armorial em 1971, Aluizio Braga, Lourdes Magalhães e Geber Accioly. Todos esses pintores partem dos signos, das imagens, dos personagens nordestinos, festas e espetáculos populares ligados ao Romanceiro para criar uma arte que expresse os dramas, alegrias e os mitos que povoam o sertão e a cultura brasileira. Na escultura que nasce dos entalhes das xilogravuras, da tradição do trabalho feito em madeira para esculpir santos e personagens imaginários e das esculturas elaboradas “em pedra do barroco “primitivizado” do Nordeste” (Suassuna, 1974, p. 17), o Movimento teve a participação de Fernando Lopes da Paz, entre outros. Damos destaque para

o escultor Arnaldo Barbosa, que participou das primeiras exposições de arte armorial e seguiu os princípios do Movimento durante toda a sua vida. Ele faleceu em 2004.

No campo das gravuras, destaca-se Gilvan Samico que aparece como o artista mais representativo do Movimento na área das artes plásticas. Ele encontrou no folheto todos os instrumentos necessários para o seu trabalho que se caracteriza pelo “achatamento dos traços, a figuração estática, a utilização de cores puras e, evidentemente, com a temática do romanceiro, onipresente nas xilogravuras, serigrafias e pinturas” (Santos, 2009, p. 54).

Esses elementos presentes nas gravuras de Samico influenciaram Ariano para a definição teórica da pintura armorial e fizeram dele “o artista armorial mais completo, mais consciente, embora o mais silencioso” (idem). Junto com o trabalho de Gilvan Samico, temos o trabalho de Zélia Suassuna na cerâmica, na escultura, na pintura, no desenho e na gravura.

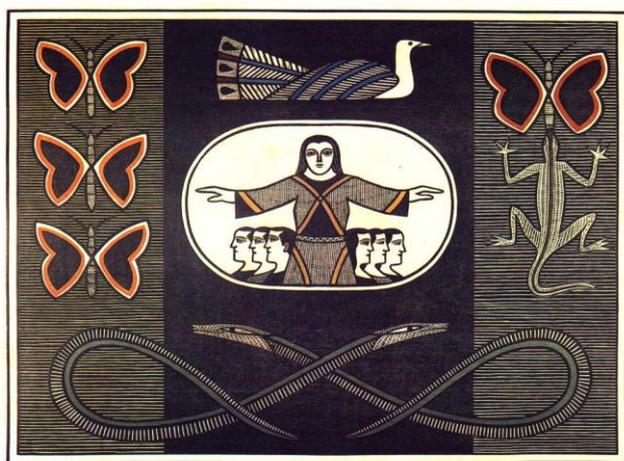


Figura 6: Xilogravura de Gilvan Samico intitulada “A Mãe dos Homens” (1981). Dimensão: 63,5 x 76,5 cm



Figura 7: Zélia Suassuna, escultura em terracota, s.d. Altura aproximada: 70 cm

Retomando aqui nossa informação de que Ariano realizou um trabalho artístico importante com iluminogravuras¹⁹, sua arte nessa área consistiu em fundir a técnica pictórica medieval e os processos modernos de gravação em papel. Segundo Carlos Newton Júnior, os álbuns de iluminogravuras que produziu são livros de poemas feitos de forma artesanal.

As ilustrações da iluminogravura formam-se por diversos elementos que pertencem ao universo armorial-suassuniano. A maioria desses elementos é formada por recriações de desenhos rupestres e os espaços que contornam o título da iluminogravura foram retirados de gravuras de baixo relevo do sítio arqueológico da Pedra do Ingá, na Paraíba. Suassuna buscou

¹⁹ Encontra-se, no anexo V deste trabalho, duas iluminogravuras feitas por Ariano Suassuna.

representar, de forma poética e pictórica, nas iluminogravuras – estabelecendo um diálogo entre literatura e pintura que se integram em um objeto de arte único e total – a força arrebatadora e transfiguradora do espaço mítico sertanejo com os seus romances e espetáculos populares; lutas sangrentas; tragédias; as fomes das grandes secas; o sofrimento e a morte. Desse modo, o conjunto de iluminogravuras de Suassuna são produções poéticas construídas nos moldes das concepções artísticas do Movimento Armorial de *integração das artes* que, no caso da iluminogravura, acontece entre o texto literário e a imagem pictórica.

A arte armorial continua viva e produtiva, tanto que a partir da década de 1990 revelam-se artistas plásticos como Dantas Suassuna, Romero de Andrade Lima, Guilherme da Fonte, Ricardo Gouveia de Melo, Alexandre Nóbrega e Socorro Torquato. Esses artistas podem não seguir fielmente os caminhos apontados por Suassuna para uma arte armorial, tendo em vista que eles recebem influências de outras artistas e de outras culturas, mas se inspiram para que, pelo diálogo artístico e cultural, colaborem para a criação de uma arte brasileira consciente da sua unidade e diversidade cultural.

2.5 A música armorial

A música armorial começou a ser sonhada desde 1946 quando Ariano organizou uma apresentação de cantadores no Teatro Santa Isabel. Com certeza, a amizade com o compositor Capiba o marcou com relação à música. Em 1950, Ariano escreve um artigo sobre Capiba no qual já falava da importância da música primitiva do sertão para a criação de uma música erudita nordestina, pois essa música é a fusão das músicas ibéricas com os ritmos indígenas que, junto com o canto gregoriano trazido pelos missionários, formou a música sertaneja. Assim,

como o homem do sertão é, dentro dos limites de toda esquematização, interiorizado e severo, o resultado foi a beleza clássica dos “romances”, a pureza da forma e a profundidade das criações depuradas pela tradição (SUASSUNA, 1974, p. 57).

Partindo dessa tradição dos romances, a música foi a arte que, com certeza, mais se desenvolveu no âmbito do Movimento Armorial. Então, em 1969, quando está na direção do Departamento de Extensão Cultural (DEC), Ariano inicia, antes mesmo do lançamento oficial do Movimento, o trabalho de composição de uma música armorial com a criação do primeiro quinteto:

Já escrevi uma vez – e repito agora – a respeito do “Quinteto Armorial”, que ele é a cristalização das ideias que defendemos desde 1946, quando apresentei, no Teatro Santa Isabel, a “poética” dos Cantadores sertanejos, e a viola tocada por eles, instrumento cujo som, em artigo publicado naquele ano, eu considerava (sic) “semelhante ao do clavicórdio e que desejava recuperar para a música de classe, sonho que só agora vem se tornando possível” (SUASSUNA, 1974, p. 53).

Formado por duas flautas, um violino, uma viola de arco e percussão, esse quinteto foi o começo da realização do sonho suassuniano de uma música erudita, nordestina e brasileira. Entre os seus integrantes estavam Cussy de Almeida (violino), Jarbas Maciel (viola), José Xavier (percussão), José Tavares de Amorim e Rogério Pessoa (flautas). Porém, quem realiza o concerto de estreia do Movimento é a Orquestra Armorial de Câmara ligada ao Conservatório Pernambucano que era dirigida por Cussy de Almeida. Por divergências teóricas, a Orquestra se desassocia do Movimento Armorial logo na primeira fase, a denominada *Experimental*.

Ao conhecer Antônio José Madureira (Zoca Madureira), Ariano forma um segundo quinteto com instrumentos rústicos do Nordeste. Assim, José Madureira e Jarbas Maciel, ambos na viola, juntam-se a Edilson Eulálio no violão, Antônio Carlos Nóbrega de Almeida no violino e José Tavares de Amorim na flauta para formar o novo quinteto, que faz a sua primeira apresentação em 29 de novembro de 1972. Posteriormente, dois instrumentos populares foram integrados nas composições musicais do quinteto: o marimbau, com Fernando Torres Barbosa, e o pífano, com Egildo Vieira do Nascimento. Para Ariano, a riqueza da sonoridade desses instrumentos comporia a música armorial desejada e revelaria o espírito profundo da música brasileira, como afirma Madureira:

Assim nasceu o Quinteto Armorial. Cinco instrumentos de presença bem marcante nas manifestações musicais do povo nordestino foram eleitos e convocados a participar dessa primeira experiência, novos timbres seriam experimentados, outras linguagens se revelariam, fornecendo-nos novos dados para uma composição organizada, que rompesse as barreiras entre música erudita e música popular – uma música que estivesse mais próxima da nossa realidade cultural, erudita enquanto concepção e elaboração, popular no sentido mais amplo, verdadeiro e profundo. (MADUREIRA apud SANTOS, 2009, p.60)

O Quinteto Armorial tornou-se conhecido nacionalmente, influenciou músicos e gravou quatro elepês entre 1974 e 1982. O primeiro LP, intitulado *Do Romance ao Galope Nordestino*, foi amplamente saudado pela crítica e pelo público. Em dezembro de 1974, o

crítico musical José Ramos Tinhorão escreveu afirmando a importância do Quinteto Armorial:

Culturalmente tão importante quanto está sendo importante economicamente a descoberta de petróleo da bacia de Campos, o disco Quinteto Armorial – Do Romance ao Galope Nordestino, também deveria ser saudado em manchetes, por todos os jornais. Porque se a descoberta de novos lençóis de petróleo anuncia a perspectiva de um desenvolvimento independente da ‘ajuda’ das empresas multinacionais, a revelação musical do Quinteto Armorial vem mostrar que, das profundezas da criação popular, também se pode tirar uma cultura autenticamente nacional. (TINHORÃO apud NEWTON JÚNIOR, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1974).

No encalço dessa “cultura autenticamente nacional”, Suassuna cria, com a participação de Madureira, em 1975, a Orquestra Romançal Brasileira que marca a nova fase do Movimento, a *Romançal*, com uma apresentação no Teatro Santa Isabel, em 18 de dezembro. A Orquestra retoma algumas músicas do quinteto com novos moldes e introduz cantos de romances tradicionais de origem ibérica.

O Quinteto Armorial finalizou as suas experiências musicais, enquanto grupo, na primeira metade dos anos 1980, mas deixou um legado musical para os jovens músicos contemporâneos que fazem música armorial, como o grupo recifense *SaGrama* e o grupo carioca *Gesta*. Dos integrantes do quinteto, Antônio Nóbrega tem realizado um trabalho de grande repercussão nacional. Ele se muda para São Paulo e ao denominar-se brincante cria um instituto e realiza espetáculo que une várias linguagens artísticas, como música, dança e teatro com base nas manifestações populares nordestinas. Já Madureira, fundou, em 1990, o Quarteto Romançal que está atuante e continua fazendo um trabalho artístico em prol da música erudita brasileira a partir das raízes da cultura popular sendo considerado por Suassuna “como novo Villa-Lobos” (NEWTON JÚNIOR, 2008, CD-ROM *Movimento Armorial – Regional e Universal*).

2.6 A dança armorial

A dança começou a ser desenvolvida no Movimento Armorial durante a gestão de Ariano Suassuna na Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura do Recife em 1975. Nesse período, ele criou o Balé Armorial do Nordeste que estreou no Teatro Santa Isabel no dia 18 de junho de 1976, com direção e coreografia da professora Flávia Barros. Com a dança,

Ariano pretendia unir a herança cultural brasileira, o legado da tradição mediterrânea, junto com as técnicas tradicionais do balé clássico para criar uma “dança nacional” sonhada pela estética armorial: “dionisíaca por um lado, hierática por outro, total, de festa, celebrativa e sagatória, na linha dos nossos espetáculos populares” (SUASSUNA apud NEWTON JÚNIOR, 2008, CD-ROM *Movimento Armorial – Regional e Universal*).

O primeiro espetáculo do balé, a *Iniciação Armorial ao Mistério do Boi de Afogados*, roteirizado por Suassuna e musicado pelo Quinteto Armorial, não resultou em uma experiência satisfatória para Ariano, tendo em vista que havia mais valorização da dança tradicional do que dos passos do bumba-meu-boi. Além disso, o figurino erudito não combinava com os elementos folclóricos que estavam no cenário do espetáculo. Mesmo não alcançando o que almejava, Ariano não desistiu do seu sonho e lançou, no Teatro do Parque, no dia 20 de maio de 1977, o Balé Popular do Recife que tinha o objetivo de aprofundar e dar continuidade ao trabalho iniciado com o Balé Armorial no ano anterior. Ao longo dos anos, o Balé Popular do Recife alcançou reconhecimento nacional, comprovando que Ariano caminhava no ritmo certo.

O Balé Popular continua com vigor e em plena atuação. Após sua criação, surgiram, nos anos 1990, na terceira fase do Movimento intitulada *Arraial*, mais duas experiências ligadas ao Armorial no campo da dança. A primeira foi o espetáculo *Demanda do Graal Dançado*, com roteiro de Suassuna e coreografia de Maria Paula Costa Rego, que teve a sua estreia em 19 de março de 1998, no Teatro Arraial. Dessa apresentação surgiu o Grupo Grial de Dança que está em plena atividade. A segunda experiência aconteceu no mesmo ano, em 22 de maio, e no mesmo teatro. Era o espetáculo *Pernambuco do Barroco ao Armorial* apresentado pelo Grupo Arraial Vias de Dança, com direção de Marisa Queiroga, coreografias de Heloísa Duque e roteiro musical de Ariano Suassuna. Esses dois momentos da dança armorial fizeram parte do trabalho realizado por Ariano na Secretaria de Cultura de Pernambuco durante o governo de Miguel Arraes. Inclusive, o próprio teatro Arraial foi construído por Suassuna enquanto secretário de cultura, para que pudessem se apresentar espetáculos de qualidade e gratuitos, financiados pelo governo estadual. Isso reforça o importante apoio oficial, criticado por muitos, que o escritor sempre teve para realizar as suas empreitadas artísticas. Devemos salientar que Ariano aceitou esse apoio para tornar concretos os seus projetos porque tinha liberdade e, como ele mesmo disse, não precisou fazer concessão para colocar em prática as suas ideias. Há controvérsias sobre essa mistura de

papéis de artista e homem público que Ariano vivenciou e vivencia; no entanto, ele disse o seguinte em entrevista à revista “Caros Amigos”, em junho de 2003:

Sempre fui rígido na minha posição. Ser escritor é a vocação que eu tenho. Agora, eu sabia que, infelizmente, o nosso país não está pronto. E então achei que não poderia me omitir. A secretaria ia atrapalhar o meu trabalho de escritor, mas por outro lado, ia me abrir campo para eu lutar. Um campo muito maior. E abriu mesmo. Não me arrependi de ter aceito. O pessoal dizia: “Não tem dinheiro, não”. Eu digo: “Eu sei, não tem, mas, no campo da cultura, se a pessoa tiver imaginação e vontade de trabalhar, dá para fazer alguma coisa”. (SUASSUNA, 2003, n.75, p.39)

Com essa força de lutar institucionalmente e artisticamente, Ariano abriu espaços para a dança e arte armorial em uma verdadeira guerrilha cultural contra o que o escritor chama de descaracterização e vulgarização da cultura brasileira e procura de uma arte erudita brasileira alicerçada na raízes da cultura popular.

2.7 O teatro e a literatura armorial

É no *Romanceiro Popular Nordestino* com seus romances, tragédias, comédias e histórias picarescas que o teatro armorial encontra também a sua fórmula de representação juntamente com as experiências vividas por Ariano no Teatro do Estudante de Pernambuco (1946-1953), no Teatro Popular do Nordeste (1960-1962) e do seu trabalho de dramaturgo já reconhecido nacionalmente e internacionalmente.

O teatro é considerado por Ariano uma arte síntese no Movimento Armorial por fundir o folheto de cordel, as máscaras, o canto, a dança, a música e as roupas dos espetáculos populares do Nordeste, atingindo a plenitude e o princípio armorial da *integração das artes*:

O teatro possui, portanto, o espaço privilegiado da “armorialidade”, e também foi o seu laboratório, pois os anos de elaboração e maturação da arte armorial correspondem ao período mais intenso de produção e reflexão teatral de Ariano Suassuna (SANTOS, 2009, p. 221).

Desse modo, o teatro armorial mistura-se com obra dramatúrgica suassuniana que bebe na fonte do folheto de cordel para uma criação teatral realizada por meio do processo de reescritura do texto popular ou do *entremez*²⁰. Ao buscar a integração de elementos populares nas peças, Ariano se inspira no teatro que se origina da tradição mediterrânea e toma de

²⁰ O *entremez* “era uma peça curta, de caráter e procedimentos popularescos (pancadarias, esconderijos, disfarces), visando aproveitar os dotes cômicos e a capacidade de improvisação de atores já experientes no gênero” (conforme José Augusto Bernardes).

empréstimo elementos dos espetáculos populares nordestinos, mamulengo, bumba-meu-boi, auto dos guerreiros e pastoris que, ao tramitarem pelo seu teatro, dão um conceito de encenação armorial. Esses espetáculos unem influências europeias tanto em sua estrutura como em seus temas com músicas essencialmente brasileiras, danças dramáticas, brincadeiras de circos e reminiscências das farsas.

No teatro armorial, a forma, o espírito e as características populares, além de mostrar as manifestações culturais do povo nordestino, também buscam manifestar o tradicional e o universal aliado ao regional numa inter-relação entre cultura popular, teatro e tradição.

A recriação teatral suassuniana, ao manter as suas matrizes textuais voltadas para o *Romanceiro Popular do Nordeste* e para a tradição mediterrânea, quer tratar de questões fundamentais para todo o homem em qualquer lugar, país ou região, pois o próprio dramaturgo declara o seu desejo de ser, de acordo com suas condições, um “recriador de realidade como tragédia e como comédia” (SUASSUNA, 2008, p. 47).

Nessa perspectiva, o teatro armorial que já existia antes do Movimento torna-se o representante perfeito da tentativa armorial de arte integrada com as diversas formas de reescritura da literatura popular, de agregação de elementos dos espetáculos populares que vão desde o figurino até a encenação, do aproveitamento da música e da poeticidade do Romanceiro. Ao misturar essas variadas fontes, a escritura dramaturgica suassuniana evolui e tornou Ariano um dramaturgo maduro e consciente das suas possibilidades artísticas e do seu papel enquanto escritor e pensador da cultura brasileira.

Então, em 1960, ele escreveu a *Farsa da boa preguiça*, considerada uma das obras-primas da sua dramaturgia, na qual apresenta a personagem caricata Clarabela, uma falsa intelectual que vê a poesia popular e o universo sertanejo de forma pitoresca, refletindo as ambiguidades ou sobreposições ainda existentes entre erudito e popular. Depois dessa peça, parece que o universo teatral ficou pequeno para Ariano e ele partiu para a escritura do *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*.

Esse romance é considerado a grande obra do Movimento Armorial no campo literário. Publicado em 1971, foi um sucesso de crítica, sendo considerado um dos maiores romances de língua portuguesa. O Movimento revelou também muitos outros escritores e poetas talentosos no decorrer dos anos, como Ângelo Monteiro, Janice Japiassu, Marcus Accioly, Maximiano Campos, Deborah Brennand e Raimundo Carrero, todos esses na primeira fase.

O poeta armorial buscou, nas raízes das manifestações populares nordestinas, criar uma poesia erudita. Por isso, esse artista, como afirma Fonseca, “recorre a essa ambivalência oral – escrita para estabelecer os fundamentos de uma nova arte poética” que é criada, por meio de um processo de escritura e reescritura, já que o material poético será colhido na Literatura de Cordel e na cantoria, depois reelaborados pelas escolhas estéticas do poeta.

Os escritores acima citados começaram a escrever antes da declaração oficial do Movimento Armorial e para esses poetas: “a participação no Movimento Armorial corresponde a uma fase de evolução pessoal do artista em formação, e não a um itinerário de pesquisa pessoal ou coletiva” (SANTOS, 2009, p. 55).

Desse modo, os escritores que aderem à estética armorial na década de 1990, como o poeta cearense Virgílio Maia ou aqueles que são influenciados pelas ideias armoriais, como o poeta pernambucano Astier Basílio, não pertencem oficialmente ao Movimento. Entretanto, ligam-se ao armorial por buscarem um vínculo com o “espírito mágico e poético do *Romanceiro Popular do Nordeste*, bem como as formas poéticas (no caso da poesia) presentes na literatura de cordel ou de tradição oral decorada” (NEWTON JÚNIOR, 2008, CD-ROM *Movimento Armorial – Regional e Universal*).

A poesia armorialista, de caráter autóctone, caracteriza-se pelo espaço imagético e poético do sertão, cenário do mundo e palco da vida com suas paisagens contrastantes, dramas, alegrias, tragédias, paixões, histórias e mitos:

Qualquer tentativa de compreensão da presença e do papel do Nordeste nas obras armoriais deve passar por uma integração à história e à mitologia regionais. Ora, a história do Nordeste abrange, ao mesmo tempo, a luta dos clãs e das famílias pelo poder local, a história das revoltas populares, das massas que atrás de um chefe, messiânico ou carismático, tentam encontrar um sentido para sua existência miserável, dar uma forma às suas esperanças e, finalmente, manifestações de uma luta de classe consciente em algumas áreas rurais e urbanas (SANTOS, 2009, p. 74).

A esse vasto mundo chamado sertão, com forte presença histórica e mitológica, esses escritores procuraram, assim como Suassuna, inventar histórias, recriar reinos imaginários por meio das lembranças da infância, dos conflitos internos entre o eu, o outro, o presente, o passado e da sua íntima relação com o Nordeste que é o espaço do devaneio poético. Portanto, o lugar de retorno ao reino perdido para reencontrar o seu verdadeiro rosto, ou seja, a identidade do ser acima de tudo “nordestinado”.

CAPÍTULO 3

O gênero farsesco e a *Farsa da boa preguiça*

*Viva o povo brasileiro, / sua fé, sua poesia, / sua
altivez na pobreza, / fonte de força e poesia!*
(Ariano Suassuna)

3.1 A farsa e sua origem

As farsas são encontradas desde a época grega, em que se destaca Aristófanes, e latina, com destaque para Plauto, mas elas se consolidaram enquanto gênero dramático somente na Idade Média, quando se tornaram uma das formas teatrais mais vigorosas e definidas do período. Com forte relação com o gosto popular, com a encenação na praça pública, a farsa conheceu os sabores e dissabores característicos da chamada cultura popular no contexto cultural europeu.

A farsa tem os seus antecessores nos textos narrativos das *fabliaux*,²¹ em algumas novelas italianas do século XV e nas *nouvelles* francesas. No entanto, diferentemente dessas narrativas que se destinavam à leitura ou à recitação, ela era destinada à representação:

E é precisamente o fato de a farsa ser destinada à representação que faz dela um gênero novo, com características estruturais bem definidas, quer sob o ponto de vista semântico, quer sob o ponto de vista sintático (BERNARDES, 2006, p. 228).

Assim, o suporte narrativo da ação farsesca é mais ou menos complexo, de curta extensão, com um esquema de relação entre personagens-tipo, juntamente com um elemento semântico caracterizador do gênero: o “Engano”.²² Entre as principais características da farsa, além das formas cômicas, como a ironia, a sátira, a paródia e o humor, encontram-se os

²¹ *Fabliau* é um poema narrativo, escrito geralmente em versos octossilábicos, cultivado na França entre os séculos XII e XIII. Os *fabliaux* caracterizavam-se pelo seu realismo cômico e grosseiro, tendo como temas preferenciais o adultério, a libidinagem do clero, a ambição dos comerciantes, a pobreza do plebeu e o rebaixamento social da mulher. De acordo com Bernardes, “o paralelismo entre a farsa e *fabliau* tem sido estudado por vários autores e assenta sobretudo em dois fatos: a circunstância de em ambos os gêneros a mulher ser a protagonista do engano e o fato do aparecimento da farsa quase coincidir, no plano cronológico, com o desaparecimento do *fabliau*” (Bernardes, 2006, p. 227).

²² De acordo com Bernardes, “[...] graças a uma focalização centrada nos comportamentos, nos caracteres e nos valores – mais do que nas instituições que deles emanam –, o Engano subordina toda a ação e faz das personagens sujeitos, objetos ou comparsas desse mesmo processo” (p. 229).

travestimentos, as inversões, as mímicas, os trocadilhos, as obscenidades, o erotismo, as grosserias, a linguagem escatológica: “A farsa deve sua eterna popularidade a uma forte teatralidade e a uma atenção voltada para a arte da cena e para a elaboradíssima técnica corporal do ator” (Pavis, 2008, p. 164).

Com essa teatralidade expressiva, o desenvolvimento cênico da farsa pode ser simples, com apenas um núcleo de ação, ou complexa, desdobrando-se em dois, três ou mais núcleos de ação e de valores axiológicos. Assim, o suporte narrativo da ação farsesca possibilita uma relação entre personagens e situações dramáticas centradas no cômico, na qual cada sujeito e cada objeto são uma parte integrante de um contexto social, moral e cultural que delinea os seus contornos. Além disso, “vinculada a princípios mínimos de mimese, entende-se que a farsa sirva para representar circunstâncias mais do que para idealizar situações” (BERNARDES, 2006, p.230), tendo em vista o seu caráter realista que faz as personagens terem profissão, filhos, trabalho. Desse modo, a farsa propicia um discurso satírico/irônico ultrapassando sua essência de riso/diversão e expondo propósitos bem definidos no interior da representação teatral.

O gênero que obteve reconhecimento no período medieval, principalmente, junto às camadas populares, sendo “ao mesmo tempo desprezado e admitido, mas popular em todos os sentidos do termo” (Pavis, 2008, p.164), foi hostilizado depois pelos humanistas e renascentistas por força da dinâmica de novos padrões estéticos que surgiam em países como a França e a Itália retomando a comediografia clássica dos grandes dramaturgos gregos e latinos.²³ Essa hostilização chegou a Portugal no início do século XVI quando surgia na sociedade portuguesa uma nova aristocracia culta que reagiu às peças de Gil Vicente, consideradas excessivamente presas à tradição medieval:

Os testemunhos dessa hostilidade [...] são também evidentes no domínio da cultura peninsular, com casos como os de Sá de Miranda, que, a par de novos metros e novas formas poéticas, tenta também empreender a renovação das formas dramáticas (BERNARDES, 2006, p. 226-227).

Mesmo com a busca pelas renovações teatrais da época trazidas pelas mudanças sócio-históricas, as peças vicentinas marcaram profundamente a dramaturgia portuguesa, pois Gil Vicente começou a dar forma, conteúdo e visibilidade ao teatro em Portugal que, até então, não tinha uma forte tradição dramática como a Espanha e a França. Entre as peças que

²³ Sobre esse período, Suassuna declara no seu texto *A arte popular no Brasil*: “A partir da renascença, porém, é que se intensificam as confusões, os equívocos, as discriminações. Os europeus habituaram a considerar sua cultura, isto é, a cultura de origem greco-latina, como a cultura e a cultura padrão, fora da qual só existiam as exóticas, isto é, as culturas situadas fora do eixo, condenadas ao pitoresco” (2008, p. 153).

o dramaturgo português escreveu, aparecem sobre a denominação de farsa no Quarto Livro da *Copilaçam* os respectivos autos: *Quem Tem Farellos*, *Índia*, *Fama*, *O Velho da Horta*, *Fadas*, *Inês Pereira*, *O Juiz da Beira*, *Ciganas*, *Almocreves*, *Clérigo da Beira*, *Lusitânia* e, por fim, *Físicos*.

A farsa é considerada pelo teórico Costa Pimpão como uma das bases do teatro de Gil Vicente, que aponta para a importância do gênero na dramaturgia do autor. Já para Bernardes,

parece não haver dúvidas de que Gil Vicente era um razoável conhecedor dos preceitos e das potencialidades do gênero. A tal ponto que ainda hoje pode ter-se por adquirido que a farsa constitui, por excelência, o gênero em que o dramaturgo mais investiu em termos de crítica e de efeitos recreativos (2006, p. 232).

Em Gil Vicente, a farsa funciona quase sempre como forma de satirizar as situações deturpadas da sociedade portuguesa que vivia os benefícios e os malefícios da expansão marítima do século XVI. Talvez, por isso, os espectadores do teatro vicentino se identificassem com a encenação das farsas, pois, além de contarem uma história visavam ilustrar uma situação:

[...] nesse sentido que pode entender-se o cuidado particular que o dramaturgo nos processos de composição das personagens mais do que nas composições dos enredos que, da base demonstrativa que detêm na farsa tradicional, passam depois a constituir uma espécie de pano de fundo, do qual se destacam as figuras verossímeis de uma sociedade bem balizada por coordenadas do tempo e de espaço (2006, p. 260).

Gil Vicente era um dramaturgo ligado à realidade do seu tempo, da sua sociedade, do seu país, assim construiu esse arquétipo textual e dramático que agradava a nobres e plebeus. O teatro vicentino influenciou Ariano Suassuna na criação de suas peças devido à forte ligação do dramaturgo paraibano com o legado da tradição ibérica e com a visão libertadora de Gil Vicente. O próprio Ariano reconhece os vestígios vicentinos na sua obra:

Tenho muita admiração por Gil Vicente e sua influência, acredito, é perfeitamente visível no *Auto da Compadecida* e em outras peças minhas. E, por ele ter sido um católico com uma visão bastante libertária, espero ter me mantido na mesma linha (SUASSUNA apud RIBEIRO, 2007, p. 31).

Nas trilhas dessa “visão libertária”, Suassuna escreveu a *Farsa da boa preguiça*, em 1960, sendo a única peça do autor que remete diretamente o leitor e o espectador ao gênero farsesco. Todavia, conforme Vassalo (1993), essa peça “não chega a ser uma farsa propriamente dita”, devido a sua longa extensão e a forte tendência religiosa próxima da moralidade. Nessa peça, o dramaturgo utiliza o aspecto cômico próprio da farsa mesclado a

religiosidade e a moralidade, proporcionando uma mistura de gêneros e elementos teatrais. Portanto, torna-se difícil precisar com rigidez os traços específicos do gênero na *Farsa da boa preguiça* que se origina da reescritura de dois entremeses, *O rico avarento* e *O homem da vaca e o poder da fortuna*, escritos por Suassuna.

No caso da *Farsa da boa preguiça*, o entremez é reelaborado no amálgama entre o religioso/profano e o cômico/sério, apontando a adaptação do gênero em vista das circunstâncias e das estratégias estéticas escolhidas pelo dramaturgo que, além de entreter o seu leitor e espectador com um enredo cômico, busca intervir criticamente sobre o falso intelectual por meio de um riso desvelador, quando também ressalta o valor estético da cultura popular brasileira.

Para Idelette Fonseca dos Santos, a *Farsa* é uma das peças maduras da escritura dramaturgic suassuniana por ser um texto teatral construído e reconstruído a partir de textos múltiplos que se misturam na reescritura e na recriação, tomando de empréstimo elementos diversos da cultura popular, como o folheto, o mamulengo e o bumba-meu-boi. O resultado é uma peça esteticamente bem elaborada que mistura o sabor das palavras ao prazer do riso.

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

Essa integração de elementos da peça, ressaltada por Fonseca, advinda tanto de fontes populares como da tradição mediterrânea, já antecipa uma forma estética teatral buscada por Ariano, depois desenvolvida com a criação do Movimento Armorial em 1970, ou seja, um teatro que, ao partir do *Romanceiro Popular do Nordeste*, assim como dos espetáculos relacionados a este, representasse a realidade do seu povo através da “encantação do teatro” que transfigura os acontecimentos da vida cotidiana dando novas significações à existência real, imaginada ou mítica e aos diversos tipos humanos que a permeiam.

3.2 A *Farsa da boa preguiça*: o erudito e o popular

A *Farsa da boa preguiça* compõe-se em versos livres contendo três atos – “O peru do cão coxo”, “A cabra do cão caolho” e “O rico avarento” – relativamente independentes entre si, porém mantidos em unidade no conjunto da obra. Os personagens que formam a intriga da

peça são o poeta preguiçoso Joaquim Simão e a sua esposa Nevinha; o rico Aderaldo Catação e sua esposa Clarabela; três personagens infernais, Andreza, Fedegoso, Quebrapedra; e três personagens celestes Simão Pedro, Miguel Arcanjo e o narrador Manuel Carpinteiro.

A peça divide-se em dois núcleos, a saber, o dos seres humanos (Joaquim Simão, Nevinha, Clarabela, Aderaldo Catação) que se encontram entre a virtude e o vício; e, de outro lado, o dos seres celestiais (Manuel Carpinteiro, Simão Pedro, Miguel Arcanjo) e os dos seres infernais (Andreza, Fedegoso, Quebrapedra) que participam do julgamento de salvação ou condenação das ações humanas. Como observa Santini, a “presença dessas duas “trincas” de personagens do céu e do inferno leva a perceber na cena um jogo de polarizações, que se constitui como efeito de teatralidade” (2005, p. 144).

As características dos personagens da farsa são também delineadas pelo modo como se vestem e vêem o mundo a partir da realidade que vivenciam. Portanto, o figurino nas peças de Ariano tem uma função teatral específica que excede a sua atribuição decorativa, tornando-se um elemento cênico que colabora para representar a grandeza e a festividade do povo nordestino, como aponta o próprio autor:

Para as roupas usadas na *Farsa* (como em todas as minhas peças aliás), duas coisas devem ser levadas em conta: primeiro, que o povo nordestino em geral e em particular os atores dos espetáculos populares conseguem, com imaginação maravilhosa, criar a beleza, a grandeza e o festivo partindo da maior pobreza; em segundo lugar, que, no meu teatro, a roupa nunca é somente um acessório apenas decorativo: tem sempre um função teatral a desempenhar (SUASSUNA, 2007, p. 44).

Assim, conforme rubrica, Aderaldo se “veste de maneira rica, pretensiosa e feia” e sua esposa Clarabela “com o falso refinamento grã-fino, última moda”. Já Joaquim Simão se “veste com a elegância dos miseráveis”, isto é, de modo pobre, mas imaginoso e decorativo; sua mulher Nevinha está “ajeitada e bonitinha como pode.” Essa caracterização dos figurinos dos personagens demonstra que a elegância não está diretamente vinculada ao poder aquisitivo, mas na capacidade criativa de viver e inventar sobre a própria realidade com beleza simples, mas repleta de riqueza humana aliada a uma imaginação fecunda, como podemos observar nos figurinos desenhados pelo artista plástico Francisco Brennand²⁴ para a encenação da peça em 1961:

²⁴Francisco Brennand (Recife/ PE – 1927) é pintor, ceramista, escultor, desenhista, tapeceiro, ilustrador, gravador. Francisco conheceu Ariano no Colégio Oswaldo Cruz, em 1945, no Recife, tornando-se amigos na vida e na arte.



Figurinos de Francisco Brennand para a *Farsa da boa preguiça*

Os figurinos são coloridos, de traços rústicos e fortes que expressam a simplicidade do espaço cênico e a singeleza poética da peça. Apesar do reconhecimento da beleza dos modelos desenhados por Brennand, Gilberto Freyre não deixa de expressar a sua opinião sobre os mesmos com a seguinte afirmação na crítica intitulada “A propósito da *Farsa da boa preguiça*”, escrita em 29 de janeiro de 1961:

Ótimo – continua a opinar um leigo – o ambiente criado para a representação da farsa pela arte, também ela esplendidamente poética, de Francisco Brennand. Um tanto inexpressivos – perdoem os entendidos a ousadia! – certos trajes (1961).

A caracterização das roupas e do espaço evidencia, ao contrário da opinião de Gilberto Freyre, com expressividade os dois pólos da intriga: os ricos Aderaldo e Clarabela *versus* os pobres Joaquim Simão e Nevinha. É com os dois casais que se desenvolve o jogo farsesco. Por meio do “engano”, com o roubo do cheque de Aderaldo Catação, do comportamento lascivo de Clarabela, das mutações dos personagens e das inversões da posição socioeconômica entre o pobre preguiçoso Joaquim Simão e o rico trabalhador Aderaldo é que possibilitará o uso da moralidade no enredo da peça, mostrando que há uma preguiça de Deus e outra do Diabo e que, além disso, pode haver riqueza na pobreza e pobreza na riqueza.

Nessa perspectiva, a *Farsa da boa preguiça* não representa somente as escolhas estéticas e artísticas do dramaturgo a partir dos romances e espetáculos populares do Nordeste, mas a sua visão de mundo como pensador da cultura brasileira através do “caminho de um teatro testemunhal e comprometido” (Newton Júnior, 2000, p.66) que busca

incansavelmente, como propõe o Movimento Armorial, a criação de uma arte brasileira erudita por meio dos elementos da cultura popular:

Definida assim, a presença de Suassuna se destaca de imediato dentro do panorama do teatro brasileiro contemporâneo, pois é ele o único dramaturgo que tem levado às últimas conseqüências o compromisso do artista brasileiro com as fontes populares da nossa cultura (SANTIAGO, 2007, p. 22).

A *Farsa da boa preguiça* é um exemplo desse comprometimento do dramaturgo com a integração das manifestações populares nordestinas, por isso se tornou uma “obra de maturidade que representa, sem dúvida, um ponto de equilíbrio, um marco” (SANTOS, 2009, p. 251) no teatro suassuniano. Após a *Farsa*, Ariano se afasta por vinte e sete anos da escritura teatral para dedicar-se ao romance. Ele só retorna ao teatro, em 1987, com a peça *As conchambranças de Quaderna*. De acordo com Idelette Muzart Fonseca dos Santos: “Entre as razões que explicam essa mudança de rumo, uma talvez seja a qualidade dessa peça e a notável integração de textos e fontes populares diversas que consegue realizar” (2009, p. 251).

A referida obra foi elaborada a partir da fusão entre o erudito e o popular, assim como outras peças de Suassuna, porém de forma mais complexa devido a maior junção de elementos advindos do bumba-meu-boi, do mamulengo e do *Romanceiro Popular do Nordeste*, como já comentamos. Ariano recolhe os pensamentos, as normas, os valores, as histórias da tradição popular e os alia à visão de mundo de um dramaturgo com formação erudita num processo de recriação, de reescritura:

[...] essas histórias e mitos do Romanceiro são apenas um material bruto, que teremos que recriar na medida da força criadora de cada um de nós, dando-lhes um sentido mais amplo e mais capaz de universalização, um sentido ao mesmo tempo ligado e contraposto à significação do mundo e da vida (SUASSUNA, 2007, p. 250-251).

Na trama da *Farsa*, esse processo de reescritura nos parece fundamental à criação do autor na qual o entremez funciona como ponto de partida para a sua elaboração. Embora a peça contenha muitos elementos das manifestações populares nordestinas, o texto teatral não é popular, como afirma Ariano na aula-espetáculo realizada na Universidade de Brasília, em 1999: “Eu não faço distinção de grau entre cultura erudita e popular brasileira. Pra mim eu dou a mesma importância. Eu falo mais da cultura popular, porque ela é mais abandonada”. O dramaturgo toma de empréstimo os elementos populares como ponto de partida, não como limite, para a sua criação erudita a partir do diálogo com os autores e textos da tradição mediterrânica e brasileira.

E é assim que autor cria um texto rico como o da *Farsa da boa preguiça*, no qual as formas de expressão da cultura popular se tornam estilizadas e a questão da literatura popular e literatura erudita não se estabelece como de cultura superior ou inferior, mas de diferença entre as manifestações culturais. Revela-se, assim, que a cultura brasileira deve ser entendida enquanto unidade na sua diversidade devido às dimensões continentais do Brasil influenciadas por índios, portugueses e negros, proporcionando um conjunto de manifestações culturais variadas no território nacional.

3.3 1^a ato: “O peru do cão coxo”

Conforme Suassuna, o primeiro ato da *Farsa*, intitulado “O peru do cão coxo”, baseia-se “numa notícia de jornal e numa história tradicional, anônima, de mamulengo” (SUASSUNA, 2007, p. 35). A rubrica indica como deve ser o cenário:

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 (2007, p. 43).

Após as indicações do espaço cênico, que também indicam a visão teatral de Ariano Suassuna, a peça inicia-se com a fala do narrador Manuel Carpinteiro, juntamente com o seu secretário Miguel Arcanjo e o santo Simão Pedro, referência a São Pedro, que foi um dos apóstolos de Cristo na terra.

Manuel Carpinteiro abre o primeiro ato na figura de um camelô que, em tom de feira, introduz o leitor e/ou espectador na trama farsesca, apresentando o espaço da praça do vilarejo onde se encontra a casa do rico Aderaldo Catação e do pobre e poeta popular Joaquim Simão:

Manuel Carpinteiro: O cavalheiro pode ver aqui
inteligente e culto como é-
O Fogo escuro, o enigma deste Mundo
e o rebanho dos homens em seu centro!
Que palco! Quantos planos! Que combates!
Embaixo, o turvo, as Cobras e o Morcego.
No meio, o que esta Terra tem de cego e esquisito.
Em cima, a Luz Angélica – esta Luz mensageira
Com seu vento de Fogo puro e limpo!
Embaixo, três demônios que aqui passam.
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!
 Dirá o cavaleiro: “É impossível!
 O Cristo, um camelô?”
 Mas não será verdade
 que o Cristo é o camelô de Deus, seu Pai?
 São essas minhas peças neste jogo! (p. 44-45)

Após o anúncio do espetáculo por Manuel Carpinteiro, os personagens divinos Miguel Arcanjo e Simão Pedro apresentam o tema da peça que se fundamenta entre ócio e o trabalho, a boa e a má preguiça. Na apresentação, os personagens divinos opõem-se à preguiça de Joaquim Simão e o trabalho de Aderaldo Catacão. Simão Pedro que já foi homem, pescador e pai de família, toma o partido do poeta popular dizendo ao arcanjo:

Simão Pedro: Você detesta a preguiça
 mas é porque nunca trabalhou!
 Sempre foi anjo! Assim é bom!
 Você, São Miguel,
 nunca teve, como eu tive,
 de enfrentar mar roncador,
 dando duro na tarrafa,
 atrás do peixe ligeiro,
 fino, veloz nadador.
 O trabalho nas costas nunca lhe doeu!
 Sei que é um anjo importante,
 corajoso, limpo, claro
 e que ao Demônio venceu!
 Mas você nunca foi homem:
 eu fui um!
 Você nunca deu um dia de serviço
 a homem nenhum! (p. 48)

Miguel Arcanjo fica a favor de Aderaldo Catacão, como seu “Guerreiro”, pois gosta daqueles sedentos de conquistar mais, por isso não deixa Simão Pedro sem resposta:

Miguel Arcanjo: Na qualidade de Arcanjo,
 gosto dos espirituais!
 Mas sou também um Guerreiro
 e aprecio, até demais,
 alguém feroso e inquieto,
 sequioso de sempre mais!
 Mas veja aí esses dois:
 Aderaldo Catacão
 que é rico, trabalha muito!
 Simão Pedro: Pode haver safadeza no trabalho,
 e na preguiça pode haver criação! (p. 50-51)

Entre o arcanjo e o santo sempre está Manuel Carpinteiro para ponderar os argumentos das personagens divinas, em prol dos seus favorecidos, e, no fim do ato, julgar a história de

acordo com as ações acontecidas, dando a moralidade, como acontecia no Teatro Medieval. Ariano utiliza os recursos moralizantes na peça aliados ao riso para refletir o ideário cristão, conforme afirma Vassallo:

Embora o teatro de Suassuna seja extremamente cômico, seu riso se submete aos ensejos moralizantes, por causa das preocupações religiosas que interferem nos temas e na realização da ação cênica, através da presença dos personagens sobrenaturais (VASSALLO, 1993, p. 125).

As “preocupações religiosas” pertencem à visão de mundo suassuniana. O próprio autor afirma que a sua visão religiosa do mundo e do homem tem influência direta no seu teatro, por isso, na ação farsesca, não podem faltar os elementos religiosos que dão o tom moralizante da peça ao mesmo tempo em que apresenta um dos modos como o dramaturgo vê o mundo.

Logo no início da *Farsa* apresenta-se a intriga, que envolve os personagens humanos. Aderaldo tenta seduzir Nevinha, a esposa de Joaquim Simão, e Clarabela tenta atrair o poeta para vivenciar a experiência do amor com um sertanejo “autêntico”. Aderaldo se utiliza da personagem infernal Andreza para tentar conquistar Nevinha, oferecendo-lhe vestido, batom e sapato caso ela dê “um pé”, “uma perna” ou “duas pernas e um bucho de agrado nele”. Mas Nevinha recusa todas as ofertas de Aderaldo, pois é Simão a sua “fraqueza” e sua “glória”. Andreza chama Simão de preguiçoso, mas Nevinha rebate a acusação feita ao marido porque ele escreve versos, ou seja, tem um ofício:

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 de um preguiçoso daquele!
Aquilo é podre de preguiça!
Nevinha: Dona Andreza, não diga uma coisa dessa
que chega a ser uma injustiça!
Se a senhora continua assim, eu não escuto mais!
A senhora elogia, aí, esse ricaço!
Sabe que meu marido é tão importante
que a mulher do rico veio ontem para cá
somente para ver os versos que Simão faz?
Dona Clarabela, a mulher de Seu Aderaldo,
é a maior entendida nessas histórias de folheto e bendito!
Vem do Recife pra ver: vem pra fazer um estudo!
O que ele escrever agora, vai vender:
a questão, é trabalhar!
Andreza: E quem disse que aquele preguiçoso vai trabalhar?
Nevinha: Ah, não! Ele pode ter preguiça pra tudo no mundo:
mas bom para a mulher e bom pra fazer verso ele é! (SUASSUNA, 2007, p.
61-63)

Andreza tenta convencer Nevinha, sem sucesso, e quando chega o poeta, aquela sai zangada por causa de suas brincadeiras. Nevinha, preocupada com a situação da família, propõe dois empregos a Joaquim Simão: um de ajudante de pedreiro e outro de carregador de malas na estação de trem. Mas ele recusa os dois apontando os riscos de cada tarefa. Nevinha tem consciência da situação de pobreza da família porque a comida dos filhos não está garantida. Todavia, concorda com os argumentos de Simão para não trabalhar como pedreiro e carregador de malas na estação de trem, pois ele a alerta para os perigos de morte na construção, caso escorregue “com uma lata na cabeça, cheia de calça”, ou na ferrovia atropelado por um trem. Nevinha, apesar de reconhecer a necessidade familiar, se conforma com a situação, pois os motivos de Simão para não trabalhar são aceitáveis, apesar de não justificarem a preguiça do poeta, e ela o ama acima de tudo, estando disposta a viver na imprevisibilidade da vida, lançada à sorte, junto ao seu marido, porque se está ruim com ele pode ficar pior sem a sua presença.

Assim, o poeta termina a sua fala com dois versos que são cantados no teatro de mamulengos: “Ô mulher, traz meu lençol, / que eu estou no banco deitado!”, voltando a dormir, e Nevinha fica com seu conformismo, dizendo:

Ah, meu Deus, de tudo o que Simão diz
só vejo uma coisa acertada:
é que esta vida da gente
é uma vida danada de desmantelada! (p. 76)

Então, entra em cena Aderaldo Catação para seduzir a mulher do poeta. Ele diz que Joaquim Simão é preguiçoso e que um homem não pode ser feliz passando fome e oferece tudo o que tem a Nevinha: “ações”, “matadouro”, “ouro”, “gado” e, principalmente, sua “energia”. Contudo, ela continua irredutível, afirmando que pertence a Simão “com pobreza e tudo”. Depois dessa nova tentativa fracassada de Aderaldo para seduzir a mulher do poeta, chega de Recife Clarabela, a esposa do rico. Segundo o personagem Miguel Arcanjo, ela

[...] é toda cheia de visagens.
[...] Como está na moda,
Coleciona cerâmicas populares,
faz versos, pinta paisagens,
protege os jovens artistas,
coleciona móveis antigos,
cristais, quadro e imagens! (p. 54-55)

Clarabela se considera “amante das Artes” e dos artistas, coleciona obras de arte e realiza exposições, festivais, jograis. Ao chegar no sertão, deseja conhecer o poeta popular e

as suas poesias. Nevinha, querendo mostrar o talento do marido à possível compradora da sua obra, pede para ele cantar a “Cantiga do Canário” que, além de ser rápida, é penosa e bonita. Em seguida, Simão canta a “Cantiga dos Macacos”. Depois da audição de cada cantiga, Clarabela diz que não gostou de nenhuma das poesias que ouviu e analisa com termos específicos da teoria literária as poesias apresentadas de Joaquim Simão, sublinhando o seu discurso rebuscado acrescentado de um exagero academicista, que acompanha as teorias da moda. Tais comentários fazem de Clarabela uma suposta portadora de conhecimento erudito e formal:

Não há, na cantiga, nenhuma unidade de estilo
e a estrutura é muito mal amarrada!
O canto é sempre romântico, mas a história é misturada,
ora sentimental, ora metida a engraçada!
Quanto ao fim, é inteiramente sem sentido.
[...]
Podia-se pensar num pouco de surrealismo
– talvez seja o que você pense! –
Em suma e para resumir: no começo trivialidades sem pretensões;
no fim, sublitteratura com pretensões!
[...]
Eu, sou pela forma de vanguarda
e por um conteúdo mais consciente de participação (p. 96-104).

O discurso de Clarabela parece demonstrar grande conhecimento, contudo, revela-se vazio e superficial, pois ela não alcança o universo da criação poética popular. Assim, não há compreensão entre o que acha a pretensa intelectual e o que pensa o poeta, por isso ele rompe a cena dizendo: “Não entendi, não quero entender e tenho raiva de quem entende!” (p. 102), fechando qualquer possibilidade de diálogo com Clarabela sobre as formas de criação da literatura popular que se diferenciam dos padrões estéticos da literatura erudita. Desse modo, Suassuna expressa aos ditos intelectuais “a consciência do papel que estes poderiam desempenhar para valorizar e desenvolver uma cultura original, em vez de deturpá-la através de análises pré-fabricadas” (SANTOS, 2009, p.139).

Ao ficar com uma visão pitoresca da poesia popular e do sertão, que remete a uma forma medieval e rústica, Clarabela será uma presa fácil para ser enganada pelos demônios, Fedegoso e Quebra-pedra, por achar que as pessoas no sertão são puras e ingênuas. Assim, entram em cena os personagens que representam os demônios para roubar o cheque que simboliza toda a fortuna de Aderaldo Catação e seria utilizado para pagar a compra do gado do sertão, tornando-o mais rico. Ao decidir ir à Agência Bancária para verificar se o dinheiro já havia chegado, Aderaldo deixa o cheque com Clarabela:

[...] eu vou lá, mas deixo o cheque.
 Ele já está assinado.
 Eu volto aqui para buscá-lo,
 se o dinheiro já tiver chegado!
 Não quero me arriscar a andar com o cheque,
 é quase tudo o que possuo.
 Fique com ele, guarde com cuidado (SUASSUNA, 2007, p. 106).

Nesse momento, começa a ação de engano na trama farsesca de Suassuna. Fedegoso disfarça-se de frade e fala com Clarabela em tom gregoriano, fazendo-a exultar por encontrar um frade que representa a verdadeira pureza, religiosidade e autenticidade do sertão, transportando-a para a Idade Média. O demônio em trajes de frade convence Clarabela dizendo ser um santo homem da confiança de Aderaldo, por isso ele o mandou para avisar da chegada do dinheiro e para celebrarem esse momento de felicidade enviou, para a sua ‘amada esposa’, um peru. Clarabela fica enaltecida com o romantismo puro e poético de seu marido, possibilitando o ataque final de Fedegoso:

Fedegoso: Pois ele mandou fazer uma coisa mais pura ainda:
 disse que a senhora mandasse o cheque por mim,
 porque ele precisa pagar logo aos homens do gado
 e concluir todo o negócio!
 Clarabela: Tome, o cheque está aqui! Ainda está quentinho,
 estava guardado bem juntinho do meu coração.
 Leve lá para Aderaldo essa jóia valiosa
 E diga a ele que estou ansiosa,
 santo homem, para que tudo saia como ele quer! (p. 110)

Com a saída de Fedegoso, Clarabela esquece rapidamente o cheque para tentar conquistar um “amorzinho” com Joaquim Simão, mas o poeta resiste falando do amor que Nevinha sente por ele, afirmando que o homem para ser justo precisa respeitar “a mulher, o que é certo, e Deus” o que deixa a mulher de Aderaldo indignada:

Deus! Agora, sim! Era o que faltava! Ora Deus!
 Isso é coisa superada, Simão!
 Deus é uma idéia superada e obscurantista,
 inventada pelos impostores e exploradores.
 Pergunte a Aderaldo:
 nós dois somos ateus e livres-pensadores!
 Aderaldo é neoliberal
 mas eu sou social-democrata! (p. 113)²⁵

²⁵ Na primeira edição da peça, em 1974, não havia a fala de Clarabela declarando que “Aderaldo é neoliberal / mas eu sou social-democrata” (2007, p. 113), o que demonstra o processo de reescritura que Ariano realiza nas suas peças, além de ser uma crítica aos marxistas de plantão, em um período conturbado de ditadura militar no qual o dramaturgo foi acusado de reacionário.

Aqui, mais uma vez, Ariano utiliza o ideário cristão para mostrar que o homem sertanejo possui valores religiosos e morais que são a essência da sua vida e estes formam a sua unidade enquanto ser humano, dificultando a fragmentação tão latente em tempos modernos entre a parte material da existência e a parte espiritual ou simbólica. Portanto, há uma “indivisibilidade” de corpo e alma, de necessidades materiais e morais que não são compreendidas por “observadores letrados” como Clarabela. Alfredo Bosi afirma no seu livro *A dialética da colonização*:

Essa indivisibilidade é difícil de ser apreendida pelo observador letrado que, por não vivê-la subjetivamente, procura recortar em partes ou *tópicos* a experiência popular, fazendo dela um elenco de *itens* separados, dos quais alguns seriam materiais, outros não (1992, p. 324).

Assim, sem entender essa dimensão unitária de valores que está arraigada à vida cotidiana de Joaquim Simão como homem popular, Clarabela desiste, momentaneamente, de satisfazer o seu prazer com ele. Nesse intervalo, Aderaldo volta do banco anunciando que o dinheiro chegou, portanto, pede à sua mulher o cheque, mas ela diz:

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! (SUASSUNA, 2007, p. 120)

Aderaldo argumenta que não mandou nenhum frade ir buscar o cheque, logo percebendo que foi roubado e que lhe restava em dinheiro apenas um pouco “mais do que quando começou” ao erguer sua fortuna. Diante dessa situação em que a posição do rico se inverte, o poeta popular aproveita para dar sua lição de moral a Aderaldo:

Simão: [...] Seu Aderaldo juntou dinheiro a vida inteira,
 tentando fazer a vida organizada.
 Deu o sangue por dinheiro!
 E de que foi que valeu? De nada!
 [...] Homem quer saber do que mais? Conforme-se!
 O senhor mesmo diz que ainda tem muita coisa:
 trabalhador como é, daqui a pouco está rico de novo!
 Assim, console-se e vá se aquietar,
 que pelo menos um peru você ganhou! (p. 122)

O ricaço fica irritado com a fala de Joaquim Simão chamando-o de “miserável”, “canalha”, além de dizer que vai à polícia para denunciar o roubo, pegar o ladrão e recuperar

o seu dinheiro. Não obstante, o “folheteiro”, como Aderaldo o denomina, rebate os seus argumentos com ironia:

Simão: Homem deixe de agonia! Você ainda não tem o baú?
Assim fique junto de sua mulher, porque, como já disse,
você ganhou pelo menos um peru! (p. 123)

Enquanto Aderaldo está na polícia, entra em cena outro demônio, QuebraPedra, disfarçado de “calunga de caminhão” para enganar Clarabela pela segunda vez. Ele a avisa que o ladrão vestido de frade foi preso, por isso o delegado pede que o peru seja enviado à delegacia para instaurar-se o inquérito. Clarabela, sem questionamentos, entrega o peru para o “cadenga”. Aderaldo volta para casa sem esperança de recuperar o cheque, pois a polícia “não pode fazer nada” com relação ao roubo. Ao ouvir essas palavras do marido, a marchã das artes se espanta:

Clarabela: Não pode? E não pegaram o ladrão?
Aderaldo: Não!
Clarabela: E quem era aquele calunga de caminhão?
O que é que quer dizer tudo isso? (p. 125)

Joaquim Simão goza da desgraça do casal de ricos, então entram para finalizar o ato com a moralidade Manuel Carpinteiro, Miguel e Simão Pedro, que dialogam com o público para o convencer da qualidade do seu produto espiritual, ou seja, a salvação:

Simão Pedro: Temos então a lição
de que a preguiça compensa!
Manuel Carpinteiro: A lição não foi essa, Simão
Mas, sim, a de que é preciso
temperar sabiamente
o trabalho com a contemplação e o descanso.
Existe um ócio corrutor,
mas existe também o ócio criador.
Assim, procuro não impor, mas colocar
meu produto Providencial:
moralidade, religião,
fidelidade, esperança, obediência,
tragédia, drama, comédia,
amor de Deus e da Igreja,
poesia e diversão:
Os três: Aceitem nosso produto:
terão paz e salvação (p. 126-127).

Com esse desfecho, Ariano usa de preceitos cristãos do catolicismo para mostrar o cunho didático da sua “poesia teatral”. Revela que a sua visão de mundo, como dramaturgo e

intelectual, passa pela religiosidade, mas de forma crítica ao criar um texto teatral marcado pelo riso irônico e pelo comportamento ético-religioso das personagens.

3.4 2º ato: “A cabra do cão caolho”

O segundo ato da *Farsa* foi escrito a partir do entremez *O homem da vaca e o poder da fortuna*, escrito em 1958, com base no folheto de Francisco Sales Arede.²⁶ No entremez, as figuras de dois cantadores apresentam o personagem Simão, “um cantador muito pobre e preguiçoso”, e sua mulher de “coração generoso”. A intriga baseia-se na preguiça de Simão e nos pedidos de sua mulher para que ele trabalhe para garantir o alimento dos filhos, juntamente com uma aposta entre o rico e o poeta. Na composição do entremez encontram-se três dramas: *O Poder da fortuna*; *O amor de Clara Menina e Dom Carlos de Alencar*; *Bumba-meu-boi*.²⁷ A encenação do romance medieval ibérico *O amor de Clara Menina e Dom Carlos de Alencar*, realizada por Simão, sua mulher e os cantadores, evidenciam o caráter metateatral do teatro de Ariano Suassuna.

O ato “A cabra do cão caolho” inicia-se com as personagens divinas. Simão Pedro planeja ajudar o seu protegido, o poeta Joaquim Simão, a sair da miséria, enquanto que São Miguel carrega um saco com vários disfarces que lhe serão úteis para o desenvolvimento da intriga. Após a abertura do ato por Manuel Carpinteiro e seus santos auxiliares, Clarabela continua na tentativa de seduzir Joaquim Simão propondo-lhe fazer uma massagem, mas o poeta tenta resistir salientando que “isso é pecado” o que deixa a mulher do ricaço irritada:

Clarabela: Lá vem as besteiras desse atrasado!
 Eu não já lhe disse que não existe pecado?
 Olhe, quer saber de uma coisa, Simão?
 Eu hoje não acabo o dia sem dar uma massagem
 nas costas de um rústico, de jeito nenhum!
 Se não for você, será outro, que já mandei contratar!
 Assim, aproveite! Quer ou não quer? [...]
 Invenitei de dar uma massagem
 Hoje, num rústico qualquer, e aquele que escolhi
 por sua autenticidade,
 por sua angulosidade,
 rusticidade e pureza,
 foi você! Quer, ou não quer?! (p. 150).

²⁶ O cordelista paraibano Francisco Sales Arede (1916-2005) tem uma obra contendo mais de cem títulos. Um dos seus cordéis mais famosos é *O homem da vaca e o poder da fortuna*.

²⁷ De acordo com Silviano Santiago, “O primeiro drama nos lembra que sua origem são os folhetos de literatura de cordel; o segundo obviamente é de origem medieval e ibérica, e o terceiro aproveita com bom gosto e propriedade o conhecido bailado folclórico, bumba-meu-boi. Essa mistura de manifestações artísticas e populares luso-brasileiras é uma das características da obra literária de Ariano Suassuna” (2007, p. 108).

Clarabela representa a ausência de moral, a luxúria, a infidelidade conjugal, a descrença nos princípios cristãos, portanto, o puro pecado. Joaquim Simão não resiste à tentação e aceita a proposta de Clarabela para fazer-lhe uma massagem, porém Nevinha vê a intimidade dos dois e interrompe a massagem chamando o marido de “peste”, “condenado”, “tarado”, “safado” por “catucar” a mulher de Aderaldo. Joaquim Simão diz que nunca a traiu. Nevinha acredita nas palavras do marido, mas deixa a sua advertência, que nunca se realizará, pois o seu amor por Joaquim Simão é maior que a sua raiva:

Nevinha: Agora, tem uma coisa: se eu descobrir
que você está me traindo,
eu furo seus olhos e boto chumbo derretido
em seu ouvido,
quando você estiver dormindo!
Simão: Deixa de valentia, Nevinha, que brabeza não combina
com você!
Vamos tirar uma pestana que o mal da gente é sono!
Vamos dormir, e acabe com essa história!
Nevinha: Não tem jeito não, meu Deus!
Esse homem é minha fraqueza e minha glória! (p. 157)

Apesar de Nevinha demonstrar a sua fidelidade ao marido juntamente com o seu desapego ao dinheiro e aos bens materiais, Aderaldo Catação não desiste de ter a mulher do poeta em seus braços e tenta conquistá-la novamente, tendo em vista que ele está enriquecendo outra vez. Porém, esse enriquecimento não provém somente da disposição de Aderaldo para o trabalho, mas da relação econômica que ele mantém com as formas de exploração do capitalismo:

Aderaldo: Digamos que eu já tenha duzentos mil contos!
Você já imaginou o que é isso?
São duzentas mil notas de um conto
Empilhadas uma em cima da outra! É uma beleza!
Com dinheiro, pode-se comprar a terra,
o ar, a água, o fogo, toda a natureza!
Com dois anos de trabalho,
vendendo e matando gado,
emprestando meu dinheiro
a troco de juros fortes,
eu vou terminar mais rico
do que era antes de o Frade
desgraçado me roubar! (p. 158)

A riqueza não compra o coração de Nevinha. Ela é uma mulher pura de coração, fiel a Deus, ao marido e a sua maior preocupação consiste em sustentar os filhos. Podemos observar

que o nome Nevinha é o único da peça que está com terminação *inha*, indicando um diminutivo importante, conforme aprendemos com Sérgio Buarque de Holanda, quando observa que no Brasil:

A terminação “inho”, aposta às palavras, serve para nos familiarizar com as pessoas ou objetos e, ao mesmo tempo, para lhes dar relevo. É a maneira de fazê-los mais acessíveis aos sentidos e também de aproximá-los do coração (1995, p. 148).

Realmente, Nevinha se aproxima do coração de Joaquim Simão e do leitor e/ou do espectador pela sua ingenuidade, por ser leal em meio às tentações do ricoço, pelo seu amor incondicional ao marido preguiçoso mesmo que isso a deixe passiva diante da realidade miserável da sua família. Todavia, Nevinha se sente insegura com relação a Joaquim Simão; sente ciúmes de Clarabela que “é inteligente, bonita, rica, tem estudo, sabe tudo”, (2007, p. 161), enquanto ela nem sabe conversar com o marido sobre “os romances e folhetos” criados por ele. O poeta rebate os argumentos de Nevinha sobre os conhecimentos de Clarabela:

Simão: Sabe tudo, uma merda!
 Aquilo é jumenta sem mãe!
 É burra de fazer pena!
 Eu não digo uma desgraçada
 ruim como Dona Clarabela,
 chifrando o marido como chifra,
 e ainda se acha com o direito de dizer
 que minha poesia é ruim! Ruim, é ela! (p. 161)

Nevinha não teve uma formação acadêmica como a de Clarabela, no entanto ela conhece bem os folhetos e seus autores, demonstrando que para compreender a poesia não é necessário ter curso superior, ser escritor, crítico ou intelectual, mas possuir sensibilidade e frequência diante da expressão da linguagem poética. O conhecimento de Nevinha foi adquirido pela sua vivência e frequência no sertão ao ouvir e ler, talvez em feiras, praças públicas, circos ou na sua própria casa, os versos populares mais famosos no âmbito sertanejo, por isso ela pode enaltecer a poesia do marido, não pelo fato de ser apaixonada por ele, mas por reconhecer a qualidade dos seus versos em comparação com a obra de outros poetas populares de grande importância no cordel nordestino.

É que eu mesma acho você um Poeta maravilhoso!
 É o maior que eu conheço!
 Eu lhe digo com franqueza:
 tenho ouvido poesia
 e tenho lido folheto de Leandro Gomes de Barros,
 de Inácio da Catingueira,

de Silvino Pirauá,
de José Camelo e Dila,
de Jé, de Sales Arede,
dos Romanos, dos Batistas;
são, todos, maravilhosos:
mas o maior, mesmo, é você! (p. 163)²⁸

Apesar de considerar Joaquim Simão o maior poeta do sertão, Nevinha diz para ele trabalhar quando não estiver escrevendo. Contudo, Joaquim Simão refuta esse pedido exaltando o seu ofício de escritor:

E eu trabalho: penso, escrevo,
Invento, na Poesia,
crio histórias para os outros,
espalho alguma alegria,
espanto a treva do Mundo
que em seu sangue se alumia
dou beleza ao crime e ao choro...
É pouco, mas tem valia! (p. 166)

Nessa fala de Joaquim Simão, Suassuna evidencia como ele vê a função do poeta, ou seja, do artista. Para ele, o artista tem um árduo trabalho de criar e recriar a realidade por meio da poesia, do imaginário, do inventado que busca dar sentido, resignificação positiva à própria existência e à do outro através da palavra simples, porém significativa, diante do enredo da vida.

Portanto, a recusa de Joaquim Simão para trabalhar ou ir em busca do alimento para a família, por meio da caça e da pesca, não se deve somente a sua preguiça, mas também pela consciência que ele tem do seu trabalho como poeta, mesmo sem receber um salário, ou qualquer quantia em dinheiro, por essa tarefa. Nevinha se questiona se deve concordar com essa posição de Joaquim Simão e obedecê-lo vendo os filhos passarem fome. Ela sempre cede à opinião do marido e ao entrar em casa chorando, parece-nos que ela está em confronto consigo mesma. Entram em cena, novamente, os demônios Quebrapedra e Fedegoso que puxam Andreza disfarçada de cabra. Eles oferecem a São Pedro uma cabra. O santo chega a suspeitar dos seres malignos, mas logo aceita o animal oferecido, pois é a sua chance de ajudar Joaquim Simão e sua família a saírem da miséria. Então, ele se disfarça de boiadeiro, chega à casa do poeta e oferece a cabra²⁹ de presente para Nevinha:

²⁸Os poetas populares citados por Nevinha fazem parte de uma geração de cordelistas, cantadores e xilógrafos que levaram os folhetos para todo o Nordeste.

²⁹A cabra é uma das principais fontes de carne, leite e couro no sertão. A família de Ariano tem tradição na criação de cabras: “[...] sou de uma família de criadores. Não exclusivamente de cabras, mas criadores inclusive de cabras. Meu Pai foi criador; meu Avô; o Pai do Pai do meu Avô; e assim por diante” (SUASSUNA apud DIMITROV, 2011, p. 35).

Simão Pedro: Dona, aqui na sua porta
 eu ia agora passando,
 tangendo um bando de cabras,
 tirando versos e aboiando,
 quando avistei a senhora,
 dentro de casa, chorando!
 Eu estou penalizado
 com a pobreza que vejo
 aqui, nesta moradia!
 Tome esta cabra leiteira:
 é a melhor com que eu ia!
 Trate dela com cuidado
 que ela há de lhe servir muito:
 a senhora terá leite
 pra família, todo dia! (p. 180)

Nevinha fica muito contente e acorda Joaquim Simão para contar a novidade. No entanto, o poeta diz que dá trabalho criar uma cabra e não deixa que ela leve o animal para dentro de casa:

Não! Deixe essa peste aqui fora!
 A cabra, criada em casa,
 vai é nos atrapalhar!
 Deixe esse diabo por cá,
 que aparece já negócio
 pra se vender ou trocar!
 Em negócio é que eu sou bom!
 A gente vai enricar! (p. 184)

Segue-se, então, a cena das trocas que, além de testar a fidelidade de Nevinha, mudará a sorte da família do poeta. Joaquim Simão, por intermédio de São Miguel que se disfarça em vários personagens, troca a cabra primeiramente por um peru, depois o peru pelo galo, o galo pelo coelho e, por fim, o coelho pelo pão mais um conto. Após a última troca, o poeta volta a deitar no banco entoando os seus versos: “Ô mulher, traz meu lençol, / que eu estou no banco, deitado!” (p. 196). Aderaldo Catação assiste às trocas de Joaquim Simão e pergunta se ele ainda tem alguma coisa para trocar e o poeta diz que não e relata as trocas que fez restando-lhe apenas o pão francês. O rico logo se enaltece:

Aderaldo: Veja quanta diferença
 há de você para mim!
 Se eu fosse, como você,
 magro, feio e pobretão,
 e se, lá um dia, visse,
 por astúcia de algum Cão,
 uma cabra que viesse,
 parar nesta minha mão...
 Ora, não tinha conversa:

mudava a sorte, depressa!
 Você não viu como foi?
 O ladrão me roubou tudo,
 eu fiquei quase sem nada!
 Fui lutando e me apurando:
 Já tenho dinheiro em caixa! (p. 199)

Aderaldo diz para o poeta que a sua esposa vai reclamar das trocas que ele fez, mas Joaquim Simão afirma que Nevinha não é interesseira. Então, o ricaço propõe uma aposta. Se ao relatar as trocas feitas, Nevinha não reclamar de nada, Aderaldo dá o dinheiro que tem para Joaquim Simão; mas, caso a mulher do poeta reclame, ele perde o pão, o conto de réis e a mulher. Entra Nevinha e Joaquim Simão conta os negócios que fez. Aderaldo está confiante na sua vitória, mas toda vez que Simão relata uma troca, Nevinha não reclama e justifica o aspecto bom de cada troca. Joaquim Simão ganha aposta, mas não pela bondade de sua mulher e, sim, pela sua esperteza de ter ouvido a aposta entre o marido e o ricaço. Agora, Joaquim Simão e Nevinha estão ricos.

Nevinha não foi sincera, conhecia a existência da aposta e o seu prêmio. Se a conclusão parece amoral – o fim justifica os meios –, ela realça o papel da mulher. Nevinha, que aparecia até então como uma esposa doce e resignada, revela-se uma mulher de caráter, pronta para defender sua honra e sua virtude: um bastão para o marido, um punhal para o sedutor. O casal Simão-Nevinha para viver um verdadeiro *happy-end*: amor, saúde e dinheiro (SANTOS, 2009, p. 255).

Para fechar o ato, entram os personagens divinos para julgarem as ações do poeta, sendo que eles esperam para ver se a cobiça do dinheiro tomará conta da sua alma, pois a inversão da hierarquia social pode subverter os valores éticos e morais do poeta com relação à religiosidade, ao dinheiro e a fidelidade conjugal.

3.5 3º ato: “O rico avarento”

O último ato da peça abre-se com os três personagens divinos conversando sobre Joaquim Simão que, ao ficar rico, logo começou a trair sua mulher com Clarabela. Ficou

parecido com Aderaldo Catação, ou seja, deixou-se levar pelo espírito de avareza e, portanto, fez-se necessário tornar o poeta pobre novamente:

Simão Pedro: Foi preciso apertar Joaquim Simão!
 Seus carneiros e cabras dispersaram-se,
 a seca dizimou seu algodão.
 Pela falta de pasto e de forragem,
 seu gado se acabou pelo sertão!
 E as reses – muitas poucas – que escaparam,
 se acabaram, por cobra, ou no mourão!
 Manuel Carpinteiro: Hipotecou a fazenda!
 No dia do pagamento
 ele não tinha 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! (p. 225-226)

Joaquim Simão perde todas as suas posses adquiridas na aposta como punição pela vida leviana que começou a viver com o enriquecimento. Esqueceu-se da igreja e da família, inclusive traiu Nevinha com a luxuriosa Clarabela. Assim, novamente pobre, Joaquim Simão retorna, depois de anos, à terra de origem com a mulher e os filhos. Esse é o único momento da peça que se indica a passagem do tempo na trajetória dos personagens, pelo diálogo entre Joaquim Simão e Nevinha:

Simão: Chegamos à chamada “terra amada”!
 Eita, vida velha desmantelada!
 Quantos anos, hein, Nevinha?
 Nevinha: É verdade! quantos anos!
 E, também, quantos sofrimentos,
 quantos desenganos! (p. 228)

Com esse discurso, o poeta pensa que a mulher não o perdoou pelos seus atos inconsequentes. Nevinha afirma o seu perdão, apesar de todo o sofrimento que viveu nos tempos de bonança; como não se vive do passado, o importante agora é encontrar uma forma de sustento para a família. Então, Joaquim Simão decide ir à casa de seu rival, Aderaldo, para pedir-lhe trabalho e comida. Recebido por Clarabela, fala-lhe do seu infortúnio, mas a mulher do rico relata a Joaquim Simão que seu marido mudou muito após vê-lo enriquecer sem nenhum esforço, tornando-se avarento. Ela diz que tentará convencer Aderaldo a contratá-lo como mordomo. Ao saber, através da esposa, que o poeta veio à sua porta pedir-lhe emprego,

o rico avarento fica contente e o aceita como seu empregado. Esse será o seu modo de realizar a sua vingança contra o poeta:

Aderaldo: Não diga! Joaquim Simão humilhado!
 Pedindo emprego para trabalhar sob minhas ordens!
 Agora, a situação está invertida:
 é minha vitória, e ele vai ser dela testemunha!
 Eu não trabalho, vivo como nobre,
 e ele é quem vai chiar na minha unha! (p. 262)

Em seguida, Joaquim Simão aparece vestido de mestre-sala do bumba-meu-boi, isso o faz sentir-se ridicularizado e a sua principal tarefa consiste em expulsar os mendigos que, devido à época de seca, aparecem constantemente pedindo esmolas na porta do rico. Aderaldo ressalta a sua avareza ao novo empregado, dizendo que não visita a casa da sua mãe para ela não visitar a dele.

São Miguel disfarça-se como um mendigo cego para pedir esmola na casa do rico, mas Joaquim Simão explica que o seu patrão não dará esmola para não desequilibrar o orçamento. Em seguida, Simão Pedro aparece como um velho mendigo pedindo comida, pois faz três dias que ele e seus cinco filhos não comem e o poeta explica ao mendigo que o seu patrão disse que não dá esmolas para preguiçoso. Por fim, aparece Manuel Carpinteiro, também disfarçado de mendigo como o arcanjo e o santo, pedindo esmola para ele e não sei quantos filhos, mas Joaquim Simão explica que o patrão não dá esmola para quem não trabalha. Aqui, parece haver uma referência à passagem de *O juízo final* do Evangelho de São Mateus³⁰ no qual o evangelista escreve que o homem será julgado pelo Rei por meio das suas ações, tendo em vista que no decorrer desse último ato da *Farsa*, como veremos adiante, Aderaldo e sua esposa estarão diante da morte e da justiça divina que julgará os atos de cada um cometidos na terra.

Os mendigos, na verdade, Manuel Carpinteiro, Simão Pedro e Miguel Arcanjo, saem de cena e Aderaldo desmaia porque perdeu um botão do seu paletó, por isso ordena que Joaquim Simão o procure em todos os lugares, que varra a terra das ruas e praças, se for

³⁰No Evangelho de São Mateus, capítulo 25, versículos de 31 a 46, há o seguinte relato: “Então Rei dirá aos que estão à direita: ‘Vinde, benditos de meu Pai, tomai posse do Reino que vos está preparado desde a criação do mundo, porque tive fome e me destes de comer; tive sede e me destes de beber; era peregrino e me acolhestes; nu e me vestistes; estava na prisão e viestes a mim. Perguntar-lhe-ão os justos: ‘Senhor, quando foi que te vimos com fome e te demos de comer, com sede e te demos de beber? Quando foi que te vimos peregrino e te acolhemos, nu e te vestimos? Quando foi que te vimos enfermo ou na prisão e te fomos visitar?’ Responderá o Rei: ‘Em verdade eu vos declaro: todas as vezes que fizestes isto a um destes meus irmãos mais pequeninos, foi a mim que o fizeste’”.

necessário, passando-a numa peneira para encontrar o botão. O poeta fica irritado com esse pedido e pede demissão do emprego. Então, aparecem os três demônios, Andreza, Fedegoso e Quebra-Pedra, que revelam a Aderaldo a história do roubo do cheque e a verdadeira identidade dos mendigos que bateram na sua porta pedindo esmolas, que eram, respectivamente, São Miguel, São Pedro e Jesus Cristo. Os demônios dizem ao rico que ele e sua esposa têm apenas sete horas de vida; caso nesse tempo não encontrem uma pessoa para rezar um Pai-Nosso e uma Ave-Maria pela salvação deles, os dois serão levados ao inferno.

Enquanto decorrem as sete horas, entram em cena os personagens divinos em diálogo com o público sobre o destino do rico, então Manuel Carpinteiro, Simão Pedro e Miguel Arcanjo apostam o queijo comprado por Aderaldo para sua refeição, escondido por Joaquim Simão e encontrado por Simão Pedro:

Manuel Carpinteiro: Então vamos fazer o seguinte:
 Enquanto a história do Rico e do Poeta continua,
 a gente vai ali dormir um sono e sonhar!
 Quem tiver o sonho mais bonito
 fica com o queijo todo, está bem? (p. 309)

No momento da revelação dos sonhos, Simão Pedro revela-se o mais esperto dos três personagens divinos, pois engana Miguel e o próprio Manuel Carpinteiro ao comer o queijo com a justificativa de ser sonâmbulo. Ao fim do pequeno interlúdio, a narrativa principal é retomada com a reaparição dos demônios, após as sete horas, para levar Aderaldo e Clarabela com eles. O demônio tenta levar Joaquim Simão junto, sem êxito, pois Simão Pedro e Miguel salvam o poeta das mãos inimigas. E no último momento, Aderaldo e Clarabela são salvos do inferno pelas orações de Joaquim Simão e Nevinha:

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!
 Mas, 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.

Vão levar trezentos anos de tapa
e mais cinqüenta de beliscão,
queimaduras e puxavantes de cabelo,
mas escaparam [...] (p. 326).

Joaquim Simão segue o seu caminho de poeta preguiçoso, junto com sua esposa Nevinha, e Manuel Carpinteiro conduz a moralidade dos acontecimentos feita pelos personagens celestes:

Simão Pedro: Há um ócio criador,
há outro ócio danado,
há uma preguiça com asas,
outra com chifres e rabo!
Miguel: Há uma preguiça de Deus,
e outra preguiça do Diabo!
Manuel Carpinteiro: E então, a moral é essa,
que mostramos à porfia! (p. 333).

A moralidade que transpassa toda peça não se remete somente ao gênero farsesco ou à visão religiosa que o dramaturgo tem da vida e do homem, mas ao próprio ideário suassuniano que visa afirmar as suas ideias por meio da representação de atitudes das personagens socialmente tipificadas e da defesa de valores que ocorre com a presença da linha demarcativa entre o bem e o mal, a boa e a má preguiça. Desse modo, como relata José Laurênio de Melo na coluna “Crônica de Recife”, em 8 de abril de 1961, a *Farsa da boa preguiça* em:

conformidade com os modelos populares, tem também sua moralidade. Farsa e moralidade andam juntas em folhetos, na boca dos cantadores, nas representações dos mamulengueiros. Para estes, há sempre uma lição a tirar dos acontecimentos, e eles expõem com singeleza, pois as fábulas devem servir de exemplo, advertir os homens e corrigir os costumes. (MELO, 1961).

Mais do que a lição de moral contida nas manifestações populares nordestinas para a correção das más práticas do homem, a dimensão moralizante da *Farsa* está embasada no cristianismo, corroborando a visão religiosa que Suassuna tem do mundo como ele mesmo já falou em diversas ocasiões e disse novamente em entrevista a Fabíula Ramalho:

Eu recebi uma influência muito grande do escritor russo Dostoievski. E ele tem uma frase que a mim me tocou profundamente. Ele disse: “Se Deus não existe, tudo é permitido. Então, quando eu li essa frase pela primeira vez aí cheguei a conclusão. Eu disse o seguinte: Ele tem razão se Deus não existe tudo é permitido e como eu vejo que nem tudo permitido, então eu acho que Deus existe (SUASSUNA, 2010).

A visão religiosa do dramaturgo tem função didático-educativa para o leitor e/ou espectador da peça, através do jogo de vozes marcadas que levantam questões ideológicas e mostram, com a moralidade realizada ao final de cada ato, que as relações entre os homens devem ser justas, pois os atos humanos têm consequências na realidade social e no plano espiritual. Tal situação ocorre porque, no caso das diversas formas de expressão da cultura popular, não há a “indivisibilidade” entre as várias esferas da existência, como salientamos antes, sendo que o caminho da vida não tem um fim em si mesmo, portanto, há um que ultrapassa a existência terrena.

3.6 *Farsa da boa preguiça*: visão de um pensador

A *Farsa da boa preguiça* foi escrita após o grande sucesso do *Auto da Compadecida*, é a peça que Ariano mais gosta e, embora, não tenha alcançado a mesma fama do *Auto* é, segundo José Laurênio de Melo, “a peça talvez mais importante” do teatro suassuniano, pois o autor demonstra nesse texto teatral como a perspectiva popular, inserida em toda a sua obra, liga-se diretamente a sua visão de mundo associada ao cômico, como declarou o crítico na Crônica de Recife:

Partilho da opinião do sr. Gilberto Freyre de que esta é a melhor peça que Ariano Suassuna escreveu depois do *Auto da Compadecida*. É possível que ela não cause no espectador a surpresa que provocou a revelação do auto. [...] Mas se falta à *Farsa da boa preguiça* o ineditismo do tema, sobram nela qualidade mais duradoura. Destas, não estará entre as menos destacáveis a capacidade para inventar situações cômicas que se sucedem com fluência e naturalidade (1961).

Nesse sentido, o caráter cômico da farsa suassuniana gera uma teatralidade que resulta em um diálogo constante com temporalidades e pontos de vista diversos, desenvolvendo um texto dramático que cria um lugar diferenciado para o autor dentro da sua obra, ou seja, um espaço implementado pelo exercício dramatúrgico que faz emergir o autor como pensador. Nesse sentido, Rabetti observa:

Portanto, lugar não reivindicado [...] mas paulatinamente estabelecido, quase em tática de guerrilha cultural, no decorrer de um longo trajeto, de um *work in progress* destinado à criação, mediante sucessivas escrituras e reescrituras [...] que continuamente, em seu próprio tecido, propuseram formas dramatúrgicas de tipo novo, comédia de tipo novo e, enfim, um teatro tão moderno quanto investigador de uma nova relação entre arte erudita e popular (RABETTI, 2005, p. 40).

A *Farsa da boa preguiça* como essa “comédia de tipo novo”, criada totalmente em versos, sendo a peça menos encenada do teatro suassuniano,³¹ talvez devido à sua grande extensão, representa não somente uma nova perspectiva para o dramaturgo no seio da sua própria obra, mas um projeto estético do autor que busca a “integração das artes”³² no seu trabalho artístico. Nessa peça, Ariano se posiciona criticamente com relação àqueles que criticavam a sua obra, sendo uma resposta aos que o chamavam de dramaturgo reacionário em tempos de pré-ditadura militar marcado pelo forte engajamento político de artistas e intelectuais. Porém, em 1974, com a publicação da primeira edição da *Farsa*, Suassuna decidiu responder aos seus críticos com o prefácio intitulado *A Farsa e a preguiça brasileira*:

Quando da estréia desta peça, em 1961, no Recife, fui muito acusado por certos setores do pensamento – pelos marxistas principalmente – de estar aconselhando o Povo brasileiro à preguiça e ao conformismo, fazendo o jogo dos que desejavam “impedir e entrar sua luta de libertação”. Naquele ano, como os que me acusavam eram os poderosos do dia, calei-me por orgulho, não me defendi nem expliquei o verdadeiro espírito da peça, porque não costumo dar explicações aos poderosos. Hoje, a situação é diferente [...] (2007, p. 19).

Com a mudança de situação,³³ já em plena ditadura militar, Ariano responde aos “poderosos” por meio do seu próprio teatro, numa linguagem cômica, trazendo para dentro das cenas discussões sobre o ócio criador da poesia, a cultura popular e erudita e o papel do poeta popular em confronto com o intelectual vanguardista. Portanto, esteticamente bem elaborada, a *Farsa* mistura o sabor das palavras ao prazer do riso, expondo, pela escrita dramaturgic, como Ariano pensa a cultura brasileira e o papel do intelectual. A *Farsa* torna-se o espaço do embate entre a cultura popular e a cultura erudita, demonstrando a existência concomitante de dois Brasis: um Brasil do povo ligado aos cantadores, vaqueiros,

³¹ Das poucas encenações da *Farsa da boa preguiça*, destaca-se a sua primeira montagem realizada pelo Teatro Popular do Nordeste (TPN), em 1961, com direção de Hermilo Borba Filho e figurinos de Francisco Brennand. Depois, em 1963, há uma montagem na Paraíba. Em 1969, o Teatro Popular do Nordeste, com direção de Hermilo Borba Filho, encena a peça. Na década de 1990, a *Farsa* é adaptada para a televisão com direção de Luís Fernando Carvalho. Em 2007, o grupo paraibano *Oxente* encena a peça. E, por fim, houve a montagem de 2009 dirigida por João Neves. A *Farsa boa preguiça* contém, também, poucas críticas que avaliem tanto as primeiras encenações como a última realizada em 2009.

³² O projeto estético de Ariano Suassuna visando à “integração das artes” foi elaborado e desenvolvido com a criação do Movimento Armorial, em 1970, depois de dez anos da encenação da *Farsa da boa preguiça*.

³³ Nesse período, mesmo com a ditadura militar, Ariano já é um escritor reconhecido nacionalmente pelo seu talento, tinha uma carreira consolidada como professor universitário e desenvolveu um trabalho cultural muito importante como diretor do Departamento de Extensão da Universidade Federal de Pernambuco, resultando na criação do Movimento Armorial que nesse momento da repressão estava nos seus primeiros anos de existência em efervescente ebulição artística.

camponeses, moradores das favelas e pescadores em oposição a um Brasil submetido a uma burguesia urbana e pseudo-intelectualizada.

A peça estabelece constantemente o diálogo conflitante entre a cultura oficial e a popular, ou seja, entre o “o Brasil real versus o Brasil oficial”, distinção que Ariano toma de empréstimo de Machado de Assis, como ele mesmo explica:

Um dia, lendo Alfredo Bosi, encontrei uma distinção feita por Machado de Assis e que é indispensável para se entender o processo histórico brasileiro. Ele critica atos do nosso mau governo e coisas da nossa má política. Mostra-se ácido e amargo com uns e outros e depois explica: não é desprezo pelo que é nosso, não é desdém pelo meu país. O *país real*, esse é bom, revela os melhores instintos. Mas o *país oficial*, esse é caricato e burlesco (2008, p. 230).

Ariano se apropria dos termos “Brasil real” e “Brasil oficial” para consolidar o seu pensamento tanto no que diz respeito à cultura brasileira como a problemática das questões sociais no Brasil. Esse pensamento suassuniano começou a ser desenvolvido na década de 1940 concomitantemente com a sua carreira artística. Nesse período, havia uma forte busca de construção de uma arte brasileira através das nossas manifestações culturais ditas “genuinamente brasileiras”, principalmente aquelas ligadas ao nosso folclore, aos nossos mitos, histórias e festas populares. No caso de Suassuna, além da valorização cultural da sua região, houve a influência profunda da tradição mediterrânica para a elaboração do seu trabalho artístico e erudito que bebe no manancial da cultura popular para extrair dos espetáculos, das histórias, das cantorias, das danças, das festas e das pinturas populares a matéria heterogênea para a criação de um teatro e uma arte brasileira erudita.

Todavia, os tempos mudaram. Os modos de fazer arte e de pensar a cultura brasileira também sofreram transformações. Atualmente, muitos estudiosos da cultura afirmam que, em tempos midiáticos aliados à globalização cultural, não há mais espaços para a dicotomia popular *versus* erudito que vemos na *Farsa da boa preguiça*, pois tudo se mistura e hibridiza, criando novos modelos de manifestação cultural, uma vez que “não temos mais culturas separadas por adjetivações, mas temos sim, Culturas. Só culturas” (Velo, 2011, p. 5).

Devemos salientar que ao colocar esse embate erudito e popular no jogo enunciativo de Clarabela e Joaquim Simão, Ariano não quer hierarquizar a cultura, mas mostrar as diferenças entre as manifestações culturais. Ariano tem consciência de todas as mudanças de pensamento ocorridas no tempo, no entanto ele sabe que nem todas as questões apresentadas na trama da *Farsa*, envolvendo a relação erudito/popular, tradição/modernidade, rural/urbano,

pobreza/riqueza, foram superadas. Ainda mais com o surgimento da indústria cultural agregado à massificação da cultura, como diz o pesquisador Gilmar Rocha:

Contudo, em um mundo complexo, massificado e fragmentado como o das sociedades contemporâneas, onde não se pode perder de vista o papel da indústria cultural, as fronteiras entre o erudito e o popular, o rural e o urbano, o tradicional e o moderno são relativizadas, mas não superadas (2007, p. 229).

Por isso, Ariano continua na sua luta em defesa da cultura popular, por considerá-la mais esquecida, como já dissemos neste trabalho, em uma “tática de guerrilha cultural” que envolve a sua produção artística; o seu trabalho desenvolvido em cargos públicos como secretário de cultura ou assessor para assuntos culturais; e as aulas-espetáculos com as quais ele percorre todo o país como um artista mambembe em prol do seu ideário. Desse modo, Ariano desponta na cena nacional como um pensador das brasilidades. As peças seguintes, após o *Auto da Compadecida*, foram avaliadas como “pouco originais”, mantendo sempre os mesmos recursos, as mesmas técnicas, como podemos ler no comentário abaixo de José Laurênio de Melo:

Sei que alguns críticos, atentos para esse detalhe e para alguns aspectos do processo de composição de Ariano Suassuna, concluíram que o dramaturgo está revelando pouca originalidade. O termo de comparação é sempre o *Auto da Compadecida*, que ficou assim como uma espécie de cume. As peças que vieram depois não passariam de tentativas frustradas para escalar o pico inacessível. Não deixa de ser lisonjeiro para o autor esse reconhecimento de que não existe ponto de referencia para as suas peças senão dentro mesmo de sua obra (MELO, 1961).

A *Farsa da boa preguiça*, ao contrário do que disseram os críticos sobre as peças escritas por Ariano depois do *Auto*, alcançou o “pico inacessível”, pois esse é o texto teatral em que o dramaturgo mais se posicionou com relação às interpretações errôneas acerca da sua obra, tornando-se o “modelo” de integração de diversos elementos populares – o folheto, o mamulengo, o bumba-meu-boi – e de discussão do papel do intelectual na construção da identidade sociocultural brasileira.

Assim, logo no começo da peça, há uma discussão dos personagens celestes Miguel Arcanjo e São Pedro opondo-se entre a preguiça do poeta popular Joaquim Simão e o trabalho do rico Aderaldo Catacão:

Miguel Arcanjo: Mas veja aí esses dois:
Aderaldo Catacão
que é rico, trabalha muito!

Simão Pedro: Pode haver safadeza no trabalho
e na preguiça pode haver criação!
Agora, existe um costume
dos ricos endemoninhados:
como trabalham, se sentem no resto justificados.
Pagam mal aos operários,
oprimem os camponeses,
acusam quem defende os pobres
de ser do Mal instrumento,
sopram dureza e maldade
nos atos e pensamentos (SUASSUNA, 2007, p. 51).

O debate entre Miguel Arcanjo e o chefe da igreja, que ocorre ao longo da cena, expõe com clareza que o trabalho não pode ser aceito como um meio de justificar a opressão do povo que, apesar de ser explorado e oprimido, não se torna santificado por viver nessas condições, como diz o arcanjo:

Mas, se amamos mais os pobres,
Não vamos idealizá-los!
Vamos amá-los sabendo
dos seus defeitos e qualidades (p. 52).

Desse modo, Suassuna expõe ironicamente seu modo de pensar os intelectuais esquerdistas de boate que se dizem amantes do povo e das suas causas e só conseguem enxergar neles qualidades e boas atitudes, quando, na realidade, o povo é igual a todos os homens, ou seja, possuem qualidades e defeitos, são passíveis de acertos e erros:

Simão Pedro: Ah, isso é!
Os intelectuais de boates
é que vivem feito rapariga e mulher-dama
– apaixonados pelos operários,
pelos embarcações,
e vendo no Povo só bondades,
como se o Povo não fosse gente! (p. 52).

Dessa maneira, Simão Pedro mostra que o povo tem suas próprias contradições, portanto, não deve ser idealizado. Em uma perspectiva mais abrangente, a *Farsa* representa, por meio de uma linguagem ambivalente, as misérias e anseios do povo em um jogo discursivo de vozes irônicas e antagônicas que provoca o riso, possibilitando uma tomada de consciência crítica com relação ao discurso liberado.

Ariano utiliza de recursos satíricos e irônicos, como podemos observar nos diálogos entre o poeta popular e a pseudo-intelectual Clarabela, para expressar o pensamento de um escritor consciente do seu papel e também das suas limitações:

Estou perfeitamente consciente de que, na *Farsa*, podem ter se refletido os ressentimentos e as indecisões de um escritor de origem rural, exilado, por força de circunstâncias alheias a sua vontade, no meio da burguesia urbana. Um escritor indeciso e mesmo meio desesperado com as opções políticas que seu confuso e perturbado tempo lhe oferece (SUASSUNA, 2007, p. 24).

Em meio à confusão de seu tempo, ou melhor, da sua sociedade, mas na busca incessante pela clareza das suas ideias, Suassuna cria a figura de Joaquim Simão e da caricata Clarabela e se utiliza de uma linguagem marcada por trocadilhos, piadas e “interjeições cômicas” que levam o leitor e/ou o espectador ao riso, mas não ao riso fácil, mas àquele que, ao mesmo tempo, é gerado por uma crítica social. Assim, Suassuna coloca em primeiro plano uma discussão sobre a poesia popular e a relação entre ela e os intelectuais.

A valorização da cultura popular é também debatida na peça, a partir do momento em que a esposa do poeta insiste para que o marido mostre seus versos para Clarabela, suposta conhecedora de arte e poesia, pois, se ela gostar, pode até comprar as poesias dele, tornando-as uma forma de sustento da família. Joaquim Simão contradiz a mulher e critica aqueles que se dizem intelectuais, mas, na verdade, estão pouco interessados pela poesia popular:

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,
 que é o pau que está aparecendo mais aqui, agora!
 Procuram a gente, futricam, futricam,
 conversam, dizem que pagam, que fazem, que acontecem,
 depois desaparecem
 e não dão mais nem notícia! (p. 70).

Ariano recorre aos personagens para fazer a sua crítica e mostrar o que ele pensa sobre o intelectual e como este vê a cultura e a produção artística popular. O autor reveste-se dos seus personagens, transformando-se no outro e em si mesmo para explicitar a sua visão de mundo, tornando-se, também, um pensador com aquele talento próprio dos intelectuais para a arte da representação. De acordo com o estudioso nesse assunto Edward Said:

os intelectuais são indivíduos com vocação para a arte de representar, seja escrevendo, falando, ensinando ou aparecendo na televisão. E essa vocação é importante na medida em que é reconhecível publicamente e envolve, ao mesmo tempo, compromisso e risco, ousadia e vulnerabilidade (2005, p. 27).

Nessa “arte de representar escrevendo”, Ariano logo na primeira aparição de Clarabela apresenta-a e a descreve do ponto de vista da intelectual-urbana e a fala da “amante das artes” é carregada de ironia à idealização da vida sertaneja:

Clarabela: Ah, o campo! O Sertão! Que pureza!
 Como tudo isso é puro e forte!
 Esse cheiro de bosta de boi, que beleza!
 A alma da gente fica lavada!
 As bolinhas dos cabritos, o canto das juritis,
 o cocô dos cavalos, o cheiro dos roçados.
 A água pura e limpinha
 e esse maravilhoso perfume de chinica de galinha!
 Ah, a vida pura! Ah, a vida renovada!
 A catinga dos bodes, como é forte e escura!
 E a trombeta dos jumentos, como é fálica, vibrante e animada!
 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, 2007, p. 80-81)

Clarabela, ao respirar o “ar puro” do sertão, cria uma situação cômica através de seu discurso que demonstra a imagem idealizada que a “falsa intelectual”, como porta-voz da cultura oficial, tem do espaço sertanejo. Muitas vezes, ao longo da história, esse ambiente é retratado de forma pitoresca, rudimentar e selvagem, porém, sem considerar os valores, a cultura de uma região construída, principalmente, pela riqueza do seu povo ao contar nas feiras e praças os seus contos, os seus mitos e as suas lutas de uma terra iluminada por uma paisagem vermelha, seca, mas arraigada ao Brasil mais profundo, chamado por Ariano de *Brasil real*.

Clarabela comporta-se de acordo com o “tema palpitante do momento” e pensa conforme os modismos intelectuais. Por isso, sugere que o marido faça um curso de atualização ministrado de preferência “por um alemão neomarxista”, mas se não for possível, por “um americano neoliberal ou um sociólogo tropicalista” (p. 84). Clarabela representa a ridicularização do intelectual. Inspirada na *Escola de mulheres*, de Molière, ela é considerada a personagem feminina mais importante do teatro suassuniano, afinal ela possui mais falas (26) que Joaquim Simão (15), como relatou o dramaturgo em entrevista à pesquisadora Fabíula Martins Ramalho:

E você falou aí do personagem Clarabela que eu considero o meu personagem feminino mais importante. Agora, às vezes as pessoas dizem: “você está revelando um certo machismo porque você ridiculariza a mulher escritora”. Não. Eu ridicularizo a falsa intelectual. Tá me entendendo? Porque conheci muitas, como conheci também muitos falsos escritores. A falsa intelectual é que comete aquele ridículo. Olha, vou lhe dizer uma coisa, quase que não tem nada inventado ali, eu fiz ali uma colagem de várias figuras que eu conheci e através dela eu procurei ridicularizar. Eu não sei se você sabe, mas Molière tem uma peça chamada *As mulheres intelectuais* e ele faz a mesma coisa.

Segundo Suassuna, Clarabela é uma “falsa intelectual que fala difícil, comparece às crônicas sociais, coleciona santos e móveis antigos e mantém um ‘salão’ e discute problemas de ‘arte formal’ ou ‘arte conteudística’” (2007, p. 23-24), porém não consegue perceber o seu discurso alienado que se encontra em total dissonância com sua prática social, pois “a conta de seu marido no Banco está cada vez mais sólida e de direita, às custas da exploração e submissão do povo” (p. 24).

Ao conhecer Joaquim Simão, Clarabela encanta-se com a rusticidade do poeta. Desejando estabelecer um diálogo com Joaquim Simão, Clarabela pergunta se os versos dele são puros, em seguida se ele é autêntico, mas o poeta logo responde que os seus versos “às vezes são meio safados”, sendo “um pouco asmático, autêntico não”. As respostas do poeta, de efeito cômico, começam a demonstrar o confronto da relação popular/erudito que ao decorrer da peça ficará latente nas falas desses personagens, como podemos observar no trecho a seguir:

Clarabela: É! Joaquim Simão, disseram-se que você é Poeta!
 Mas me diga uma coisa: seus versos são *puros*?
 Joaquim Simão: Às vezes são meio safados, Dona Clarabela!
 Clarabela: Estou falando é de outra coisa! [...]
 Joaquim Simão, não me decepcione! Não venha me dizer
 que você não é *autêntico*! Você é autêntico?
 Joaquim Simão: Não senhora, eu sou um pouco asmático, autêntico não!
 Clarabela: Ih, que vulgaridade! Mas é isso mesmo, estou habituada!
 Os artistas gostam de intrujar um pouco
 e de subverter todos os valores,
 principalmente diante de seus admiradores! (p. 89-90)

Na sequência da cena, o poeta ao ser solicitado por Clarabela para mostrar as suas “obras poéticas” faz algumas perguntas à suposta conhecedora de versos para saber que tipo de poesia ela quer ouvir. A resposta de Clarabela aos questionamentos de Joaquim Simão demonstra a falta de compreensão do universo poético popular pelo intelectual:

Clarabela: Simão vamos ao assunto principal, os versos!

Que é que você pode me mostrar?

Simão: Conforme! A senhora quer uma obra ligeira ou uma demorosa?

A senhora quer cantiga de bicho, de pau ou de gente? Quer de estilo penoso ou de estilo amolecado?

Clarabela: Ai que coisa mais pura! Eu quase diria mística!

Que é ligeira? Que é demorosa?

É algo ligado a forma de vanguarda, ou é coisa mais conteudística? (p. 91-93)

Aqui se evidenciam as diferenças entre os dois personagens, para definir a produção poética do poeta preguiçoso. Enquanto Clarabela se preocupa com a composição técnica dos versos, Joaquim Simão os avalia com outros critérios. Essas perguntas formam os critérios utilizados por Joaquim Simão para classificar a sua criação poética estabelecida em três classificações de acordo com a pesquisadora francesa Idelette Fonseca dos Santos: O primeiro é “quantitativo”, no qual as obras são caracterizadas em curtas ou longas; o segundo é “temático”, contendo três categorias: “cantiga de bicho, de pau ou de gente”; por fim, o “estilístico” que é distinguido pelo estilo “penoso”, grave/triste, e o estilo “amolecado” voltado para o cômico. Esse modo de classificação da poesia exemplifica que produção popular tem as suas formas de categorização formando, desse modo, os seus próprios gêneros da poesia popular.³⁴

Clarabela é estudiosa das artes, conhecedora das vanguardas, atenta às tendências modernas do comportamento social e da teoria literária, mas na verdade não consegue compreender os critérios da poesia que nasce da fonte popular e do universo sertanejo. Ela é o estereótipo do intelectual tratado por Suassuna de forma irônica e cômica. Os recursos usados por ele nas falas das personagens são justamente para, por meio delas, poder expressar o seu pensamento e colocar sua voz crítica sobre a postura dos intelectuais com relação ao popular. Podemos observar isso na cena em que Joaquim Simão recita a Cantiga do Canário e pergunta:

Simão: Então, Dona Clarabela, gostou?

Clarabela: Joaquim Simão, você é um Poeta, um artista,
e com os artistas a gente deve ser sempre franca:
de modo que vou lhe confessar que não gostei!

³⁴Ariano Suassuna é influenciado por vários elementos para escrever a sua obra. Entre eles, encontra-se a classificação para a poesia popular que o dramaturgo prefere chamar de *Romanceiro Popular do Nordeste*. De acordo com essa classificação, o romanceiro está dividido em Poesia Improvisada, Literatura de Cordel e de Tradição Oral Decorada, que possui os seguintes ciclos: ciclo heróico, trágico e épico; ciclo do maravilhoso; ciclo religioso das moralidades; ciclo cômico, satírico e picaresco; ciclo histórico e circunstancial; ciclo do amor e da fidelidade; ciclo erótico e obsceno; ciclo político e social; ciclo de pelejas e desafios.

Não gostei de modo nenhum, nem podia gostar.
Simão: Essa, eu já vi que é burra!” (p. 95).

Nessa cena, a “marchã das artes” faz uma análise da poesia recitada por Joaquim Simão através de uma linguagem técnica e literária que leva o poeta a considerá-la muito inteligente devido à sua fala difícil, como podemos observar no seguinte fala de Clarabela:

Clarabela: Não há, na cantiga, nenhuma unidade de estilo
e a estrutura é muito mal amarrada!
O canto é sempre romântico, mas a história é misturada,
ora sentimental, ora metida a engraçada![...]
Podia-se pensar num pouco de surrealismo
- talvez seja o que você pense! – [...]
Em suma e para resumir: no começo,
trivialidades sem pretensões;
no fim sublitteratura com pretensões (p. 96).

Ao final da longa sequência entre Clarabela e Joaquim Simão, com comentários absurdos da “amante das artes” ao analisar a obra do poeta, este reage de forma revoltante, recusando ao que for culto: “Não entendi, não quero entender e tenho raiva de quem entende” (p. 102). Assim, na impossibilidade de apreciar o trabalho poético de Joaquim Simão, Clarabela se limita à superficialidade e ao pitoresco. Aqui, Ariano mostra uma severa crítica ao intelectual que não consegue ver e entender a produção de uma arte e de um modo de pensar que não cabe nos seus moldes preestabelecidos como explicadores da arte e da cultura.

No segundo ato da farsa, Clarabela já não atua mais como intelectual, mas como mulher que obtém sucesso ao seduzir Joaquim Simão. Somente no terceiro ato é que Ariano retoma a sátira ao intelectual. Clarabela, para demonstrar a avareza de seu marido, o rico Aderaldo, menciona Balzac, Joyce, Proust e Maiakovski. Ao citar um verso muito conhecido de Luís de Camões, possibilita que Joaquim Simão fale longamente de outro Camões, o do folheto de cordel, fazendo um contraponto com o seu intelectualismo:

Clarabela: Meu caro Simão!
Eu não lhe disse que a coisa, aqui, está mudada?
Aderaldo controla até a comida! Tudo ele aperta!
Só podemos comer na hora certa!
As únicas alegrias que ainda tenho,
são as do amor! Ai! “Amor é um fogo
que arde sem se ver,
é ferida que dói e não se sente...”
Conhece isso? É de Camões!
Simão: Camões? Conheço! Tem um folheto, de Cirilo,
Chamado “As perguntas do Rei e as Respostas de
Camões”.
Me lembro que tem um pedaço muito bom. O Rei

quer obrigar Camões a desenterrar, para ele,
 um tesouro encantado e mal-assombrado
 que existe num velho sobrado.
 Camões promete cumprir o encomendado.
 Clarabela: O Camões de que falo era bem diferente!
 Mas, já que você ainda tem resistência [...] (p. 242-243).

A citação desses versos populares na fala do poeta exerce a função de evidenciar a oposição entre erudito/popular, sendo necessário observar que é a última vez que ocorrerá o confronto entre a intelectual Clarabela com seus conhecimentos de vanguarda e Joaquim Simão com o seu saber popular, pois ela anuncia que doravante se interessa mais pelo “sexo rústico” do que pela arte e a poesia popular. Assim, na impossibilidade de apreciar o trabalho poético de Joaquim Simão, Clarabela se limita a alimentar sua instintividade e satisfazer seus prazeres com os diabos travestidos de vaqueiros “puros e autênticos”:

Clarabela: Resolvi lograr meu prazer
 Quando, onde e com quem desejar!
 Então, me dê um daqueles abraços
 grosseiros e quentes,
 que sempre me dão a impressão
 de que estou me queimando!
 Chegue! Estou esperando!
 Estou cercada de canibais, de antropófagos! (p. 250-252)

As vozes das personagens populares que expressam os pensamentos do dramaturgo sobre a figura do intelectual e a forma de tratamento que este dá à poesia popular, também estabelecem o conflito da relação erudito/popular, por meio da articulação de conteúdo de suas falas que a todo tempo se chocam. São estes os modos de intervenção da visão de mundo de Ariano como “artista/personagem/explicador” no seio da sua obra cômica que, por meio do riso, critica, satiriza e ironiza.

O confronto do popular e do intelectual, que por vezes acontece na peça de forma forte e extremamente caricatural, demonstra a posição de equilíbrio que Ariano parece buscar perante o artista e a obra popular, ou seja, não deseja nem a superioridade do mundo letrado, nem o entusiasmo pictórico exacerbado pelo povo. Ele quer – como numa grande arquitetura barroca – aliar os contrários, unir os paradoxos para construir o seu teatro.

Desse modo, em uma integração do movimento de reescritura de textos populares influenciados pela tradição erudita e popular juntamente com a visão de mundo do autor, a *Farsa explicita*, numa veia cômica e através dos personagens-tipo, a vida cotidiana no sertão, os contrastes entre o trabalho e o ócio, o urbano e o rural, o rico e pobre, a fortuna e a pobreza. Esses contrastes dão o duplo tom da linguagem e não permitem “imagens definitivas,

isoladas, inertes, mas dotadas de uma “ambivalência regeneradora”, graças à visão dinâmica, viva, construtiva, globalizante, na qual se funda” (Bakhtin, 2010, p.181).

Nessa linguagem ambivalente, reflete-se o pensamento estético-ideológico de Suassuna num constante ir e vir entre vida e arte que, por meio do riso libertador, invertem as hierarquias sociais e culturais estabelecidas para buscar o diálogo, muitas vezes conflituoso, entre o saber oficial e o popular colocando em cena e numa estética própria, a dicotomia entre *Brasil real e Brasil oficial*. Estabelece-se, portanto, um ângulo próprio para olhar o grande circo do mundo que é a vida através da invenção e reinvenção da sua escrita dramatúrgica:

Se a arquitetura de minhas peças é aparentemente convencional, é buscada de propósito, para marcar minhas diferenças com o teatro contemporâneo e, ao mesmo tempo, para facilitar uma comunhão com o público, comunhão que existia no teatro tradicional e que desapareceu agora. A coisa mais fácil e mais freqüente no teatro moderno é a “originalidade”, e assim como os verdadeiros pensadores insuflam carne, sangue e vida àquilo que aos olhos modernos parece fórmula morta, acredito num teatro em que se comunicam o sangue e a vida dos personagens e histórias a arquiteturas que parecem convencionais aos olhos modernos, mas que são, na verdade, tradicionais e perenes (SUASSUNA, 2008, p. 48).

Na *Farsa*, o dramaturgo evidencia a importância do vínculo com a tradição popular e erudita. Todavia, a manifestação de apego ao tradicional não significa para Suassuna perpetuar antigas formas, mas um modo de tornar a tradição uma forma de resistência aos imperialismos, além de ser uma fonte permanentemente viva para pensar/repensar o Brasil e a arte brasileira desde as suas origens, baseada na mistura de raças e culturas:

Aqui, da mesma maneira que acontece com as outras artes, a tradição do espetáculo popular, ao mesmo tempo que nos indica o caminho nacional de um teatro brasileiro peculiar, religa os dramaturgos, encenadores e atores à corrente do sangue tradicional mediterrâneo, da qual somos herdeiros, na qualidade de povo ibérico, negro, judeu, vermelho e mourisco. [...] quem passou por tudo isso tem de compreender que o teatro popular brasileiro – e o teatro erudito que começa a surgir ligado a ele – entoca 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.70-71).

Portanto, na *Farsa*, assim como em toda sua obra, Ariano escolhe textos tradicionais e populares que se adaptam à sua visão de mundo, segundo alguns críticos romanceada, mas que não deixa de ser crítica e comprometida com a realidade que o circunda, com a sua “missão de defender a cultura”, como ele mesmo reafirmou na aula-espetáculo realizada no

Instituto de Pesquisas Aplicadas (IPEA), em 2011, e com o seu projeto estético e ideológico de criar uma arte erudita a partir das raízes populares da cultura brasileira.

Nessa perspectiva, a *Farsa da boa preguiça* reúne, do princípio ao fim, por meio do jogo discursivo das personagens, elementos díspares e consoantes do universo sertanejo, literário e suassuniano que representam a visão de mundo do dramaturgo, utilizando a escrita dramaturgica como recurso para o autor pensar a sua obra e o seu papel enquanto artista e pensador da cultura brasileira. Ele cria, desse modo, um “metatexto” específico que critica com ironia os “intelectuais de boate” e enaltece com comicidade, utilizando de recursos irônicos e satíricos, os “povos morenos e magros” que vivem, lutam e resistem na *terra brasilis*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A formação de Ariano Suassuna como pensador da cultura brasileira passa pela sua vivência no sertão, pela morte de seu pai, pelas suas leituras e pelo contato com as diversas formas de manifestação da cultura popular nordestina. A participação no Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), no Teatro Popular do Nordeste (TPN) e a criação do Movimento Armorial foram essenciais para a trajetória percorrida pelo dramaturgo paraibano na elaboração do seu teatro e na constituição da sua visão de mundo.

Ariano colheu, na cultura popular nordestina, os temas, os assuntos e as personagens que compõem o enredo das suas peças. As histórias e mitos dos folhetos, os espetáculos populares, juntamente com os versos improvisados das poesias dos cantadores são as fontes da criação dramaturgic suassuniana tanto na forma como no conteúdo. Ao apropriar-se das manifestações orais, escritas e dramáticas do âmbito da cultura popular nordestina para inseri-las no espaço da literatura erudita, Ariano, além de configurar a arquitetura textual das suas peças também demonstra como pensa o teatro, o Brasil e a cultura brasileira.

Com esta pesquisa, procurei apresentar como o percurso intelectual de Suassuna definiu as suas reflexões sobre as posições dicotômicas encontradas por ele na vida e na arte: rural *versus* urbano, Brasil real *versus* Brasil oficial, pureza *versus* pecado, Deus *versus* Diabo, fome *versus* fartura, pobreza *versus* riqueza, etc. Tais posições começaram a obter contornos estéticos quando Ariano ingressou no Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). No grupo, conheceu mais profundamente a literatura dramática e, por intermédio da influência direta de Hermilo Borba Filho, começou a escrever para o teatro, descobrindo-se como dramaturgo, pois, até então, Ariano só havia escrito poesia.

A poesia, como sempre salientou, criou o escritor e é fonte de sua obra, inclusive do teatro, como podemos observar nitidamente na *Farsa da boa preguiça*, escrita totalmente em versos. Assim, apoiando-se na poesia, Ariano encontra nas diretrizes propostas pelo TEP o caminho justo para a elaboração e desenvolvimento de uma dramaturgia inspirada nos “dramas do povo” nordestino. Nessa experiência teatral, Suassuna integrou, para a construção das suas peças, elementos da cultura popular, nas suas diversas expressões, como matéria-prima vista por ele como “genuinamente brasileira” para a criação de um teatro nacional.

Ariano levou os preceitos do TEP até as últimas consequências na sua trajetória intelectual, artística e política. Por isso, com o fim do grupo e sendo um dramaturgo já

reconhecido nacionalmente, ele convidou Hermilo Borba Filho para compor o Teatro Popular do Nordeste (TPN), que retomava os princípios do Teatro do Estudante de Pernambuco. Quando surge o TPN, em 1960, Ariano colhia os frutos do sucesso do *Auto da Compadecida* juntamente com outras peças, e, ao mesmo tempo, sofria com as críticas negativas escritas sobre as peças encenadas posteriormente ao *Auto*. Muitos disseram que depois da história de João Grilo e Chicó, Suassuna havia se tornado um dramaturgo sem inovação por utilizar dos mesmos elementos e técnicas das peças anteriores.

Contudo, ao pesquisar o ideário e o teatro suassuniano, pudemos perceber que similiariedade de enredos, personagens, recursos cênicos e narrativos não representam falta de criatividade do autor, mas um recurso que ele usa para colocar-se em diálogo constante com as suas concepções, com a tradição e com a cultura popular nordestina. Repetição, nas peças de Ariano, significa dar novos sentidos e leituras para aquilo que, à primeira vista, parece igual, mas o dramaturgo usa a repetição para enfatizar suas concepções e ideias, trazendo para o palco um novo olhar sobre o já visto ou já sabido no palco da vida.

Desse novo olhar, Ariano começou, no TPN, um trabalho mais intenso com relação à cultura popular. Ao contrário do TEP, que enfatizava um olhar mais atencioso às manifestações populares com fins pedagógicos – levar o povo para o teatro e levar o teatro ao povo –, o TPN achava que a cultura popular estava “ameaçada”, portanto, deveria ser defendida e protegida da massificação difundida pela indústria cultural. Essa visão se tornou uma característica importante do Teatro Popular do Nordeste e do próprio Ariano Suassuna, afirmando a sua posição de pensador que luta contra os estrangeirismos e contra a influência americana na cultura brasileira, corroborando a importância de valorização das manifestações populares nordestinas para a criação de uma arte brasileira erudita que deve ser comprometida com a realidade que a circunda, mas sem partidarismo político.

Tal posicionamento crítico levou Suassuna a se retirar do TPN, tendo em vista que Hermilo aproximou-se do teatro engajado politicamente e do modelo anti-ilusionista de Bertolt Brecht, do qual Ariano discordava, como vimos no primeiro capítulo.

Nessa perspectiva, parece-nos que Ariano é um intelectual que vê a cultura popular nordestina como a melhor forma para se alcançar uma literatura, um teatro, uma música, uma pintura brasileira. Porém, não impede intercâmbios de renovação com outros artistas e com modos diferentes de pensar o fazer artístico no Brasil.

Devemos salientar que essa postura de Ariano vem da sua visão concebida a partir da simbiose do seu mundo peculiar, da memória recriadora e da imaginação mítica aliada ao seu

desejo utópico de uma unidade nacional brasileira que surja do povo, principalmente dos mais simples que se espalham pelo sertão no interior do Nordeste e que ocupam as favelas nas grandes metrópoles do país. É na busca por concretizar esse anseio que ele propõe o *Movimento Armorial*, consolidando as suas convicções estéticas juntamente com o seu trabalho de gestor público, desenvolvendo políticas culturais para o fomento, principalmente das manifestações populares nordestinas.

O Movimento Armorial pretende executar uma arte erudita em consonância com o “espírito” do povo e ligado às “raízes” do *Romanceiro Popular do Nordeste* por meio da integração entre as linguagens artísticas. Com a criação do Movimento, explicitam-se as escolhas estéticas de Ariano para a criação de suas peças como, por exemplo, as histórias da literatura de cordel, os desenhos, a região nordestina. Ariano adotou uma dimensão poética e pessoal nas ideias armoriais, mas isso não significou uma alienação dos problemas sociais de sua época e sim uma busca incansável por uma arte que representasse o seu Brasil real.

O trajeto artístico suassuniano mostra-nos como se plasmou um pensador das brasilidades que, influenciado pela cultura popular e o seu universo imagético-sertanejo, procurou dar sentido à sua realidade nordestina/brasileira, pensar sobre ela e representá-la através da poesia, do teatro, da música e das artes plásticas. Com tudo isso, compondo um mosaico artístico que configura um pensador sempre na luta incansável para pensar a cultura brasileira e a sua arte por meio das formas de expressão do seu povo radicado no vasto mundo chamado sertão.

Ariano criou todas as suas peças inspirado pelo espaço imagético do sertão. Entre elas, encontra-se a *Farsa da boa preguiça* na qual o dramaturgo coloca “com espírito de geometria, aquilo que, na vida, deve ser olhado com espírito de finura” (Suassuna, 2007, p. 24) refletindo, através da sátira, a sua visão de mundo constituída a partir da participação ativa nos grupos teatrais e no Movimento Armorial.

No centro da intriga farsesca, por intermédio do poeta popular Joaquim Simão e da “falsa intelectual” Clarabela, encontra-se o jogo de oposições: sertão *versus* cidade; rico *versus* pobre; erudito *versus* popular; trabalho *versus* ócio; virtude *versus* pecado. Ariano utiliza esse jogo dicotômico para criticar, por meio do riso, os denominados intelectuais que se orgulham do seu conhecimento artístico erudito, todavia não conseguem reconhecer o valor da arte popular.

Ao não se ater ao aspecto cômico do gênero farsesco, mas mesclando religiosidade e moralidade, Suassuna criou, na *Farsa na boa preguiça*, personagens divinos e humanos com

recursos cômicos e caricatos, estabelecendo uma trama complexa na qual emerge dentro da própria peça, apesar da aparente simplicidade da linguagem utilizada, uma visão crítica do dramaturgo sobre a cultura brasileira, sobre a exploração capitalista e sobre o papel do intelectual, a fim de valorizar a cultura popular nordestina. Assim, evidenciando na sua criação teatral o pensamento de um dramaturgo que se transveste de si mesmo para refletir com os leitores e/ou espectadores do seu tempo sobre seu modo de conceber a cultura brasileira e o Brasil.

O teatro suassuniano, somado aos textos, às entrevistas, às encenações das peças e às aulas-espetáculos do dramaturgo são um material extremamente frutífero, pois possibilita muitas discussões e pesquisas com relação à formação da cultura brasileira pelo ângulo de visão desse homem de teatro que tem dentro de si um palhaço, um cangaceiro, um professor, um profeta, como ele mesmo se autodenomina. Todas essas figuras formam os dois sujeitos em conflito que se encontram dentro do autor:

Eu tenho dentro de mim duas pessoas: uma sou eu mesmo, a outra é esse tal de Ariano Suassuna. Que sujeito pra me dar trabalho! Vocês não me dão o trabalho que ele me dá. Inclusive, olhe, eu tenho uma raiva de ser chamado de intelectual vaidoso. Eu não agüento, eu não agüento! E esse tal de Ariano Suassuna, de vez em quando, fica me puxando. De vez em quando, também, eu digo: vai pra lá Ariano Suassuna, deixa, não vem pra cá que eu te conheço muito bem, eu sei quem tu és, não venha pra cá não.³⁵

Ariano tem consciência dos perigos do papel do intelectual, ou seja, de ser referência para questões importantes e fundamentais da sociedade brasileira. Por isso, com comicidade, ele mostra, nas denominadas aulas-espetáculo, a sua luta interna para que ele apareça não como o “intelectual vaidoso”, mas como o pensador que deseja refletir sobre a cultura popular brasileira.

Nesta dissertação, enfatizamos a importância do papel do dramaturgo Ariano Suassuna como pensador do Brasil e da cultura brasileira e, por meio da sua atuação artística e da sua produção teatral, focamos o “palhaço”, “cangaceiro” e o “profeta” que buscou “expressar alguma coisa sobre o que ele viu na sua sociedade e no seu tempo”.

Ao término desta pesquisa, podemos confirmar a imensa importância do autor Ariano Suassuna para a cultura brasileira, por meio de seus palhaços, cangaceiros, profetas, homens e

³⁵ Transcrição do trecho da aula-espetáculo disponível no endereço: <http://www.youtube.com>

mulheres que compuseram sua arte, suas histórias. A trajetória intelectual de Ariano Suassuna demonstra e reafirma as múltiplas possibilidades do nosso país.

REFERÊNCIAS

Obras de caráter geral

ALMEIDA, Laura Beatriz Fonseca de. “O exercício experimental da tropicália”. Em *Revista Itinerários*, 1996, n.10.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de Francois Rabelais*. Trad.: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ROCHA, Gilmar. *Cultura popular: do folclore ao patrimônio*. Artigo apresentado XIII Congresso Brasileiro de Sociologia realizado, em 2007, na cidade de Recife.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MELO E SOUZA, Antonio Candido. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. *História da literatura portuguesa*. Vol. II. Coimbra: Atlântida, 1959.

SAID, Edward. *Cultura e Política*. Trad.: Luiz Bernardo Pericás. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. *Representações do intelectual*. Trad.: Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VELOSO, Jorge das Graças. “O boi e a máscara: imaginário, contemporaneidade e espetacularidade nas brincadeiras de boi de São Caetano de Odivelas – Pará, de Sílvia Sueli S. da Silva”. Em *Repertório*. Salvador: 2011. 2, n. 17, p.210-214.

Obras sobre teatro

ALCURE, Adriana Schneider. “O teatro popular de bonecos do Brasil”. Em *Revista Textos do Brasil*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, março. 2010, n. 16, p. 116-123.

BERNARDES, José Augusto. *Sátira e lirismo no teatro de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2006.

BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do mamulengo: o teatro popular do Nordeste*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1966.

_____. “O dramaturgo do Nordeste”. Em *Uma mulher vestida de sol*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2004.

_____. “Os dramaturgos”. Em *Cem anos de cultura brasileira – Ciclo de conferências do I centenário da ABL*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad.: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PONTES, Joel. *O teatro moderno em Pernambuco*. Recife: Fundarpe, 1966.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. *O movimento e a linha: presença do Teatro do Estudante e do Gráfico Amador no Recife (1946-1964)*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2007.

Obras de Ariano Suassuna

Teatro

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

_____. “O rico avarento”. Em *Seleta em prosa e verso*. SANTIAGO, Silviano (Org.). 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

_____. “O homem da vaca e o poder da fortuna”. Em *Seleta em prosa e verso*. SANTIAGO, Silviano (org.). 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

Poesia

SUASSUNA, Ariano. “Infância”. Em *Seleta em prosa e verso*. SANTIAGO, Silviano (org.). 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

Não ficção

SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Editora Universitária, 1974.

_____. “Arraes – O Nacional e o Popular”. Em *Porque Arraes*. Recife: Edições Pirata, 1986.

_____. *A Onça Castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira*. Recife: Interativa, Projeto Virtus, 2003.

_____. *Iniciação à Estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. “Notas sobre o romanceiro popular do Nordeste”. Em *Seleta em prosa e verso*. SANTIAGO, Silviano. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

_____. “Teatro, região e tradição”. Em *Almanaque Armorial*. NEWTON JÚNIOR, Carlos. (Seleção, organização e prefácio). Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 43-61.

_____. “Genealogia nobiliárquica do teatro brasileiro”. Em *A Em Almanaque Armorial*. NEWTON JÚNIOR, Carlos. (Seleção, organização e prefácio). Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p.63-74.

_____. “A arte popular no Brasil”. Em *Almanaque Armorial*. NEWTON JÚNIOR, Carlos. (Seleção, organização e prefácio). Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 151-160.

_____. “O teatro, o circo e eu”. Em: *Almanaque Armorial*. NEWTON JÚNIOR, Carlos. (Seleção, organização e prefácio). Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 209-212.

_____. “Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras”. Em *Almanaque Armorial*. NEWTON JÚNIOR, Carlos. (Seleção, organização e prefácio). Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 229-248.

_____. “Seleta em prosa e verso”. Em *Nome da obra*. SANTIAGO, Silviano (org.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

Sobre Ariano Suassuna

Cadernos de Literatura Brasileira - *Ariano Suassuna*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nov. 2000, n.10.

DIMITROV, Eduardo. *O Brasil dos espertos*. São Paulo: Alameda Editorial, 2011.

MORAES, THEREZA Didier de. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-1976)*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária, 2000.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. *O circo da onça malhada: iniciação à obra de Ariano Suassuna*. Recife: Artelivro, 2000.

_____. *O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*. Recife: Editora da Universitária da UFPE, 1999.

_____. *As três fases do Movimento Armorial*. Em *Revista Correio das Artes*, dez. 2011, Ano LXII, n. 10.

_____. “Música”. Em *Música*. Recife: CD-ROM *Movimento Armorial – Regional e Universal*. Maga Multimídia Produtora, 2008.

_____. “Literatura”. Em *Literatura*. Recife: CD-ROM *Movimento Armorial – Regional e Universal*. Maga Multimídia Produtora, 2008.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

RABETI, Beti (org.). *Teatro e comichades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 7letras, 2005.

_____. “Ariano Suassuna e a escrita da cena brasileira: invenção e “explicação””. Em *Ariano Suassuna 80 anos*. Disponível em: <http://www.pluralpluriel.org>. Acesso em 25 de março de 2010.

SANTIAGO, SILVIANO. “Situação de Ariano Suassuna”. Em *Seleta em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento armorial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Um mundo feito de dicotomias e coincidências (mas nem tanto)”. Em *O Brasil dos espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como criador e criatura*. São Paulo: Alameda, 2011.

VASSALLO, Ligia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VICTOR, Adriana; LINS, Juliana. *Ariano Suassuna: um perfil biográfico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

Teses e dissertações

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. *Fora de cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho*. Tese (Doutorado). PPGL- UFPE, Recife, 2008.

RIBEIRO, Roberto Mesquita. *Entre ética e estética: o processo mimético da Farsa da boa preguiça*. Dissertação (Mestrado). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2007.

SZESZ, Christiane Marques. *Uma história intelectual de Ariano Suassuna: leituras e apropriações*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas da Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

Artigos e ensaios

FREYRE, Gilberto. *A propósito da “Farsa da boa preguiça”*. Coleção de recortes de jornal de Ariano Suassuna, Livro III (1949-1967), Núcleo Ariano Suassuna de Estudos Brasileiros/UFPE.

MELO, José Laurênio. *Farsa da boa preguiça*. Coleção de recortes de jornal de Ariano Suassuna, Livro III (1949-1967), Núcleo Ariano Suassuna de Estudos Brasileiros/UFPE.

RAJÃO, Alberto. “Sucesso Armorial no Sul”. Em *Documentos*. Recife: CD-ROM *Movimento Armorial – Regional e Universal*. Maga Multimídia Produtora, 2008.

SANTINI, Alexandre. “Teatro e cultura brasileira no século 20- Ariano Suassuna e o Movimento Armorial”. Em *Teatro e comichades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. RABETI, Beti (org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. “O decifrador de brasilidades”. Em *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nov. 2000, n.10, p. 95-110.

TINHORÃO, José Ramos. “Do romance ao galope nordestino”. Em CD-ROM *Movimento Armorial – Regional e Universal*. Maga Multimídia Produtora Recife, 2008.

VASSALLO, Ligia. “O grande teatro do mundo”. Em *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nov. 2000, n.10, p. 147-180.

Entrevistas

SUASSUNA, Ariano. “Ao sol da prosa brasiliana”. Em *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nov. 2000, n.10, p. 23-51.

_____. “Ariano Suassuna um brasileiro da gota”. Em *Caros Amigos*, junho. 2003, n.75, p. 39-41.

ANEXO I

Transcrição da entrevista realizada com Ariano Suassuna no dia 10 de agosto de 2010 na casa do autor em Recife.

Fabíula Ramalho: Na *Farsa da Boa Preguiça* nós temos a personagem da Clarabela que critica o papel do intelectual e a burguesia. Queria que o senhor falasse um pouco sobre o seu papel como dramaturgo e pensador dentro do seu próprio teatro. O senhor usa o seu teatro, também para criticar a sociedade brasileira, para falar da burguesia, da elite. Queria que o senhor falasse um pouco sobre como o senhor usa o seu teatro para pensar o Brasil, a cultura brasileira e o próprio fazer teatral.

Ariano Suassuna: Isso é uma tradição do teatro. O teatro pela sua própria natureza tem alguma coisa de tribuna, tem alguma coisa de cátedra. E, também, de palanque político, porque o teatro é esquisito. Durante toda a sua existência, desde o período clássico, você tem um dramaturgo como Molière, por exemplo, Molière procurava cumprir aquele velho preceito que inclusive é do teatro latino é rindo que se castiga os costumes. Ele mesmo dizia que não existe tirania no mundo que resista a uma gargalhada que dê três voltas em torno dela. Quer dizer, eu acho que já é da própria essência do teatro. E você falou aí do personagem Clarabela que eu considero o meu personagem feminino mais importante. Agora, às vezes as pessoas dizem você está revelando um certo machismo porque você ridiculariza a mulher escritora. Não. Eu ridicularizo a falsa intelectual. Tá me entendendo? Porque conheci muitas, como conheci também muitos falsos escritores. A falsa intelectual é que comete aquele ridículo. Olha, vou lhe dizer uma coisa, quase que não tem nada inventado ali, eu fiz ali uma colagem de várias figuras que eu conheci e através dela eu procurei ridicularizar. Eu não sei se você sabe, mas Molière tem uma peça chamada *As mulheres intelectuais* e ele faz a mesma coisa. Então, eu acho que é da própria essência do teatro. Eu acho que o teatro é uma forma de você realizar a poesia. Tem muita gente boa que diz isso e eu estou de acordo. Eu considero a minha poesia, que é praticamente desconhecida, eu considero a fonte profunda de tudo que eu escrevo inclusive do teatro e do romance. Nascem da minha poesia. E, agora, essa poesia por algumas vezes como a própria poesia é satírica. E é da natureza da sátira ser um gênero didático, educativo. Então, é por aí que se faz o meu teatro, é por aí que se revela a minha face

de dramaturgo que através do teatro procura expressar alguma coisa sobre o que ele viu na sua sociedade e no seu tempo.

Fabíula Ramalho: Como o senhor vê o seu teatro hoje?

Ariano Suassuna: Eu não sei não minha filha. Aí eu não sei não. Eu não sei analisar a mim mesmo. Por natureza é um assunto que eu fico parcial. Que eu fico cego. Não tenho lucidez e nem impessoalidade, imparcialidade para examinar esse assunto. Esse é assunto para ser analisado por vocês e por outras pessoas. Qual é o papel que eu tenho, qual é a minha situação no teatro brasileiro de hoje eu não sei não.

Fabíula Ramalho: Como o teatro o teatro dentro afirma ainda mais o caráter popular e nordestino da sua obra?

Ariano Suassuna: O Nordeste eu não sei, porque isso é outro traço do teatro universal. Se você já viu ou leu o Hamlet de Shakespeare, você vai se lembrar que Hamlet está desconfiado do tio Rei Claudius. O tio dele matou o pai dele. E ele então... mas ele resolve obter uma confissão pública, involuntária do Rei Claudius. Então, ele lança mão de uma trupe de comediantes que chegam no palácio. Ele, então faz com que a trupe represente uma peça na qual um camarada mata o rei e toma o trono e a mulher do rei e a viúva do rei. E ele diz claramente: a peça é a armadilha na qual eu de pegar o tirano, o assassino. Então, ele faz teatro dentro do teatro, é uma tradição do teatro, inclusive do teatro elisabetano pelo qual eu tenho uma admiração muito grande.

Fabíula Ramalho: Aí você aproveita para usar o teatro de mamulengos para afirmar esse caráter popular da sua obra?

Ariano Suassuna: Exatamente.

Fabíula Ramalho: Gostaria que você falasse da importância do processo de reescritura para sua obra.

Ariano Suassuna: Às vezes é um processo que dura muito, eu faço e refaço as minhas peças e tudo o que eu escrevo é feito e refeito muitas vezes. Meu processo de criação é muito

lento, porque eu escrevo a mão, faço e refaço o mesmo texto várias vezes e depois nem uso. É todo um processo. Eu vou lhe dá um exemplo claro na minha peça. Eu tenho uma chamada *A Pena e Lei*. Essa peça partiu de uma peça de uma peça que eu escrevi para mamulengos, em 1951, uma peça chamada *Torturas de um Coração*. Eu escrevi e eu mesmo encenei com bonecos. Essa peça hoje é o primeiro ato de *A Pena e Lei*. Chama-se *A Inconveniência de ter coragem* que é um título, aliás, baseado no título de Oscar Wilde, o grande autor irlandês, ele tem uma peça chamada *A inconveniência de ser Ernesto*. Anos depois eu escrevi uma peça em um ato chamada *Auto da Virtude e da Esperança*. Aí, eu notei que eu podia fazer numa o primeiro ato e na outra o terceiro ato. Então, escrevi “O caso do novilho furtado”. Então, *A Pena e a Lei* é feita da fusão de três peças em um ato, “A inconveniência de ter coragem”, “O caso do novilho furtado” e “Auto da virtude da esperança”. Elas três juntas foram reescritas com uma unidade e uma ligação entre as três fazendo uma peça nova chamada *A Pena e a Lei*.

Fabíula Ramalho: Gostaria que você falasse sobre a influência da religiosidade no seu teatro.

Ariano Suassuna: Eu sou uma pessoa religiosa, eu sou um homem que tenho uma visão religiosa do mundo, não estou dizendo com isso que sou um católico exemplar não, mas tenho uma visão religiosa do mundo e do homem, então, isso naturalmente aparece no meu teatro, no meu romance e na minha poesia. É a maneira que eu tenho de encarar o mundo. Eu recebi uma influência muito grande do escritor russo Dostoievski. E ele tem uma frase que a mim me tocou profundamente. Ele disse: “Se Deus não existe, tudo é permitido. Então, quando eu li essa frase pela primeira vez aí cheguei a conclusão. Eu disse o seguinte: Ele tem razão se Deus não existe tudo é permitido e como eu vejo que nem tudo permitido, então eu acho que Deus existe. Foi daí que veio.

Fabíula Ramalho: A figura de Nossa Senhora é muito presente, também, na sua obra. De onde vem essa representação de Nossa Senhora na sua obra?

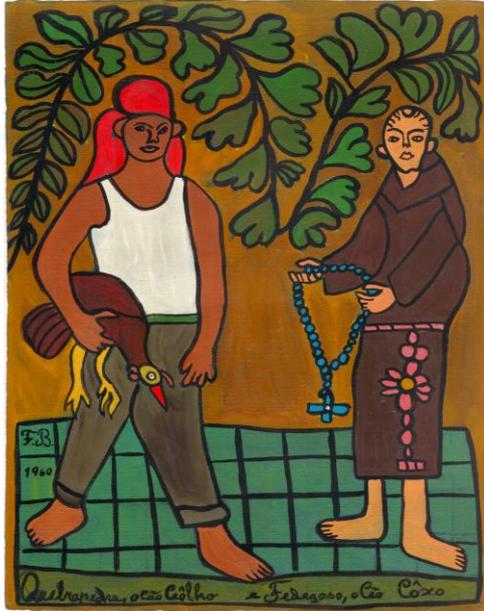
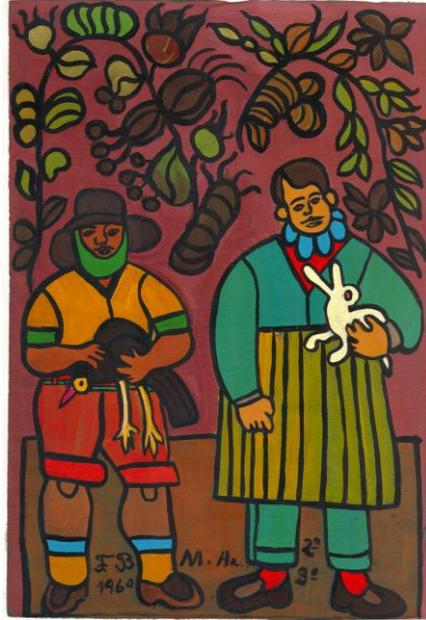
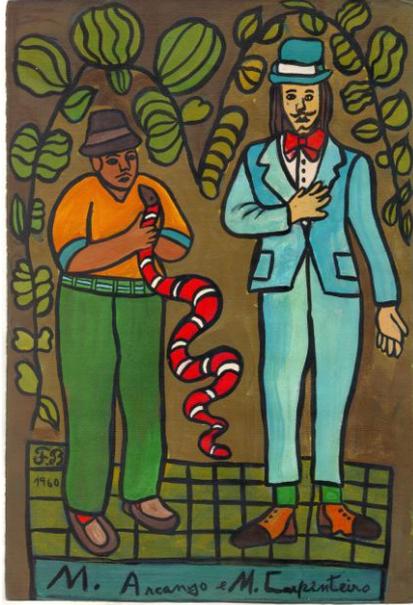
Ariano Suassuna: Olhe é o seguinte, é que eu acho a visão de Deus que está presente no Velho Testamento é uma visão excessivamente masculina e paterna, eu sentia falta da face feminina e materna de Deus. Foi isso que eu coloquei em Nossa Senhora.

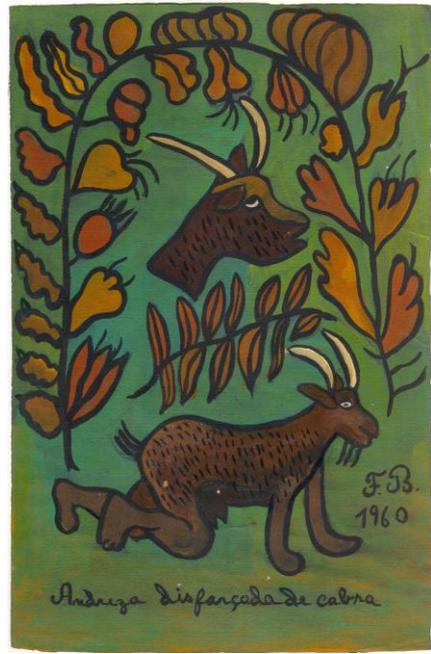
Fabíula Ramalho: Hoje, ainda, há influência do Movimento Armorial?

Ariano Suassuna: No Movimento Armorial você encontra uma das maneiras de reencontro entre o erudito e o popular. Você pega uma peça minha como *Auto da Compadecida* é baseada em três folhetos da literatura popular. Essa é a posição armorial. A gente procura vê o que na literatura popular nordestina, na arte popular nordestina pode servir de fundamento a um trabalho que se pretende universal. A um trabalho de criação artística e literária que se pretende universal. É isso que se procura no Movimento Armorial.

ANEXO II

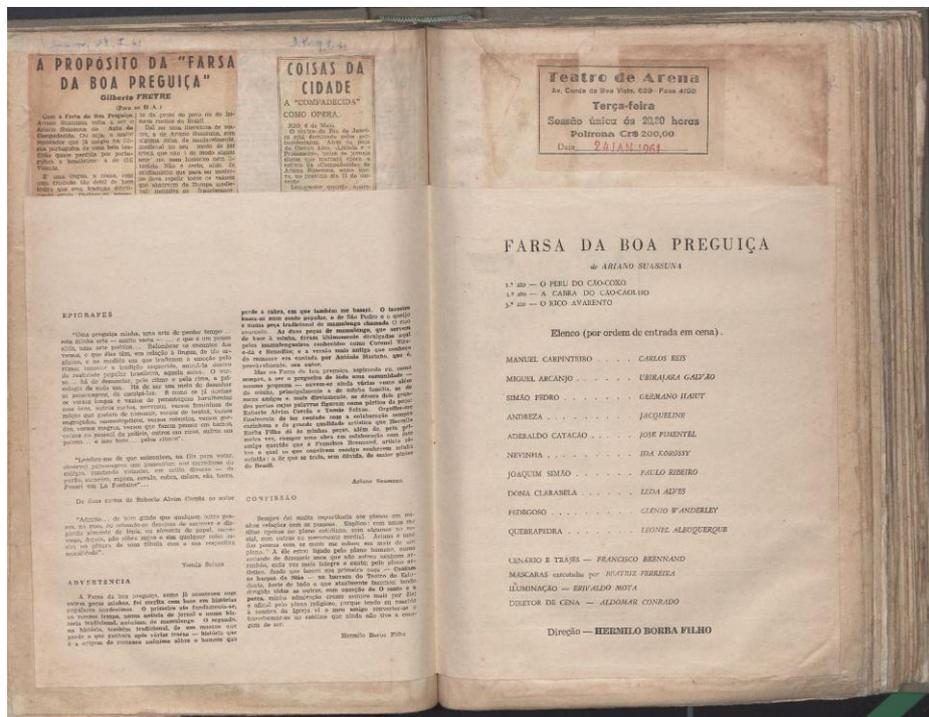
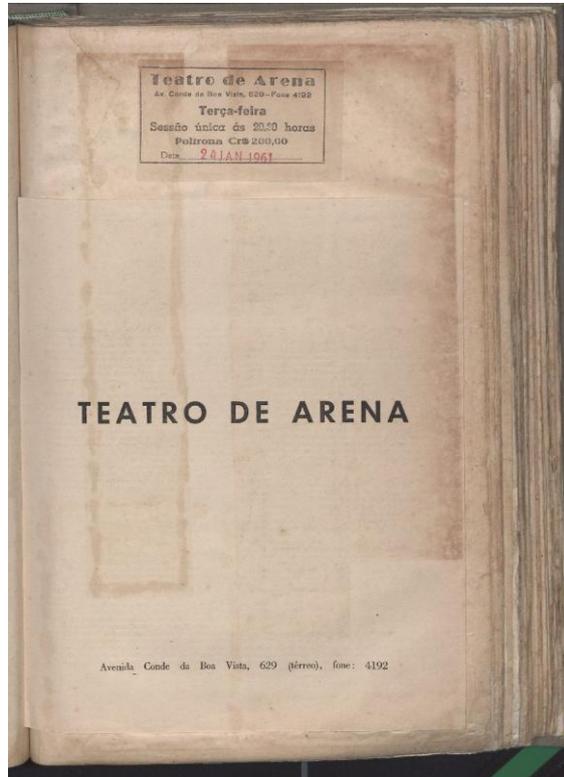
Figurinos da Farsa da Boa Preguiça desenhados por Francisco Brennand





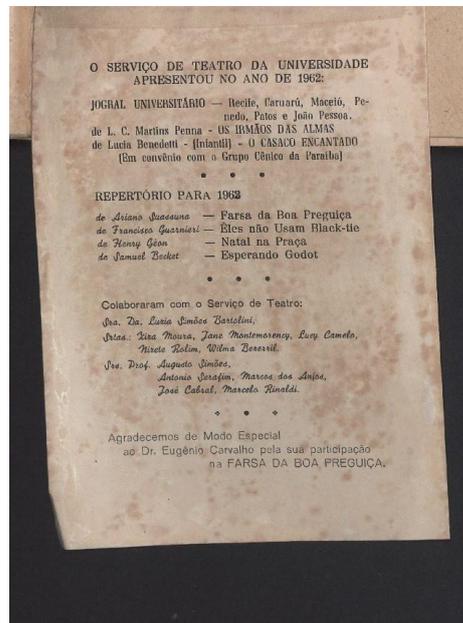
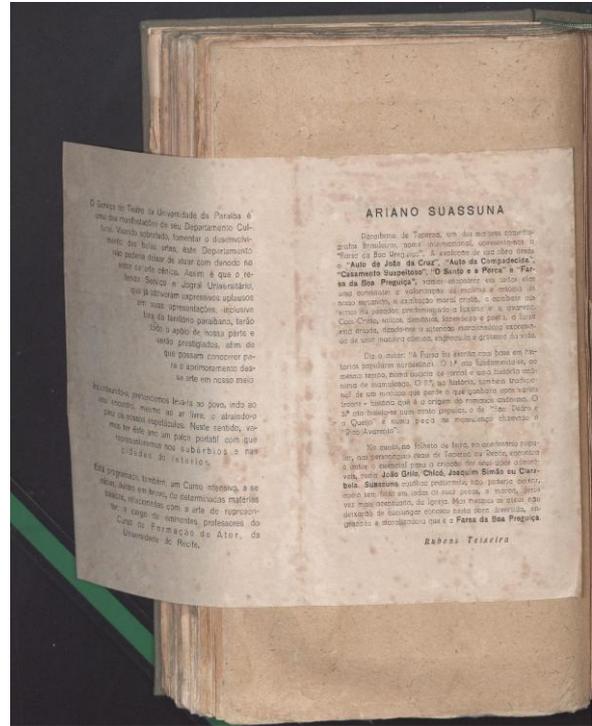
ANEXO III

Programa de estreia da *Farsa da Boa Preguiça* no Teatro de Arena do Recife com direção de Hermilo Borba Filho



ANEXO IV

Programa de montagem da *Farsa da Boa Preguiça* na Paraíba



ANEXO V
Iluminogravuras

