

TEATRO E COMICIDADES: ESTUDOS SOBRE ARIANO SUASSUNA E OUTROS ENSAIOS

Telma Cristina Jesus de Castro ¹

RESUMO: Em seu trabalho, Beti Rabetti, faz algumas considerações sobre a relação entre circo e teatro presente na obra de Ariano Suassuna. Ela ressalta que a comédia do escritor além de ser “contaminada” pela tradição grega, amalgama também tradições cômicas itálicas, que continham presença constante de mascarados bufões e tipos grotescos. A autora faz análises interessantes sobre algumas obras do escritor paraibano, dentre elas, encontra-se um estudo sobre a *Farsa da Boa Preguiça* como fonte primária de pesquisa. São apresentados também alguns ensaios escritos de dramaturgia no campo do espetáculo cômico. A partir de tais considerações, Rabetti considera que a proposta teatral adotada por Suassuna visa à construção de uma arte cênica que, por um lado, está vinculada ao acervo tradicional de recursos cômicos de literatura e teatro ocidentais, mas que, por outro, se associa também aos efeitos cênicos que se inserem no contexto do teatro moderno.

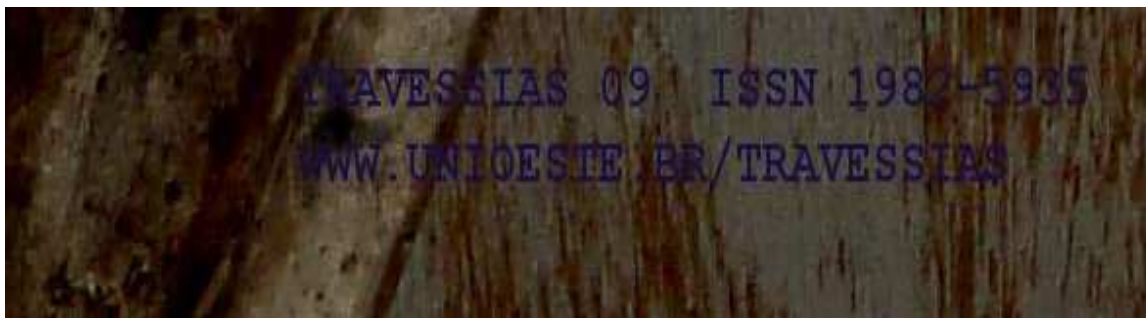
Palavras-chave: Ariano Suassuna. Teatro. Tradição. Elaboração.

ABSTRACT: In this work Beti Rabetti does some considerations about relationship between circus and theatre in the texts of Ariano Suassuna. She emphasizes that the comedy of the author has been “infected” by Greek tradition and traditions of the Italian comedy, that contained continual presence of stooges with masks and grotesque types. The author does a interesting analysis about some plays of Suassuna, while we can to find a study about the play *Farsa da boa preguiça* as primary fountain of research. Some essays of drama into comic spectacles are presented too. According this considerations, Rabetti affirms that the proposal of Suassuna’s theatre intends to construct a theatrical art that is bonded by traditional collection of comic resources of Literature and occidental theatre, but, however, it is associated by scenic effects that are included in the context of the modern theatre.

Key-words: Ariano Suassuna. Theatre. Traditon. Elaboration.

Na introdução do livro, Beti Rabetti (2005), ao descrever algumas obras de Suassuna, destaca a *Farsa da Boa Preguiça*, escrita em 1960, como obra-prima do autor. Em seguida, a autora afirma que, nos manifestos do Movimento Armorial estão colocados os objetivos do escritor paraibano ligados a um querer atuar artisticamente no campo erudito “a partir da cultura popular”.

¹ Mestranda em Letras pela UFSJ – Universidade Federal de São João Del Rei
Email: telmacastro19@yahoo.com.br



Ainda no mesmo tópico, a autora discorre acerca do tempo e narração nas práticas reelaboradoras de Ariano Suassuna. Baseada em estudos anteriores, Beti considera que em muitas obras cômicas do autor, nota-se uma freqüente operação do recurso de uma ruptura de tempo e espaço determinados, devido ao deslocamento da constituição de um personagem, que se alterna entre atuar e narrar. Isto se dá por meio de prólogos e cantorias destinadas a iniciar e finalizar “atos” de peças teatrais.

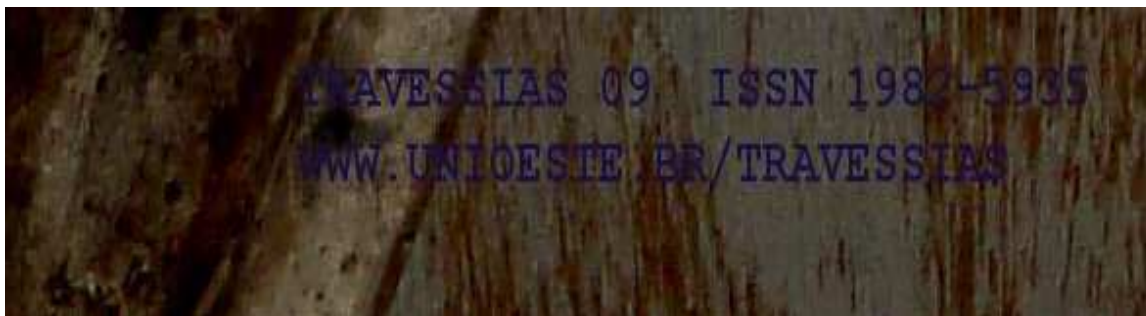
No que concerne ao caráter cômico das peças de Ariano, Rabetti afirma que podemos perceber um mecanismo de comicidade vinculado, por um lado, ao acervo tradicional de recursos cômicos de literatura e teatro ocidentais, mas por outro está completamente associado a efeitos cênicos que discutem o teatro de seu tempo em suas relações com a cultura popular tradicional: efeitos de comicidade traduzidos em efeitos de teatralidade. A utilização desse recurso cômico resulta numa dramaturgia que cria para o autor um lugar de “explicador” do teatro e da cultura popular.

É interessante a abordagem que a autora faz sobre o caráter espetacular da dramaturgia de Suassuna que, em algumas peças, através de suas rubricas, o autor se dirige ao encenador. Desta forma, o leitor também passa à condição de encenador, pois ele se volta também para o imaginário, para a criação da cena.

No capítulo I, a autora faz algumas considerações sobre a relação entre circo e teatro presente na obra de Ariano. Ressalta-se que a comédia do escritor além de ser “contaminada” pela tradição grega, amalgama também tradições cômicas itálicas, que continham presença constante de mascarados bufões e tipos grotescos.

Entre os vários elementos circenses que atuam na dramaturgia de Suassuna, Rabetti destaca em *Auto da Compadecida*, a presença dos “amarelos” João Grilo e Chicó. A dupla do astuto espertíssimo e do ingênuo bocó é a mola propulsora da ação, na qual se valem tanto a paródia grotesca quanto a invenção surreal.

Beti Rabetti tece uma comparação entre João Grilo e Chicó e a imemorial dupla circense *clown* e Augusto. A autora menciona Auguet, que descreve o *clown* como um camponês, o grosseirão rústico que sob inúmeras vestes constitui a caricatura do cavaleiro, de quem ele toalmente tenta imitar as proezas. Já o Augusto é descrito pela autora como o palhaço incapaz



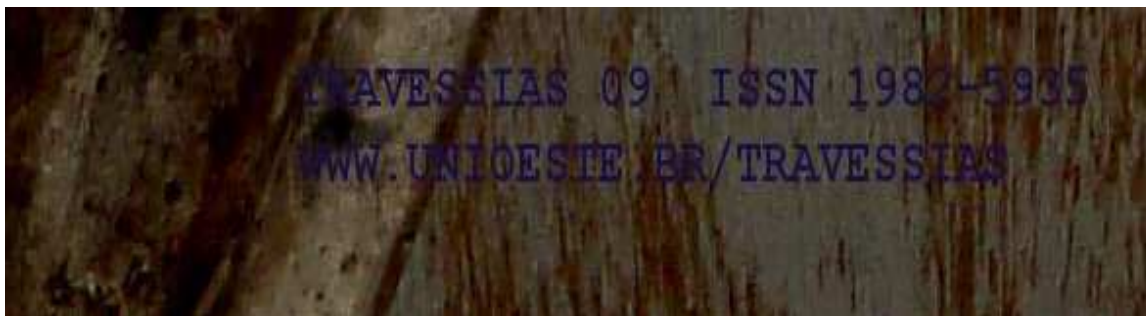
que se faz de atarefado e de importante, mas no fundo é a própria encarnação da tolice. A partir de tais afirmações nota-se que alguns personagens das fontes matriciais operadas e reelaboradas por Suassuna, apresentam origens ligadas a remotas tradições cômicas e que, apesar das variações e atualizações sofridas ao longo do tempo e mediante diferenças espaciais, mantém características quase imutáveis.

No que concerne à obra audiovisual, o filme *O auto da Compadecida*, João Grilo e Chicó, representa o dueto cômico constituído por opostos, semelhante à imemorial dupla circense descrita por Rabetti. No entanto, no filme os personagens apresentam uma composição mais densa, já que seus papéis (falas) são ampliados. João Grilo representa a figura do “amarelinho” e, assim como na peça, tem como característica saber inverter todas as desvantagens, perseguindo os poderosos com seus toques de vingança pessoal ao invés de adotar uma atitude coletiva e organizada. Já Chicó, apresenta uma versão diferente do tolo. Além de contador de histórias, ele se torna o par romântico de Rosinha, assumindo, de certa forma, a figura do mocinho.

No mesmo capítulo, há uma retomada a respeito das concepções que integram o Movimento Armorial, cujo projeto estético aponta para o resgate da herança cultural ibérico-brasileira, presentes nos rituais e festas populares religiosos ou profanos que remontam à tradição espetacular do teatro europeu medieval e moderno. Segundo a autora, por fatos históricos de longa duração e conjunturais, essa herança se expressa também nas manifestações culturais populares do Nordeste brasileiro, em um movimento de transmigração e reelaboração permanente de estruturas e procedimentos espetaculares e performáticos no contexto desse ambiente cultural.

Rabetti considera de fundamental importância para a compreensão da escrita dramaturgica de Suassuna dois eixos principais: o papel das fontes populares na elaboração de sua dramaturgia e de seu projeto estético; e o lugar ocupado pelo escritor e pelo Movimento Armorial no debate sobre a existência de um projeto nacional e popular na cultura brasileira.

A proposta de Suassuna condensa fontes tanto da dramaturgia universal como do espetáculo popular e se apropria teatralmente de seus mecanismos e procedimentos cômicos. Assim, ela se inscreve em uma tradição espetacular situada no presente, mas com muitos pontos de contato desde tempos imemoriais. Desta forma, a autora considera que a persistência e o



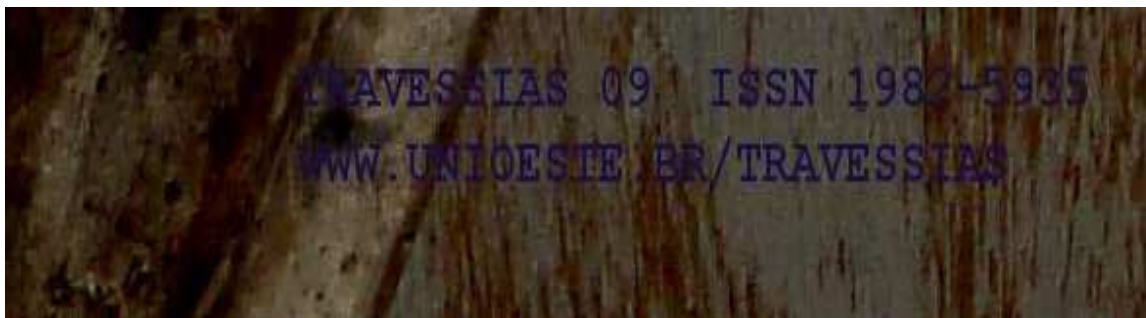
contínuo processo de transformação e circulação cultural nos fazem perceber que a memória cultural não está soterrada no passado. Ela está viva e segue em permanente transformação a partir da atuação de agentes culturais.

Outro tópico de grande relevância no livro organizado por Rabetti intitula-se “A Tradição Popular e Reelaboração dramaturgica em Ariano Suassuna” de Elza de Andrade (2005, p.81), que afirma que a história contada pela cultura popular é de longo percurso, capaz de preservar muitas memórias constitutivas de nosso processo de formação de nacionalidade. De acordo com Andrade, são essas memórias preservadas que precisam ser conhecidas e reveladas em seus fundamentos, para que possamos proteger modelos e valores essenciais, que acabam sendo deixados de lado pela cultura de massa dominante na sociedade contemporânea. Esta cultura privilegia o fugaz, o descartável, o produto que rapidamente perde sua validade, como o resultado de uma aceleração do tempo e da informação, que muitas vezes impede a identificação de nossa própria história.

No seu texto, Andrade retoma algumas considerações de Braulio do Nascimento (2005) nas qual a transmissão oral de uma forma simples da narrativa assegura que seu tema será mantido, entretanto, a passagem por culturas diversas altera-lhe a estrutura no nível da expressão, o que possibilita sua reprodução e aceitação em diferentes comunidades. Estas modificações, algumas vezes, podem ser superficiais, mas em outras podem ser tão profundas, que chegam a dar novo sentido à fábula, mantendo, porém seu arquétipo tradicional. Nascimento destaca a existência de uma variante que permite esta adaptação entre culturas, tempos e espaços diferentes, contudo, ele chama a atenção para “uma força oculta, poderosíssima, que desafia as variantes espaciais e temporais, culturais e individuais e que mantém viva a fábula”. Esta força está contida na invariante, e para o autor, é exatamente nessa luta contínua de forças opostas de permanência e variação que se dá a passagem da forma narrativa para a teatral.

Após este breve aparato teórico, Beti Rabetti apresenta um levantamento detalhado das fontes indicadas por Suassuna na peça *Farsa da Boa Preguiça*.

Primeiro ato - O Peru do Cão Coxo: esse ato remonta a uma tradicional história de mamulengo divulgada pelo mamulengueiro Benedito, conhecida como *O Preguiçoso*. A figura do preguiçoso é bastante explorada em contos populares de diferentes regiões do Nordeste. Ao se



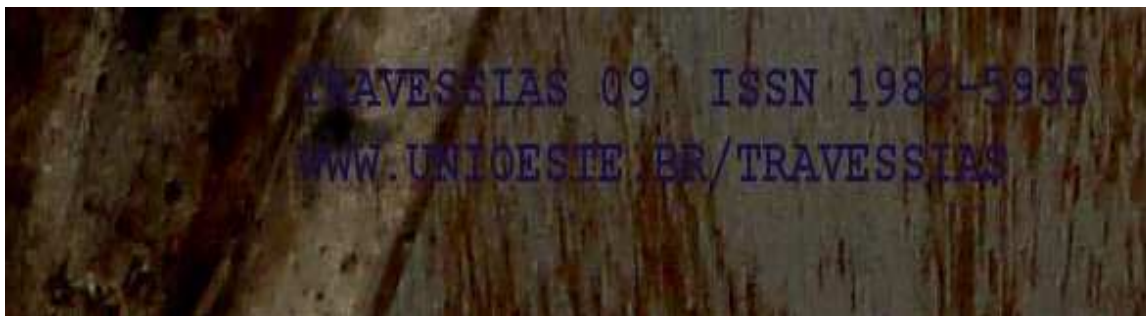
comparar uma das versões do texto de *O Preguiçoso* que consta no livro *O folclore em Sergipe* de Jackson da Silva Lima com o texto da *Farsa da boa preguiça* (2003) de Ariano Suassuna percebe-se que o núcleo de permanência da fábula está na figura do preguiçoso e é reforçada por Suassuna com o bordão: Ô mulher, traz meu lençol, que estou no banco deitado! Outro dado importante, que reforça a presença de uma força invariante, está no próprio título da farsa, onde o escritor escolhe ressaltar a preguiça criadora do poeta.

Segundo ato – A cabra do cão caolho: este, por sua vez, fundamenta-se num conto popular baseado na tradicional *história de um macaco que perde tudo o que havia ganhado após várias trocas* e ainda no folheto de Francisco Sales Arêda, intitulado *O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna*. São apresentadas duas versões do primeiro conto popular, uma de Luís da Câmara Cascudo, e outra de Sílvio Romero, nas quais o núcleo de permanência se localiza nas repetidas trocas que indicam o personagem para sua caminhada rumo à fortuna, apesar de ficar nítida para o espectador a visão oposta: o personagem perde ao invés de ganhar em cada troca.

Já o folheto de Arêda utiliza duplamente essa estrutura acumulativa de repetições e alia o tema do preguiçoso ao das sucessivas trocas. Há indicações que as origens deste folheto remontam a um conto intitulado *Meu marido sempre tem razão*, em que a submissão da mulher é a ideia dominante. O texto de Arêda, por sua vez, é retrabalhado por Suassuna mediante pequenas alterações, deixando evidente o respeito pela escritura e o desejo de preservá-la ao máximo.

Terceiro ato – O Rico Avarento: baseia-se num conto popular, o de *São Pedro e o queijo*, e também em outra peça de mamulengo chamada *O rico avarento* do Professor Tira-e-Dá e ainda em um entremez homônimo de Suassuna. Ao comparar as duas versões de Suassuna (o entremez e a peça) sobre *O rico avarento* conclui-se que, do entremez para a farsa aparecem alguns traços que delinearam o caminho da passagem oral para a escrita. Enquanto *O rico avarento* é escrito em prosa, com diálogos curtos, a *Farsa da boa preguiça* se apresenta em versos livres mais elaborados, pois serão defendidos por personagens de composição mais elaborada. Outra mudança em relação à linguagem diz respeito aos trocadilhos presentes no entremez, mas ausentes na farsa. Já as cenas de pancadaria aparecem nos dois, como também nas peças de mamulengo.

Beti Rabetti menciona ainda uma última reelaboração do texto *Farsa da Boa Preguiça*, realizada em co-autoria com Bráulio Tavares, na adaptação para TV Globo em 1995, sob a

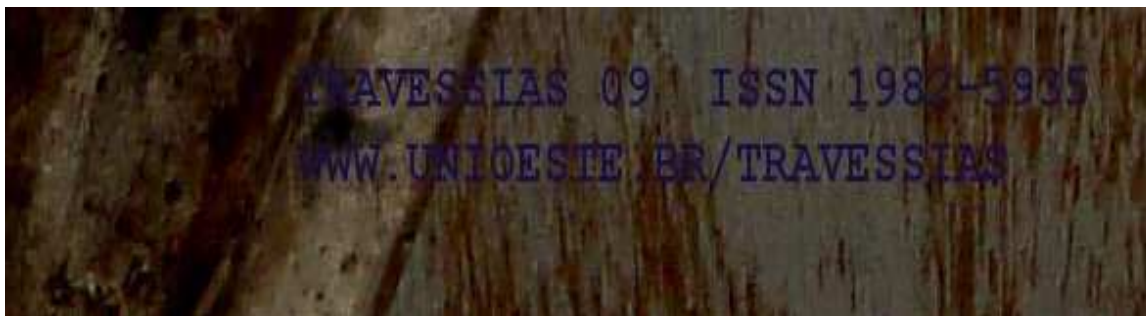


direção de Luiz Fernando Carvalho. A autora afirma que o texto da farsa foi bastante reduzido para se adequar aos 50 minutos de duração do programa Brasil Especial. Sobre a apresentação das obras de Suassuna na televisão, Beti remete o leitor a uma discussão, propõe um novo pluralismo cultural, como um passo para a retomada de um caminho utópico, no qual o bem-estar da cultura seria um indicador positivo do bem-estar da sociedade como um todo.

Nesse sentido, Beti considera Ariano Suassuna como um dos grandes defensores deste pluralismo cultural, devido ao seu trabalho com símbolos que constituem longuíssimas memórias, com expressões de diversos grupos que contam a história de uma formação nacional dentro de um espaço preservado em sua universalidade. No entanto, o próprio escritor, em alguns momentos apresenta-se como defensor de uma cultura “pura” sem contaminação o que contradiz a autora ao adotar o termo “pluralismo cultural”. Por outro lado, ao integrar elementos de origem estrangeira, tanto da cultura erudita quanto da cultura popular às suas obras, este pluralismo se confirma.

No capítulo II, a autora faz análises interessantes sobre algumas obras do escritor paraibano, dentre elas, encontra-se um estudo sobre a *Farsa da Boa Preguiça* como fonte primária de pesquisa. Os tópicos analisados pela autora incluem em uma primeira fase: localização da peça; tema; tempo; espaço; estrutura; personagens; figurino; rubricas e fontes. Na segunda fase, são analisados os efeitos de comicidade e teatralidade. Já na terceira e última fase a autora apresenta uma extensa lista sobre o glossário da peça.

No capítulo III a autora apresenta alguns ensaios escritos de dramaturgia no campo do espetáculo cômico. Entre os diversos temas abordados, é de singular relevância o tópico História e arte: um lugar para a tradição na cena do teatro. Nesse tópico são feitos alguns apontamentos sobre as relações de teatro e cultura no mundo contemporâneo. Beti considera que, apesar da arte contemporânea estar fadada a se desenvolver em um campo minado por um desenraizamento globalizador, não se deve voltar o olhar para um passado concebido como acúmulo de ruínas, mas com o desejo de contribuir para sua restauração. Esta restauração seria o primeiro passo para compreender-se num trajeto, cujo objetivo seria viabilizar a percepção de rotas de um futuro a ser criado.



No entanto, considerando tais afirmações, torna-se importante ressaltar que o caráter restaurador é permeado por grandes riscos: preservar a arte em romântica mumificação, impassível ao diálogo; não atentar para as transformações ao longo do tempo; padronizar diversidades, imprimindo a tudo um *caráter de comunhão* que não deixa espaço para a interlocução, para a descoberta de riquezas na diferença, nas tensões que o tempo e as culturas carregam para o teatro.

Dessa forma, torna-se pertinente afirmar que os procedimentos dramaturgicos utilizados por Ariano Suassuna condizem com a proposta teatral analisada por Rabetti. Essa proposta visa à construção de uma arte cênica que, por um lado, está vinculada ao acervo tradicional de recursos cômicos de literatura e teatro ocidentais, mas que, por outro, se associa também aos efeitos cênicos que se inserem no contexto do teatro moderno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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