

UMA ANÁLISE DA COSMOVISÃO CARNAVALESCA NO GÊNERO FARSA

Sandra Klafke Verbist¹
Marlene Teixeira²

RESUMO: Este artigo examina a noção bakhtiniana de carnavalização, tomando como objeto de análise um recorte de *A Farsa da Boa Preguiça*, de Ariano Suassuna (2008). Procura-se desvelar sob que formas a cosmovisão carnavalesca emerge na obra e em que condições promove a singularização dos traços de carnavalização nela presentes.

Palavras-chave: Farsa. Carnavalização. Literatura popular.

ABSTRACT: This article examines Bakhtin's notion of carnivalization, taking as object of analysis a clipping from the *A Farsa da Boa Preguiça*, of Ariano Suassuna (2008). Seeks to uncover the ways in which the carnival worldview emerges in the work and the conditions under which promotes the singling carnivalization traits present in it.

Keywords: Farce. Carnivalization. Popular Literature.

1 Introdução

Este artigo investiga as formas de instauração da proposta bakhtiniana de carnavalização na literatura, fundamentando-se, especialmente, nas obras *Problemas da Poética de Dostoievski* (2008b) e *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2008a). A primeira obra contribui para a compreensão da carnavalização somente através do capítulo quarto, *Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoievski*; já a segunda é inteiramente dedicada ao tema e diversas vezes referenciada neste estudo. A partir da noção bakhtiniana, tem-se por objetivo apresentar uma possibilidade de análise, focada no capítulo dois de *A Farsa da Boa Preguiça*, de Ariano Suassuna, que possibilite desvelar sob quais formas a cosmovisão carnavalesca emerge na obra e em que condições promove a singularização dos traços de carnavalização

¹ Doutoranda em Linguística Aplicada. Universidade do Vale do Rio dos Sinos. E-mail: sandra_klafke@yahoo.com.br

² Professora no Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. E-mail: marlenet@unisinos.br

nela presentes, revelando a manifestação singular dos elementos que dela podem emergir e a forma única com que o autor os articula.

Esta proposta organiza-se com base nos itens: (a) busca pela compreensão da noção de carnavalização na obra do pensador russo (2008a; 2008b); (b) contextualização histórica do gênero farsa, através dos pesquisadores Minois (2003) e Machado (2006; 2009); (c) análise do processo de instauração da cosmovisão carnavalesca na obra de Suassuna.

Acredita-se que as reflexões bakhtinianas sobre a carnavalização podem contribuir para a compreensão de uma obra como *A Farsa da Boa Preguiça*, de Ariano Suassuna, que apresenta, entre outros aspectos, a utilização da ironia, do humor, da paródia e de reminiscências e estratégias carnavalizadas.

Ressalta-se que a imersão no microcosmo da farsa de Suassuna não é realizada com intenção de prototipizar autor e obra, o que iria contra os princípios bakhtinianos; e acarretaria em uma concepção de análise orientada por um padrão de transposição teórica, rotulando e enclausurando Suassuna e *A Farsa da Boa Preguiça* em um modelo que lhes retiraria os traços de singularidade.

2 Noção bakhtiniana de carnavalização

O carnaval medieval apresentado por Bakhtin (2008a) possui fortes características contestatórias e subversivas, misturando os opostos e estabelecendo o “jogo” das coisas “ao avesso”, para mostrar pontos de vistas e dessacralizar o poder do que é sério e oficial. Como forma de advertência, o autor russo explica que o carnaval de que trata não tem relação alguma com o carnaval mascarado e boêmio dos tempos modernos, considerado por ele como uma forma simplista de interpretar o fenômeno da carnavalização. O autor reitera que o carnaval medieval necessita ser observado sob a ótica da cosmovisão universal popular que representa, pois ela é a responsável pela libertação das amarras do medo, pela aproximação entre os homens e pela relativização e suspensão daquilo que é “sério e oficial”. O carnaval é quando o bobo se torna rei, o próprio rei de sua liberdade. Do mesmo modo, o rei se torna “o bobo” diante da possibilidade de estar livre das convenções: a vida é desviada de sua forma habitual, torna-se uma “vida às avessas” em um “mundo invertido”. Por isso, devido ao seu caráter autêntico e indestrutível, a festa é a representatividade da “verdadeira natureza humana desfigurada”.

Bakhtin (2008b) acredita que um dos problemas mais complexos e interessantes da literatura está relacionado com o carnaval e com a carnavalização. A complexidade está justamente no fato de que a transposição do carnaval para a literatura traz não só elementos e influências das festividades (ritos, espetáculos etc.) como também a “essência das suas raízes profundas na sociedade primitiva e no pensamento primitivo do homem, do seu desenvolvimento na sociedade de classes, de sua excepcional força vital e seu perene fascínio” (BAKHTIN, 2008b, p. 138). A transposição de um elemento vívido, ou seja, de um movimento estético vivo tridimensional, o carnaval, para outro em âmbito estético e artístico biplanar, a literatura, poderia parecer estranha se isso não fosse justificado pela via do gênero.

Ao decidir partir das características de um gênero não-verbal, o carnaval, para outro verbal, o discurso literário, o filósofo faz um recorte teórico, consciente dos limites que aproximações dessa natureza podem acarretar. Sua intenção recai sobre a influência da carnavalização em torno dos aspectos do gênero, mostrando compreender não ser possível o mero “deslocamento” daquilo que é não-verbal para o verbal ao reconhecer que o carnaval não é um fenômeno literário. Contudo, a forma sincrética de caráter ritual com que se apresenta o carnaval estabelece não só elos com o povo, mas também com a linguagem do povo, de onde surge a possibilidade de se falar em linguagem carnavalizada ou em linguagem familiar da praça pública.

A literatura carnavalizada é da praça pública, lugar de contato livre e familiar. A ambiguidade da linguagem carnavalesca, quando transposta para a literatura, traz consigo não apenas o caráter jocoso dos ditos e não ditos dos bufões, mas também um rico sistema de imagens sincrético, assim como é o sistema de imagens da cultura popular. Ao absorver esse sistema de imagens, a literatura incorpora também o conjunto ritualístico/imaginário que o sustenta. Os espetáculos carnavalescos presentes nas obras de alguns autores estão correlacionados às representações de um mundo *não-oficial*, que, até certo ponto, ilustra o modo de examinar e de compreender as relações humanas. Essa característica se constitui sob um ponto de vista original, demarcado pela perspectiva popular, que gera e privilegia a cultura do riso³.

Bakhtin (2008b, p. 121) concebe por literatura carnavalizada aquela que, “direta ou indiretamente, [...] sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco

³ BAKHTIN, 2008a.

(antigo ou medieval). Todo o campo do sério-cômico constitui o primeiro exemplo desse tipo de literatura”. Os gêneros do sério-cômico não se baseiam nas lendas e tampouco na tentativa de se consagrar através delas, mas sim na experiência e na fantasia livre. Como renunciam à unidade estilística da epopeia clássica, da tragédia e da lírica, privilegiam a fusão do sublime com o vulgar e caracterizam-se, essencialmente, pela *politonalidade da narração* e pelo uso de gêneros intercalados. A inconformidade do sério-cômico com a estaticidade proposta pelos gêneros da antiguidade impulsionou o surgimento da carnavalização na literatura e permitiu a manifestação do mundo às avessas.

Bakhtin (2008b) acredita que o gênero literário, em sua essência, reflete as tendências mais estáveis e perenes da evolução da literatura, porque os gêneros são capazes de conservar características e nuances imortais. Falar em carnavalização na literatura, em nossa concepção, está longe de reduzir o elemento não-verbal ao torná-lo verbal, mas sim, e antes de tudo, levar em consideração as propriedades de gênero imbricadas nessas relações. Transpor os elementos que constituem o carnaval medieval, e que fizeram nascer os elementos carnavalizados aqui apresentados para o âmbito literário, de longe atende às intenções deste artigo. Isso porque parte-se da concepção de carnavalização como categoria una e indivisível de elementos que, tal como a literatura, não pode ser fragmentada. Se fragmentados, os elementos que compõem a cosmovisão carnavalesca perdem sua força e deixam de constituir o caráter de memória criativa e influente no processo de desenvolvimento da literatura, nesse caso, a carnavalizada.

A “cosmovisão carnavalesca” está organicamente relacionada com o livre contato dos homens, é concebida como parte da essência dos aspectos ocultos da natureza humana. Seu núcleo são as ações de coroação e de destronamentos bufos. No dizer de Bakhtin (2008b), nos rituais, todo o objeto e todos os símbolos utilizados pelas figuras do bobo e do bufão são ambivalentes, às avessas. Os elementos utilizados por eles adquirem um “caráter bipolar”, que o autor explica como símbolos reais do poder em um mundo extracarnavalesco, porque são “monoplanares, absolutos, pesados e monoliticamente sérios” (BAKHTIN, 2008b, p. 141). Os ritos de coroação e de destronamento são interdependentes e, embora se oponham um ao outro, o principal elemento evocado por eles é a mudança. Mesmo que não tenham poder para interferir sobre aquilo que muda, percebemos que o bufão e o bobo evocam e relativizam, por

assim dizer, a função das coisas no mundo, mas sem modificar a essências dessas mesmas coisas no plano “oficial”.

Em consequência da eliminação provisória, e ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, estabelece-se, na praça pública, um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais: é a linguagem carnavalesca típica, livre de restrições e embebida em gestos e em vocabulários, que traduzem a “*lógica original das coisas ao avesso*” (BAKHTIN, 2008a, p. 10). Na praça pública, os que viviam as festividades carnavalescas tinham o direito de utilizar palavras grosseiras, injúrias, blasfêmias e juramentos⁴ para se comunicar. Como o mundo estabelecido ali não admitia diferença entre as classes, os indivíduos não se sentiam ofendidos ou menosprezados pelo verbo, ao contrário, riam e ridicularizavam a efemeridade da palavra dita e da palavra que assumia a dupla tonalidade burladora e sarcástica.

No realismo grotesco, isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular, Bakhtin (2008a) apresenta o princípio material e corporal como fundador da existência de um contexto universal, alegre e benfazejo, ao lado do cósmico e do social. Os caracteres biológicos e fisiológicos não são encarados de forma dicotômica, eles não estão singularizados e nem separados do restante do mundo, pois, como são percebidos como universais e populares, adquirem um caráter essencialmente “cósmico”.

Bakhtin (2008a) revela ser o povo - aqui entendido em sua totalidade, não como ser individual e biologizado, mas como um organismo em constante renovação - o porta-voz do princípio material e corporal. A capacidade de se regenerar é o que torna o povo a fonte do princípio material e corporal, o seu constante renovar é marcado pela superabundância e pelo crescimento em seus caracteres positivo e afirmativo. Um dos traços marcantes do realismo grotesco é o *rebaixamento*, que significa transpor/transferir o plano material e corporal ao plano da terra e do corpo, na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.

O realismo grotesco pode ser compreendido como o espaço em que o corpo nunca alcançará a estética - dita perfeita – do corpo figurativizado pela estética clássica. Essa não é nem de longe sua aspiração, pois o corpo retratado no realismo grotesco é, por essência,

⁴ Os juramentos, tal como afirma Bakhtin (2008a), adquiriam, na praça pública carnavalesca, o mesmo caráter cômico e risível das blasfêmias, injúrias e grosserias.

incompleto, caracterizando-se por estar em constante processo de recriação. A mutabilidade que constitui o corpo grotesco é o elemento essencial para o entendimento da imagem fértil que dele provém, pois os corpos são concebidos como “todo positivo e vivificante”. Por esse motivo, uma de suas imagens mais representativas é a gravidez (“a prenhez”) e o parto, pois nesse momento há dois corpos em um: o primeiro, que “dá a vida e desaparece, e o outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo” (BAKHTIN, 2008a, p. 23).

O riso carnavalesco é “ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (BAKHTIN, 2008a, p. 23). O riso, para Bakhtin (2008a), é *ambivalente*, porque expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução, no qual estão incluídos todos aqueles que riem. Trata-se de um riso festivo, que *dessacraliza* e *relativiza* as coisas sérias e as verdades estabelecidas, dirigindo-se ao que é considerado hierarquicamente superior (a Igreja, as divindades, o Estado, etc.). É compreendido como uma forma de conceber o mundo diferente da pregada pelo tom sério, pois permite acesso aos aspectos do mundo em sua totalidade, já que não é uma forma individual. Ao manifestá-lo, entra-se em comunhão com o todo, por isso o povo, quando ri, torna-se uno e indivisível, absolutamente oposto àqueles que se julgam sérios e poderosos.

Na teoria de Bakhtin (2008a), é possível perceber que, na Idade Média, o riso não é concebido como sensação subjetiva, mas sim como uma sensação social e universal. Por isso, o filósofo acredita que o homem, no carnaval, é afetado pela continuidade da vida na praça pública. O riso é *patrimônio do povo*. Essa característica o torna, certamente, instrumento de poder para a multidão que ri. O filósofo acredita que o riso tem o poder de libertar não apenas da censura exterior, mas também da censura interior, parte intrínseca ao ser humano que é capaz de regular as suas ações como, por exemplo, o medo, que, há muitos anos, montou guarita no espírito humano. Bakhtin (2008b, p. 188) acredita que “o riso é uma posição estética determinada diante da realidade, mas intraduzível à linguagem da lógica, isto é, é um método de visão artística e interpretação da realidade [...] Por isso, o compreende como um método de construção da imagem artística, do sujeito e do gênero”.

De acordo com as concepções do autor russo, quando as imagens do carnaval são transpostas para a literatura, mesmo que em graus diferentes, são transformadas de acordo com *metas artístico-literárias específicas*, contudo, ele adverte que, independentemente do

caráter e do grau da transformação, o riso e a ambivalência permanecerão na imagem carnavalizada. Reconhecemos que o verdadeiro riso não exclui o sério, completando-o onde ele mesmo não é capaz de se completar. Por esse motivo, mesmo que a literatura carnavalizada seja tensionada por uma das formas de riso reduzido, nada impede que os elementos da cultura popular dela façam parte. Bakhtin (2008a) explica a impossibilidade de separar o grotesco do riso e, com relação aos elementos do grotesco romântico alemão, anuncia, através das palavras de Jean-Paul⁵, a existência de um “humor destrutivo”. Este, “não se dirige contra fenômenos negativos isolados da realidade, mas contra toda a realidade, contra o mundo perfeito e acabado. O perfeito é aniquilado como tal pelo humor” (BAKHTIN, 2008a, p. 37). O caráter melancólico desse humor, agora já caracterizado pelo autor como uma forma reduzida por ser destituído de força regeneradora, é descrito como capaz de converter o mundo exterior e de pregar sua desestabilização.

3 Índícios e características do gênero farsa

As raízes daquilo que conhecemos por gênero textual *farsa* surgiram, conforme Irley Machado (2009), na Idade Média, arraigadas no teatro medieval. Durante esse período, o teatro testemunha uma mentalidade fundamentalmente religiosa, que perdurou por mais de seis séculos. Para a autora, alguns aspectos do teatro medieval são bastante complexos, porque, embora a Idade Média tenha tido acesso à noção de gênero discursivo, o teatro medieval não se intimidava diante da “mistura”, comportamento revelador de sua capacidade de se hibridizar⁶. Isso significa que o teatro não admitia moldes e rotulações que o afiliassem a essa ou àquela forma composicional e estilo, denotando certa liberdade de estímulo criativo para o autor-criador⁷ da peça.

⁵ Jean-Paul (1763-1825), pseudônimo de Johann Paul Friedrich Richter. Maestro, pastor e escritor romântico alemão. Destacou-se como escritor e dividiu a Alemanha com suas obras de caráter humorístico e irônico. Disponível em: <<http://www.libraryindex.com/encyclopedia/pages/cpxkvljfbq/richter-johann-paul-friedrich.html>>. Acesso em: 01 jul. 2011.

⁶ Fenômeno através do qual um gênero assume a forma e/ou característica comuns a outro.

⁷ Para Bakhtin, o autor-criador é quem permanece no interior da linguagem, refratando a voz do escritor (pessoa). Ele não é uma voz direta do escritor (pessoa), mas uma apropriação de uma voz social qualquer, de modo a poder ordenar um todo estético. Assim, quem dá forma ao conteúdo é o autor-criador que, a partir de posições axiológicas, recorda e organiza esteticamente os eventos da vida. (FARACO, 2003)

Diferentemente dos critérios apresentados no teatro clássico grego, o teatro medieval não se preocupava em distinguir claramente o cômico do trágico. Há indícios históricos de que a *farsa* tenha se originado em meio aos mistérios e às moralidades, e que as primeiras farsas encenadas - farsas dramáticas- tenham surgido, aproximadamente, em 1266. Como exemplo, cita-se a farsa *Le garçon et l'aveugle et Le courtois d'Arras* (autor desconhecido), cujo surgimento data muito antes da representação dos grandes mistérios⁸. Diversamente do que apresenta Machado, Minois (2003) afirma que a farsa surgiu, de fato, na segunda metade do século XIII, através das obras de Adam de la Halle: A história da folhagem, A história de Robin e de Marion; seguidas por “uma interrupção de um século, coincidindo praticamente com a Guerra dos Cem Anos⁹, ela [a farsa] ressurgiu ao redor de 1450, intercalada em meio a representações religiosas, como uma espécie de pausa, de curta metragem, para o entreato”(MINOIS, 2003, p. 199).. Há certa dificuldade em datar o surgimento do primeiro texto do gênero *farsa*. Entretanto, está bastante nítida a raiz medieval sob a qual ele se constituiu e a religiosidade que lhe é intrínseca.

A farsa é uma espécie de peça teatral, um gênero “espetacular”, cuja apresentação se faz ao ar livre, em praça pública. Ela apresenta fortes laços com uma tradição oral e escrita distantes, e é frequentemente ligada ao carnaval, o que a torna estritamente atrelada a um “público mais popular, urbano: bons companheiros, artesãos aos quais se unem, de bom grado, pequenos e médios burgueses” (MINOIS, 2003, p. 199). O autor também destaca seu caráter jocoso, e o fato de o gênero consistir em peças curtas - oscilam entre duzentos e quatrocentos versos. Ele ressalta que as farsas são representadas com poucos personagens, que geralmente são designados de acordo com a posição que ocupam na peça, por exemplo: o marido, o pároco, etc. O autor acredita, inclusive, que a farsa é um texto de *realismo cru*, um jogral elaborado por jocosos profissionais. Para Machado (2009), o enredo da farsa é composto por personagens cotidianos, e se dá especial atenção aos seus propósitos desonestos. Segundo a autora, pode-se dizer que o gênero “tomava” emprestada a “realidade cotidiana do povo, em que a intriga apresenta situações e conflitos elementares (MACHADO,

⁸ MACHADO, 2009.

⁹ É considerada a primeira grande guerra europeia, durou cerca de 116 anos (1337-1453). Caracteriza-se pelos conflitos armados ocorrido durante os séculos XIV e XV (1337-1453), envolvendo França e Inglaterra pela disputa do trono vago, após a morte do último rei dos Capetos, em 1337 (SIDAOUI, 2004).

2009, p. 125): [...] cenas de casais [...] no interior da casa: disputas rocambolescas, artimanhas femininas, brigas entre marido e mulher” (MACHADO, 2009, p. 127).

Minois (2003) assegura que a farsa tende a explorar, essencialmente, as questões de moral privada, desvelando até que ponto os tabus sexuais são violados, sem que haja a indicação de qual partido os autores assumem. Aborda, com certa resignação, a temática da *loucura universal* (questiona-se, sem ideia de revolução de princípios, a arrogância e o privilégio) e o tratamento da *coisa pública*, ou seja, a desigualdade social, a luta de classes, etc. Machado (2009) explica que o cômico próprio do gênero tende a tirar igualmente partido dos criados oportunistas e hábeis, que obedecem aos seus patrões motivados pelo desejo de ganho/vantagem. Entre outros temas, a farsa apresenta predileção pela inversão de papéis (“o avesso”) de autoridade, ora o direito de comandar é do marido, ora da mulher, ora do criado, etc. “Outros temas são associados a funções naturais: come-se, bebe-se, faz-se amor como se respira, por uma necessidade física. Ri-se igualmente dos defeitos físicos ou intelectuais: Ri-se do que não é normal” (MACHADO, 2009, p. 127)

Com base na teoria dos gêneros do discurso¹⁰, de base bakhtiniana, é possível dizer que a farsa é um gênero relativamente estável. Diz-se relativamente porque, não diferentes dos demais, nela há certa estabilidade, que aparece marcada no conteúdo temático do gênero, pois, embora possa tratar de diferentes assuntos, apresenta traços de religiosidade. Entretanto, isso não significa dizer que seja, necessariamente, religiosa. No que tange à estrutura composicional, as farsas, tal como dito, são gêneros dramáticos de caráter narrativo. Quanto ao estilo, o gênero também conserva certa estabilidade no que se refere à forma de organizar o discurso, que comumente se constitui por versos curtos e marcados pela linguagem familiar, que comporta, até mesmo, palavras e expressões chulas. Outra característica estilística comum na farsa, originada na liberdade linguística do sujeito enunciador, é a possibilidade de organizar o texto e/ou enunciado sem a preocupação de dividir o cômico do trágico.

4 A Farsa da Boa Preguiça: o emergir de traços carnavalizados

Com a análise a ser apresentada, a intenção é compreender por onde é possível ingressar na atmosfera da farsa escrita pelo autor paraibano, buscando apreender sua singular

¹⁰ BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. 3 ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

maneira de reinventar o gênero farsa. Vale reafirmar que não temos a intenção de tomar a teoria bakhtiniana para “enformar” a obra. Nosso objetivo é permitir que a singularidade seja garantida pela particularidade do ato enunciativo, instituído numa tensão entre o que é da ordem da repetição e o que é da ordem do irrepitível. Sendo assim, o modo como Suassuna compõe a farsa, embora carregue traços de enunciações anteriores, concretiza novos propósitos, uma vez que produzida em outro tempo e outro espaço. É o que procuramos demonstrar a seguir, e para que isso seja possível, seguiremos o roteiro abaixo:

1. seleção, na *Farsa*, de excertos com diferentes tipos de realização da cosmovisão carnavalesca de mundo;
2. identificação, nesses excertos, de elementos provenientes da cosmovisão carnavalesca;
3. apresentação do modo particular/singular de realização do humor carnavalizado em *A Farsa da Boa Preguiça*, de Suassuna.

Convém mencionar que os procedimentos metodológicos foram inspirados no mesmo caminho percorrido por Bakhtin, quando analisou a obra de Rabelais: uma metodologia baseada no constante ir e vir da teoria para o *corpus* e deste para a teoria. Acredita-se que dessa forma será possível atender à demanda proveniente da obra no que diz respeito às sucessivas modificações sofridas pelo núcleo central de personagens (Joaquim Simão, Nevinha, Aderaldo e Clarabela) e às tensões provocadas pelos personagens que os circundam (Manuel Carpinteiro, Simão Pedro, Miguel Arcanjo; Andreza, Cão Coxo e Cão Caolho). Acreditamos que o percurso aqui proposto diminua o risco de redundâncias, além de favorecer a identificação dos elementos in/extrínsecos e característicos da obra: a cultura popular nordestina e a evocação dos elementos cristãos próprios do gênero.

4.1 Uma análise ¹¹ possível para o segundo ato de *A farsa da boa preguiça*

Em *A Farsa da Boa Preguiça*, Suassuna discorre sobre o cotidiano de Joaquim Simão, um “amarelo nordestino”, cujas principais proezas, segundo o autor, são os versos, a preguiça e a mulher. A narrativa apresenta como personagens, além do poeta, Nevinha, sua esposa

¹¹ Para leitura da análise completa, ver: KLAFKE, Sandra Regina. Traços de carnavalização na instauração do humor em a farsa da boa preguiça, de Ariano Suassuna. 2011. 130f. Dissertação [Mestrado]. Orientação: Profa. Dra. Marlene Teixeira. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, São Leopoldo/ RS, 2011.

devotada; Aderaldo Catação, “o rico avarento”; Clarabela Catação, “a falsa intelectual” esposa de Aderaldo; Andreza, “a fofoqueira”, que tramita pela história tentando convencer Nevinha a aceitar os galanteios de Aderaldo; Fedegoso, “o Cão Coxo”, empregado e amante de Clarabela; e Quebrapedra, “o Cão Caolho”, amante de Clarabela. Os atos da peça são introduzidos pelos diálogos entre: Manuel Carpinteiro, Miguel Arcanjo e Simão Pedro; os últimos, cada qual, com uma opinião formada, para o bem e para o mal, sobre Joaquim Simão. A peça tem como cenário uma espécie de pátio ou praça, de um lado a casa do rico, do outro, a casa do pobre. A última, na lateral, possui um banco, no qual o poeta, quando a preguiça atinge o ápice, deita sob o sol. A linguagem despreocupada com que a farsa foi escrita favorece o surgimento de palavrões, xingamentos, etc.

O segundo ato de *A Farsa da Boa Preguiça* é bastante representativo da relação da obra com o mundo. Sua organização chama para o interior do texto referências explícitas, não só a expressões regionalistas, como também questões folclóricas, em muitos casos pertinentes não apenas para o processo de significação, mas sobretudo para que o leitor adentre na atmosfera, no mundo projetado pela obra. Neste item, analisaremos, entre outras coisas, as onomatopéias e as imagens e expressões próprias do realismo grotesco recorrentes na *Farsa* escrita por Suassuna. Essas categorias foram selecionadas por entendermos que a excentricidade intrínseca à cosmovisão carnavalesca, no que diz respeito às formas concreto-sensoriais de manifestação do contato familiar, é constantemente evocada e ligada aos aspectos singulares/excêntricos da natureza e das relações humanas que na obra se estabelecem.

Para contextualizar, é importante destacar que o excerto que segue decorre de um diálogo entre Clarabela Catação e o alvo de suas investidas extraconjugais: o Poeta Joaquim Simão. Este excerto é resultado da insistência de Andreza (a saber, mediadora das traições conjugais do casal Catação) para que Simão “ataque” Clarabela, que, contente com a possibilidade, tenta persuadir o Poeta:

CLARABELA
[...]
Como vai esse homem belo?
Como vai, com esse corpo,
com esses braços tão compridos
tão angulosos e ossudos?
Como vai, com essa barriga
reentrante e inexistente,

tão popular e tão pura?
[...]
Como vai, com tudo isso
que, pra mim, representa
tentação e novidade

SIMÃO

[...]
Estou todo doído! Essa vida de poeta é mesmo uma bosta!(SUASSUNA, 2008, p.
146-147)

Como já anunciava Bakhtin, na obra sobre Rabelais, não há como separar o grotesco do riso, asserção bastante pertinente quando consideramos as palavras de Clarabela e a imagem por elas projetada acerca da figura, ou melhor, do corpo de Simão Poeta: um corpo disforme, magro, com braços longos e angulosos e com barriga curvada para dentro, típico quadro de uma pessoa desnutrida. Ao avesso da estética clássica a que insistentemente tenta pertencer, a rica personagem manifesta interesse pelo representante de um corpo inacabado, no qual o ventre é capaz de sobressair, adquirindo, até mesmo, vida própria. No entendimento da cultura carnalizada, quando uma imagem é personificada, as fronteiras entre corpo e objeto, ou entre corpo e mundo, são apagadas para dar destaque à parte grotesca mais latente no corpo cômico, no caso de Simão, o ventre. É por isso que se diz que o ventre de Simão adquire vida própria, pois é digno representante do baixo material, destacando-se do corpo cômico-popular a que pertence.

A insistência da personagem Clarabela em viver aquilo que topograficamente representa o baixo material revela não apenas que as forças centrífugas¹² atuam para tornar o sério menos rígido, mas também que a concorrência entre as diversas vozes sociais não pode ser observada em mundos paralelos, pois vivem incessantes atravessamentos. A atitude frente ao objeto humorístico, a esquelética figura de Simão desenhada por Clarabela, lança conflitos entre os pontos de vista: clássico *versus* inacabado; alto material *versus* baixo material. Simão, no baixo; Clarabela, no alto. Entretanto, ela desce de seu patamar supostamente superior, negando e afirmando a figura do Poeta. Simão não é mais somente homem, torna-se

¹² As forças centrípetas têm por característica a centralização, tendem a determinar “verdades sobre a realidade” e desqualificar opiniões opostas àquelas que pregam; já as forças centrífugas têm por característica a derrisão das “verdades oficiais”. As primeiras, monoliticamente sérias, tendem a favorecer os discursos oficiais, cujo objetivo circunda as propostas massificadoras e homogeneizadoras de conduta, já as segundas, nas quais impera a descentralização do “conjunto do sério”, tendem à derrisão e ao riso como “armas” sociais contra a unificação proposta pelo discurso de centralização. Entendemos que o carnaval e a carnavalização, abordados por Bakhtin (2008a; 2008b), são representantes genuínos da essência estratificada das forças centrífugas.

objeto jocoso e esquisito, mas, ainda assim, um objeto sexualmente desejável para ela. Percebe-se, portanto, que o excerto em destaque representa um aspecto topográfico de uma hierarquia às avessas, no qual o excêntrico assume maior valor do que o clássico.

Construção semelhante, ainda evocando o conjunto de formas próprias do realismo grotesco, está na manifestação de Nevinha acerca da possibilidade de que Simão a esteja traindo:

NEVINHA

[...] se eu descobrir
que você está me traindo,
eu furo seus olhos e boto chumbo derretido
em seu ouvido,
quando você estiver dormindo? (SUASSUNA, 2008, p. 157)

A imagem de Nevinha, protegida por Simão Pedro por ser devota ao marido e aos filhos, no segundo ato, mostra-se não tão devota quanto antes. Mediante a ameaça feita a Simão, Nevinha alude ao destronamento do marido, e prenuncia o destronamento também do ponto de vista centrífugo que prega a dedicação da esposa ao marido. Não há destronamento propriamente dito, apenas o prenúncio. O ato carnavalesco não é completado, apenas levanta-se sua hipótese como possível consequência, como uma forma de vingança. Mesmo que de maneira abafada, em virtude da imagem violenta projetada pela ameaça, o riso pode surgir, pois as raízes dos feitos anunciados ligam-se diretamente ao grotesco medieval, porque, independentemente da conclusão do destronamento, o ato de *furar os olhos* remonta automaticamente a tornar algo grotesco.

No realismo grotesco, os olhos não têm função alguma, pois são o espelho da individualidade, exprimem a vida interna. Ao furar os olhos de alguém não o livramos das amarras internas, nem o livramos de si mesmo. Seu contato com a coletividade (povo) é restringido, o sujeito torna-se preso em si mesmo. Ao colocar *chumbo nos ouvidos*, privamos o sujeito de relação com o mundo exterior. O realismo privilegia a função dos orifícios, pois são a porta de entrada para a intersecção entre dois corpos, e entre o corpo e o mundo. É pelos orifícios que os corpos, antigo e novo, entram em comunhão com o mundo.

A crueldade (*ou seria ambivalência, em função da mutabilidade a que o corpo seria submetido?*) do anunciado ato reside, antes de tudo, no estado de inércia a que Nevinha lançaria Simão: ele estaria, ao mesmo tempo, em morte e em vida. O corpo vivo estaria

impossibilitado de interagir com o mundo. Ainda seria o devir, mas de homem para vegetal. Simão completaria o processo de renovação, mas restam dúvidas se uma renovação digna de humor e bufonaria, pois seu movimento seria, como objeto renovado, horizontal. E isso, no cômico popular, é a ausência de motricidade, não mudando em absolutamente nada a situação ou o valor do objeto, é um “caminhar sem sair do lugar”.

Com relação às excentricidades, o segundo ato apresenta também interessantes alusões às crenças populares. Exemplo disso é a maneira como Simão Pedro se defende ao desconfiar de uma cabra (Andreza disfarçada) que lhe é doada por dois vaqueiros viajantes (Fedegoso e Quebra-Pedra):

[...]
Será que esses dois Vaqueiros têm parte com o Cão?
[...]
Ficaram de costas pro meu lado o tempo todo!
E essa cabra? Será que tem parte com o Diabo?
Vou fazer uma cruz, de repente:
se ela estoura, eu desabo!
Cruz!

ANDREZA levanta uma mão bem à vista do público e coloca o dedo médio acima do indicador, 'isolando'. (SUASSUNA, 2008, p. 178)

Nessa mesma direção vem o enunciado posterior, quando Andreza se encontra sozinha, longe de Simão e de Nevinha. A cabra (Andreza disfarçada) doada por Simão Pedro ao Poeta, pondo-se em pé, deixa-se sobressair à fantasia, lançando uma maldição/praga:

Bé-é-é! Puf, puf!
Sangue, sapo, cobra e fel!
Treva, desgraça, morcego!
Pus em cima do teu mel!
Perdeu-se Joaquim Simão!
Ai, que lá vem São Miguel! (SUASSUNA, 2008, p. 185)

Em ambas as situações são encontrados genuínos representantes de um mundo às avessas. No excerto, há uma espécie de magia, que culmina em profecia a respeito do destino do Poeta Joaquim Simão. Esse processo é vislumbrado pelo prisma da cultura popular como uma tentativa de destronamento, que foi mediada pela chegada de São Miguel. Dessa forma, é possível dizer que a tentativa de renovar a imagem do Poeta no plano material e corporal não

pode ser completada, em virtude da presença de um forte representante do índice topográfico positivo (alto).

No primeiro fragmento, a imagem da utilização de magia por um Santo é digna de um mundo grotesco e em constante renovação. Simão Pedro, representante do alto material, relega sua posição hierárquica em prol de atitudes próprias do baixo material. A utilização de magia é semelhante às evocações em praça pública. Nelas, o verbo, relacionado ao índice topográfico superior, é remetido, assim como as injúrias e as imprecações, a uma nova condição, além das formas de pensamento dominantes, lançando novas maneiras de pensar sobre o mundo e um aspecto puramente humorístico secundário do mundo.

Diz-se secundário porque as palavras mágicas proferidas pelo Santo são proferidas para um objeto que por si só já se encontra na segunda vida carnalizada. Andreza, a cabra leiteira, está mascarada, portanto, é objeto de burla e ambivalência. Nas formas do realismo grotesco as máscaras são altamente complexas e carregadas da cultura popular, pois, através delas, é possível traduzir a jocosidade da alternância, a relatividade e as metamorfoses. Bakhtin (2008a, p. 35) chega a traduzir as máscaras como “*peculiar inter-relação da realidade com a imagem*” No caso da obra *AFarsa da Boa Preguiça*, o jogo, para Joaquim Simão, mesmo após o desmascaramento de Andreza, que revela sua ambivalente face por detrás da máscara, inicia quando ele recebe a falsa cabra de São Pedro (travestido de pastoreio - homem - imagem renovada, mas ainda atrelada ao alto material).

Quando Simão Poeta ganha a cabra, um novo período é inaugurado na peça, pois se consideradas as imagens da Antiguidade Clássica, fontes da cultura popular abordada por Bakhtin (2008a), deparamo-nos com a afirmativa de que o comer é inseparável do trabalho. Isso significa que da luta do homem é que provém seu sustento, é luta do homem contra o mundo, na qual o trunfo é o alimento. Entretanto, como estamos diante de um “mundo às avessas”, não causa estranheza que aquele que dorme, o Poeta, receba o alimento sem trabalhar. Mais uma vez, os juízos de valor lançam-se na arena da contraposição, o primeiro, centrífugo, condena a atitude de Simão Pedro, na intenção de que é justo alimentar aquele que trabalha. Por outro lado, o mundo às avessas, do qual as forças centrífugas são representantes, apresenta outro viés: é justo alimentar aquele que não trabalha.

4.2 Familiarização: liberdade ao avesso

Por familiarização entende-se a categoria da cosmovisão carnavalesca que se vincula ao livre contato familiar, capaz de se expandir os valores e ideias próprias da relação familiar carnavalesca. Como fenômenos pertencentes a essas ligações, os excertos que seguem dão especial atenção à linguagem familiar da praça pública e à falta de hierarquia próprios das relações entre as personagens, que nesse segundo ato parecem mais familiarizadas umas com as outras do que no primeiro, no qual o humor ainda aparecia mais atrelado às ambiguidades ou expressões com duplo sentido. Os processos de familiarização interseccionam-se com os processos antes descritos como excêntricos. O que percebemos é que o engendramento da proposta de carnavalização mobiliza muitos de seus elementos ao mesmo tempo, ainda que em determinadas circunstâncias uns estejam mais marcados do que outros. Isso pode ser percebido nos excertos destacados, nos quais a linguagem familiar da praça pública está relacionada às reminiscências de formas do realismo grotescos para a promoção do riso ambivalente.

Como característica intrínseca aos excertos, está a fundamentação da imagem grotesca do corpo arraigada no homem. Igualmente nessa base estão os gestos próprios da praça pública carnavalesca (familiares e injuriosos). O corpo popular é de suma importância nos processos da linguagem popular carnavalizada, pois nele estão a boca, o ventre e demais orifícios e protuberâncias produtoras ou motivadoras do verbo, dos atos blasfematórios, grosseiros e injuriosos. A sequência abaixo decorre de diferentes manifestações da linguagem familiar da praça pública, a primeira traz a resposta de Andreza à tentativa de Simão de desmascarar suas intenções com baixas fofocas que espalha de um casal para o outro (rico e pobre); na segunda, Nevinha agride Simão em decorrência de uma possível traição conjugal do Poeta; na terceira, Simão refere-se, em um diálogo com a esposa, à intelectualidade de Clarabela Catacão; e, na quarta, Nevinha queixa-se por Simão a ter feito de objeto em uma aposta com Aderaldo Catacão.

ANDREZA

Vá vá vuta que o pariu! (SUASSUNA, 2008, p. 142)

No primeiro fragmento, Andreza lança a expressão injuriosa “Vá vá vuta que o pariu”, facilmente apreendida pelo leitor ou expectador da obra. Mesmo com a expressão gráfica atenuada, a raiz carnavalesca está tão viva quanto na forma original de grafia (“vá à puta que o pariu”). Andreza rebaixa a condição de Simão Poeta, pois com a expressão nasce a força

centrípeta que condena uma mulher que tenha o próprio corpo como objeto de sustento (“puta”), mas, concorrendo com ela está a força centrífuga que completa e aniquila com a unilateralidade proposta pelo campo do sério, pois, ao mesmo tempo em que Simão é rebaixado (“Simão, filho da puta”), sua imagem é renovada, pois é lançado ao ventre materno, que renova e vivifica. Ao mesmo tempo em que redireciona a visão sobre a mulher, a mãe, a força centrífuga faz nascer uma nova visão, desvinculada da noção do cristianismo medieval de que a figura feminina seja atrela às tentações e derrocadas masculinas. A mulher e o corpo da mulher, que carregam o princípio da vida, são agora ambivalentes e benfazejos, partes da cultura cômica popular, porque abrigam em si morte e vida. A figura feminina é a reencarnação do baixo, ao mesmo tempo degradante e regenerador.

A tentativa de Andreza agredir Simão Poeta a renova; faz dela e de suas palavras (a moralidade do conjunto do sério) fontes do riso. É um processo semelhante ao que Bakhtin (2008a) menciona quando diz que o sério, ligado a uma moral cristã medieval, não é mais capaz de perceber sua face velha e ridícula, enquanto o povo o destroça, às gargalhadas. A tentativa de Andreza de denegrir o Poeta a aprisiona, destronando-a e também destronando a força centrífuga que representa, renovando, de maneira ambivalente e humorística, sua figura, tornando-a objeto de bufonaria. Uma genuína figura e um genuíno processo humorístico-carnavalizado.

Em fragmento posterior, semelhante ao quarto fragmento, Nevinha lança uma série de xingamentos a Simão.

NEVINHA

Não meta São João em suas safadezas não, safado!

Ateu, ímpio, incréu, herege, condenado! (SUASSUNA, 2008, p. 154)

NEVINHA

Está muito bem, seu peste!

Mas agora venha cá, seu sangue de pamonha!

Vocação de corno!

Você me arriscou na roleta,

hein, seu cabra sem-vergonha! (SUASSUNA, 2008, p. 202)

Em ambos os casos, percebemos a familiaridade entre as personagens Simão e Nevinha, o direito que têm de se dirigir de maneira não oficial um ao outro, que caracteriza uma relação matrimonial não patriarcal nesse aspecto, porque em outros Nevinha ainda está submetida a Simão, como no sustento do lar, por exemplo. Por outro lado, no conjunto das

imagens cômicas populares, as injúrias são capazes de destronar, pois dão vazão ao desmascaramento. Aquele que é injuriado tem o privilégio de se ver sem as amarras das convenções, exhibe sua face nua e verdadeira. Bakhtin (2008a, p. 172) chega a caracterizar as injúrias como o “espelho da comédia”, portanto, parte da linguagem familiar que estabelece a segunda vida carnalizada, repleta de franqueza e liberdade, amplamente desprovida de hierarquias.

A franqueza impregnada nas palavras de Nevinha, que traduz a necessidade do povo de exprimir-se impunemente, é um reflexo da tentativa de subverter as ordens do conjunto do sério, forçando-o a desvelar sua outra face. Quanto mais longe da concepção dominante (centrífuga), mais próximas estarão as injúrias do ideal carnalizado para relações hierárquicas, pois são capazes de romper com as fronteiras estáticas formadas pelo conjunto do sério, impedindo-o de rotular e classificar os fenômenos e as coisas, ao instaurar o regime do livre contato familiar. Este, mediante laços estreitos entre as pessoas, reorganiza os modos de dizer, destituindo as relações hierárquicas também no plano verbal, mesclando louvor e injúria. Esse é o processo observado nas palavras de Nevinha, que deriva de uma íntima relação com Simão o direito de usar as palavras da praça pública carnavalesca, interagindo com plena franqueza e livre pensamento. O Poeta não é inferiorizado pela esposa, não se sente ferido em sua integridade. A liberdade entre ambos não lhe permite tirar essas conclusões. A atmosfera é ambivalente, franca e jocosa, por isso, seriam estranhas palavras monoliticamente sérias, que soariam como falsas.

5 Considerações finais

Incompletude do ser humano e devir de suas ações marcam o segundo ato. Aqui, a dignificação da alma humana é substituída pela falta de hierarquia, pela bufonaria e por relativa preferência pelo conjunto de blasfêmias e escatologias próprias do realismo grotesco. O riso necessita de elementos próprios da cultura popular carnalizada para realizar os movimentos de vozes que tensionam e denigrem o conjunto do sério. Não há resignação e nem morbidez nos atos descritos, mas sim, uma atmosfera humorístico-carnalizada, através da qual as personagens se apresentam como participantes em uma vida representada, já que seus atos dão a impressão de que são pessoas realmente vivas, mesmo que intimamente

saibamos que seus pontos de vistas são restritos e subordinados aos do autor¹³. Na parcela do mundo que é *A Farsa da Boa Preguiça*, é possível expressar-se por enunciados francos, alegres, familiares, destituídos de medo e abarrotados de opiniões e de palavras ambivalentes sobre o mundo e sobre o micromundo criado pelo autor.

Do estudo dessa obra de Suassuna, destacamos, sobretudo, que a grande inovação do autor é não ceder à modalidade de riso moderno, considerada por Bakhtin como reducionista. No entanto, *A Farsa da Boa Preguiça* não deixa de ser contemporânea, pois o autor reinventa e renova o gênero de forma singular, através de reminiscências próprias da cultura popular que o constitui, a nordestina. Registros de cordel, alusão à embolada, ao xaxado, à cantiga de São João, à seresta, etc. são apenas alguns dos recursos por ele utilizados, e que garantem a singularidade de sua obra. Entender a estética promovida pelos traços de carnavalização, é emergir no (in)completo devir, permitindo-se compreender que o homem não é um ser individual, mas sim coletivo, pois é parte intrínseca do povo. Por mais que o homem queira se distanciar da coletividade¹⁴, sempre retornará para as entranhas do povo, para devolver-lhe, com a decomposição, a fertilidade que um dia lhe foi emprestada para viver/vida. O constante “vir a ser” ratifica a imortalidade do povo, que é inconcluso dentro e fora da obra.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. Brasília. 4. ed. Editora da Universidade de Brasília, 2008a.

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 3 .ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

¹³ O autor está fora do mundo representado (e em certo sentido criado por ele). Ele conscientiza todo esse mundo de outras posições qualitativamente distintas. Por último, todos os objetos e discursos são objeto da relação do autor (e do discurso do autor). Entretanto, os planos do discurso das personagens e do discurso do autor podem cruzar-se, isto é, entre eles são possíveis relações dialógicas. (BAKHTIN, 2010, p. 322)

¹⁴ Através de insígnias e títulos de nobreza ou vaidade; ou como fizeram as personagens de Suassuna, Clarabela e Aderaldo Catacão, acreditando-se diferentes/melhores do que os demais por serem ricos, cultos etc.

MACHADO, Irley. A farsa: um gênero medieval. **Revista Ouvirouver**, n. 5. Uberlândia, MG, 2009, p. 123-136. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>>. Acesso em: 20 jul. 2010.

_____. Pobreza e miséria na Farsa da Boa Preguiça, de Ariano Suassuna. **Revista do NIESC**, Catalão, GO, v.6, p. 156-165, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/viewArticle/9322>>. Acesso em: 20 jul. 2010.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

SUASSUNA, Ariano. **A Farsa da Boa Preguiça**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2008.

[Recebido: 19 set. 14 – Aceito: 21 set. 14]