

RAÍZES HISTÓRICO-DIALÓGICAS: O GÊNERO MEDIEVAL FARSA

Sandra R. Klafke (UNISINOS)¹

1 INTRODUÇÃO

Este estudo aborda o gênero textual farsa, que, assim como os inúmeros gêneros discursivos existentes, une estabilidade e instabilidade, permanência e mudança, com o objetivo de compreendê-lo e observá-lo à luz do dialogismo e da noção de gênero propostos por Bakhtin, para compreender o quanto de estabilidade e de instabilidade permanece na farsa. Como base metodológica, parte-se da investigação histórica - por Minois (2003) e Machado (2006; 2009) - acerca das farsas medievais e, posteriormente, são apresentadas as características intrínsecas a elas (medievais e atuais). Os caracteres contemporâneos serão organizados com base numa farsa contemporânea, *A farsa da Boa Preguiça*, do autor paraibano Ariano Suassuna.

A metodologia que embasa esta proposta é empírica e bibliográfica, conjugada com um movimento dialético de organização teórica, cuja função é construir os conhecimentos e a melhor forma de apresentá-los, minimizando a possibilidade de perdas à essência e à complexidade de cada conteúdo. Dessa forma, acredita-se na possibilidade de se compreender por onde é possível ingressar na atmosfera da Farsa escrita pelo autor paraibano, para que se apreenda, em sua singularidade, a reinvenção do gênero medieval farsa.

2 O PRINCÍPIO DIALÓGICO E A NOÇÃO DE GÊNERO DISCURSIVO

O dialogismo é o princípio que fundamenta o conjunto da obra de Bakhtin, tanto no que diz respeito à concepção de linguagem quanto no âmbito de sua antropologia filosófica. Entendendo as categorias de dialogismo explícito, constitutivo e definidor da constituição do sujeito e de suas ações, do âmbito da teoria esta proposta destaca a noção de dialogismo como pluralidade intencionada/premeditada de estilos, em virtude de sua capacidade de marcar e de representar as relações entre os estilos imbricados nos gêneros de maneira diacrônica.

¹. Mestranda e bolsista CAPES do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. E-mail: sandra_klafke@yahoo.com.br. Orientadora: Marlene Teixeira.

A noção do gênero é parte intrínseca ao enunciado. É ela que determina como o enunciador deverá se portar e se manifestar frente à dada realidade, influenciando em sua intervenção no mundo, não somente de forma oral ou escrita, mas regendo também a maneira como ele deverá se portar frente às diversas situações e contextos discursivos. Cada gênero está estritamente ligado a diferentes esferas de comunicação², e cada uma delas irá determinar a finalidade e também certas condições específicas de produção dos enunciados. Na utilização da língua, tanto de forma oral quanto escrita, o enunciado adquire efeito (adequação do ato comunicativo à esfera em que se encontra e à possibilidade de incitar a réplica) quando atende às especificidades de cada gênero, o que implica respeitar os três componentes a ele intrínsecos: conteúdo temático, estilo e construção composicional.

O conteúdo temático, no conjunto da obra do filósofo russo, é um domínio de sentido constituído por aspectos verbais (palavras e sons) e não-verbais (entonação expressiva). Os aspectos verbais são recuperados através da significação (materialidade linguística), e os não-verbais podem ser visualizados na relação que o enunciador mantém com o próprio enunciado (impressão de carga emotivo-valorativa). Com relação ao conteúdo temático, Fiorin (2006), com base em Bakhtin, explica: “o conteúdo temático não é o assunto específico de um texto, mas é um domínio de sentido de que se ocupa o gênero (p. 62).” O conteúdo temático, portanto, pode ser entendido como o “aspecto sobre o qual se fala/escreve”.

Para compreender o que Bakhtin apresenta como *estilo*, é necessário reconhecer a propriedade do enunciado como *elo* na cadeia da comunicação verbal. Ele diz respeito à parte do gênero que trata das relações entre passado, presente e futuro, sendo capaz de modificar o tom daquilo que foi enunciado no passado. Isso ocorre quando o enunciador atualiza, com novos matizes de entonação expressiva e de carga valorativa, as palavras outrora enunciadas. O estilo, no que concerne às relações temporais, alinha-se com o presente quando o enunciador necessita referir-se, de forma mais ou menos polida, às situações passadas ou que estarão por vir; com o futuro, quando o enunciador, no presente, sente as modificações do gênero e com relação a elas busca atualização. A respeito da construção composicional, os estudos de Bakhtin (2010) apontam-na como a forma de organizar e estruturar o texto, considerando as

² São consideradas “esferas” os espaços sociais de comunicação. Como é pela atividade que se apreende o gênero discursivo, elas não podem ser interpretadas como lugares fixos e pré-determinados, pois, em uma mesma esfera, em um mesmo momento, podem ser enunciados diferentes discursos.

relações de tempo, de espaço e de interlocução exigidas pela comunicação que se quer estabelecer.

Bakhtin (2010) manifesta a importância de se levar em consideração os gêneros do discurso primário (simples) e secundário (complexo), para que se compreenda a heterogeneidade, isto é, a propriedade que permite o emergir do fenômeno chamado hibridização ou mescla de gêneros (quando um gênero faz uso da estrutura composicional de outro, sem, no entanto, perder as características estilísticas que o compõe). A particularidade que diferencia os gêneros secundários dos primários, em essência, é o fato de aqueles serem considerados “grandes domínios de sentido”, já os últimos, caracterizam-se como “formas discursivas imediatas”. Quando encontrados no âmbito de um gênero secundário, os primários não assumem a função por ele estabelecida, pois são apenas parte dela. Eles desempenham o papel de comunicação imediata, pertinente a uma dada realidade e ao efeito que se quer estabelecer no secundário, por isso diz-se que a réplica recairá sempre sobre o domínio, não sobre o gênero primário.

3 O TEATRO MEDIEVAL E OS INDÍCIOS PRIMORDIAIS DO GÊNERO FARSA

As raízes daquilo que conhecemos por gênero textual *farsa* surgiram, conforme Irley Machado (2009), na Idade Média, arraigadas no teatro medieval. 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 hibridizar³. 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 mistérios (MACHADO, 2009).

Diferentemente 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: “[...] Depois de uma interrupção de um século, coincidindo praticamente com a

³ Fenômeno através do qual um gênero assume a forma e/ou característica comuns a outro.

Guerra dos Cem Anos⁴, ela ressurgiu ao redor de 1450, intercalada em meio a representações religiosas, como uma espécie de pausa, de curta metragem, para o entreato (p. 199).”

Mesmo que em um primeiro momento a farsa fizesse “parte” dos mistérios, pouco a pouco, particularizou-se, tornando-se um gênero diferente daquele que inspirou seu surgimento. Como era repleta de zombarias, apresenta como traços marcantes a *bufonaria* e o *golpe* (trapaça).

As primeiras farsas conhecidas, que foram inseridas nas representações dos mistérios e milagres, datam do final do século XIV. Somente mais tarde a farsa definiu-se como gênero dramático cômico e desenvolverá critérios que irão situá-la como um gênero literário (MACHADO, 2009, p. 125).

O gênero literário *farsa* originou-se não só a partir dos mistérios, mas também de características “emprestadas” das fábulas populares medievais⁵, tais como a predileção por temas que envolvem obscenidade e escatologia, o que justificaria, portanto, a constante permuta entre os gêneros narrativo e dramático. Entretanto, não se pode pensar que as obscenidades apresentadas pela farsa tenham caráter gratuito e involuntário, bem pelo contrário, pois, na Idade Média, não se ignorava o pudor. “[...] A farsa é uma grande “máquina de rir”, segundo expressão de Bernadette Rey-Flaud, e para isso é suficiente mostrar o mundo tal qual é, sem disfarce. Não é muito bonito, mas é engraçado (MINOIS, 2003, p. 202-203).”

3.1 Características o gênero farsa

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. Com base nas assertivas de Minois (2003), a farsa 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 (p. 199).” O autor também destaca seu caráter jocoso, e o

⁴É 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 (SIDAOU, 2004).

⁵Gênero teatral originado na Idade Média. Tal como a farsa, era representado na praça pública. Constitui-se de “[...] pequenos contos em verso, brutais, cínicos, grosseiros, obscenos mesmo, em que se fala sem cessar de cu, de cona, de foder e de cornear (MINOIS, 2003, p.194).”

fato do 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 no enredo, 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.

Machado (2009) concorda, em parte, com o apresentado por Minois, quando afirma que a farsa é um gênero notadamente popular, cujo objetivo é alcançar um cômico imediato e espontâneo, por esse motivo o enredo é composto por personagens cotidianos, aos quais se dá especial atenção aos seus propósitos desonestos. Segundo a autora, pode-se dizer que ela “tomava” emprestada a “[...] realidade cotidiana do povo, em que a intriga apresenta situações e conflitos elementares (p. 125): [...] cenas de casais [...] no interior da casa: disputas rocambolescas, artimanhas femininas, brigas entre marido e mulher (p. 127).”

De modo geral, 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 as farsas “[...] tiravam partido da estupidez dos simplórios enviados às escolas e cuja incompreensão da linguagem provocava equívocos divertidos [...] (p. 127)”, e que o cômico 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)”.

De acordo com o Minois, Konrad Schoell⁶ comenta que há uma espécie de “espírito fundador” nas farsas, que é capaz de exprimir criticidade de forma cômica, o que contrapõe a hierarquia social à hierarquia da astúcia. Em suma, as respostas para os problemas da sociedade são puramente individuais, sob os lemas “cada um por si e que

⁶ Especialista em teatro popular francês do fim da Idade Média.

vença o mais esperto”, que tão bem exprimem a lição das farsas. As questões políticas e sociais raramente são abordadas em si mesmas “[...] Não há aí contestação do poder porque não existe nenhuma solução definitiva(MINOIS, 2003, p. 204)”.

4 APRESENTAÇÃO DO CORPUS

Em *A Farsa da Boa Preguiça*, Suassuna discorre sobre o cotidiano do nordestino Joaquim Simão, cujas principais proezas são: versos, preguiça e mulher. A narrativa apresenta como personagens, além do poeta: Nevinha, sua esposa devotada, que é constantemente perseguida por Aderaldo Catação, um rico avaro; Clarabela Catação, esposa de Aderaldo, uma falsa intelectual; Andreza, a fofoqueira que tramita pela história tentando convencer Nevinha a aceitar os galanteios de Aderaldo; Fedegoso, o Cão Coxo, é empregado e amante de Clarabela; Quebrapedra, o Cão Caolho, é amante de Clarabela e “primo-irmão-irmão” de Fedegoso. Os atos da peça são introduzidos pelos diálogos entre: Manuel Carpinteiro, Miguel Arcanjo e Simão Pedro; os últimos, cada qual com uma opinião formada 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. Esta forma livre de comunicação e de relação com outro se apresenta intrínseca à caracterização do ambiente e dos personagens, o que permite ao leitor compreendê-la pelo prisma da perspectiva cultural e social em que as personagens e a peça se desenvolvem.

Alicerçados nos pressupostos bakhtinianos indicados na obra sobre a poética de Dostoievski (BAKHTIN, 2008), é possível dizer que as obras literárias são marcadas por pontos de tensão bastante latentes. Um deles é capaz de lançar a obra para o passado, deixando à mostra as raízes sob as quais se constituem/constituíram seus elementos intra e extratextuais. O outro ponto de tensão diz respeito à capacidade de inovar própria de cada autor, ou seja, o particular traço de escrita que o permite renovar e recriar o gênero, apesar da “herança” (resistente ao tempo, aos meios e ao espaço de enunciação) que permanece mesmo nos atos de enunciação literários mais inovadores e subversivos.

No caso específico da *Farsa* de Suassuna, o rastro dos gêneros que a antecederam está marcado na própria estrutura composicional com que o texto se

apresenta (versos e narrativa), própria para enunciação em voz alta, em espetáculos teatrais encenados na rua. As farsas medievais encontravam-se equidistantes, entre o sublime e o vulgar, o jocoso cristão e o jocoso escatológico, nelas os medos interiores e exteriores dos indivíduos eram encenados via constantes renovações e alternâncias entre os elementos cristãos e os pagãos. As peças eram a válvula de escape corrosiva e benfazeja, através da qual os homens poderiam rir, denegrir e reinventar o sagrado e profano; elas chocavam, como as fábulas, mas sem pender exhaustivamente para um dos lados (bem/mal; alto/baixo). Essa atmosfera dual de representar o mundo ainda é possível de se perceber na obra de Ariano, em que há referência aos elementos sagrado e profano – via léxico e simbolismo – sem que se alinhe, em totalidade, com um ou outro ponto de vista (preguiça/trabalho).

A possibilidade de encenação em praça pública, tal como na Idade Média, estreita os laços entre a obra do escritor paraibano e o público popular das cidades, característica que não pode deixar de remeter ao carnaval medieval, notadamente urbano e cujo palco era a praça pública, onde o povo todo se reunia para brincar. Outra questão interessante de ser mencionada é a de que, possivelmente em função do caráter da ausência de palco, a farsa (e isso inclui a de Suassuna) não tem por característica mudanças bruscas de ambiente. Predominantemente, as cenas ocorrem nos espaços demarcados pela casa do rico, pela casa do pobre e a praça/pátio entre as duas casas. As personagens também não são em grande número, em *A farsa da Boa Preguiça*, somam dez, e todas com características típicas do povo nordestino. As ações habituais dessas personagens assumem grande importância, pois constituem a realidade traduzida pela obra; o cotidiano forma as bases para desenrolar a farsa. Diferentemente do caráter das farsas medievais, as personagens de Suassuna são designadas por nomes próprios (Simão, Aderaldo, Nevinha, Clarabela etc.), e não só pela profissão ou posição hierárquica que ocupam (poeta, negociante, Santo, Arcanjo etc.).

O mundo apresentado por *A Farsa da Boa Preguiça* não é bonito, acabado e rebuscado, mas sim engraçado. É o humor proveniente dos diferentes questionamentos acerca da vida e das relações humanas, sem de fato propor uma solução, ou um caminho que dissolva tais indagações, que promovem a atmosfera jocosa. A obra tipifica e revolve a hipocrisia e a temática das relações humanas, não se projeta como capaz de solucionar ou indicar soluções para os problemas. Essa característica vai muito além das vertentes que alicerçaram o gênero farsa, remete diretamente aos gêneros do sério-

cômico (especialmente, às menipeias⁷), que, além de darem um novo tratamento à realidade ao pluralizarem em um mesmo texto imensa diversidade de vozes e estilos, têm forte carga carnavalesca. Em vista disso, não favorecem ao encaminhamento de soluções filosóficas ou dogmático-religiosas para as questões da vida humana, mas as interpretam de maneira concreto-sensorial e derrisória.

Os constantes avessos que arrebatam as personagens da farsa marcam não só a inversão própria do gênero, mas também geram humor ao tirar partido do conjunto do sério. Por exemplo, as incontáveis incompreensões geradas pelas palavras acabadas e “elevadas” de Clarabela Catação em confronto com o palavreado simples e estratificado de Simão Poeta, que sempre a lança em atmosfera jocosa. A linguagem empregada em *A Farsa da Boa Preguiça* tem traços e reminiscências que remetem à ambivalência e a dupla tonalidade próprias do gênero, quando encenado na Idade Média. Tudo isso está organizado sob os limites que conservam o texto em um sistema de imagens da cultura popular nordestina, estando impregnado pelos elementos folclóricos próprio da região, tais como ritmo singular de enunciação; gênero textual típico (cordel); ritmos musicais igualmente típicos, emboada, seresta e cantiga de São João.

Elementos de conhecimento universal também são localizados ao logo do texto, tais como passagens e provérbios bíblico-cristãos, alusão ao personagem machadiano Quincas Borba e aos versos do poeta português, Camões (entre outros). Fenômenos próprios, mobilizados para chocar, também são observados na obra, remetendo, nesse caso, não só às farsas medievais, mas também à aura carnavalesca que as envolvia. São as blasfêmias, as pragas e as os feitiços (mandingas), cujo caráter mágico e encantatório era capaz de sobreviver na vida extra-carnalesca do homem medieval. Sem sombra de dúvida, tais palavras e vocabulário vivem também em um mundo independente da obra de Suassuna, no âmago da cultura popular.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base na teoria dos gêneros do discurso, de base bakhtiniana, é possível dizer que a farsa é um gênero relativamente estável. Diz-se relativamente porque, não

⁷ A nomenclatura “sátira menipeia” foi submetida pelo filósofo Menipo de Gádara (II a.C), que deu forma clássica ao gênero. Como gênero influente, a menipeia ingressou nas altas camadas da literatura cristã do período antigo, estendendo-se também às épocas posteriores (Idade Média, Renascimento, Reforma e Idade Moderna). Bakhtin (2008) acrescenta que o gênero continua a se desenvolver até hoje, ousa-se atualizar a assertiva, de maneira especulatória, até o século XXI.

diferentes dos demais, nela há certa estabilidade, que aparece marcada no conteúdo temático do gênero, pois, embora possa tratar de diferentes assuntos, como característica persistente apresenta traços de religiosidade, mas isso não significa dizer que a farsa 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 “não-oficiais”. Outra característica estilística comum na farsa (incluindo a de Suassuna), 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.

Contudo, as características aqui dispostas não querem, de forma alguma, atribuir ao gênero farsa propriedades que o torne um modelo preexistente, no qual se encaixariam todos os outros textos. A intenção foi mostrar que há certas regularidades que já puderam ser observadas (o estudo ainda está em andamento), através dos levantamentos histórico e dialógico, e que indicam, com base nas reincidências temáticas, estilísticas e composicionais, a existência de traços mais ou menos estáveis no gênero.

REFERÊNCIAS

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

BAKHTIN, MikahilMikhailovitch. *Estética da criação verbal*. 3.ed.Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Problemas da Poética de Dostoievski*. 4. ed. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio na teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ECO, Umberto. *Lector in fábula*. São Paulo, Perspectiva. 1986.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. Curitiba, PR: Criar Edições, 2003.

FIORIN, José Luiz [conferencista]; MAINGUENEAU, Dominique [debatedor]. *Categorias e Análise em Bakhtin*. Seminário Internacional de Texto e Discurso/SITED. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/ PUC-RS. 2010.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

HERMAN, Braet; VERBEKE, Werner. *A morte na Idade Média*. Trad. Heitor Megale, Yara Frateschi e Maria Clara Cescato. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2006.

KLAFKE, Sandra R. *O movimento das forças centrípetas e centrífugas no gênero literatura de cordel*. Trabalho de Conclusão do Curso de Letras (TCC) ; orientadora: Marlene Teixeira. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo-RS. 2008/02.[88f.]

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 de julho de 2010.

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

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

SIDAQUI, Rogério. *Curiosidades históricas*. São Paulo: IBRASA, 2004.

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