

A farsa: um gênero medieval

IRLEY MACHADO

Irley Machado. Professora doutora em Études Ibériques et Latino-Américaines pela Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, Paris, França. Desde 1995 é professora do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, e em 2006 torna-se professora permanente do Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras da mesma universidade. Em 2004 cria um grupo de pesquisa sobre a Dramaturgia de Federico García Lorca, o qual coordena até a presente data. irley_machado@yahoo.com.br

■ RESUMO

O presente artigo tem por objetivo realizar uma abordagem sobre a farsa, destacando a origem, desenvolvimento, permanência e características principais deste gênero medieval. A farsa destaca-se como gênero literário que ainda hoje faz parte da literatura popular universal.

■ PALAVRAS-CHAVE

Farsa, gênero, teatro.

■ RESUMÉ

Cette étude a pour but d'effectuer un abordage sur la farce, tout en considérant ses origines, son évolution, sa permanence et ses principales caractéristiques en tant que genre médiéval. La farce se distingue en tant que genre littéraire tout en faisant partie de la littérature populaire universelle.

■ MOTS CLÉS

Farce, genre, théâtre.

O teatro medieval testemunha uma mentalidade essencialmente religiosa, que se desenvolveu durante seis séculos e enriqueceu sem cessar. Ele propõe uma realidade rica, complexa e de formas extremamente variadas.

123 ■

As farsas atingiram seu apogeu exatamente no momento em que os mistérios também o fizeram. Assim, o teatro do riso e da contestação foi representado ao mesmo tempo em que o teatro de edificação religiosa.

Alguns aspectos do teatro medieval são bastante complexos. Se, de um lado, a Idade Média conheceu a noção de gênero, de outro o teatro medieval não recuava diante da mistura. Os autores não se sentiam obrigados a impor suas criações aos limites de um gênero. É preciso considerar que a cristandade medieval não pensava segundo os critérios gregos do cômico e do trágico. Estes não eram aplicados. Segundo Aubailly:

O teatro medieval não se caracteriza por uma clara distinção entre o trágico e o cômico. Se é preciso estabelecer uma linha demarcatória, ela passa entre o teatro religioso saído da liturgia e as representações para litúrgicas [...] e o teatro não religioso, considerado profano (AUBAILLY, 1975: 35).

A farsa é, pois, um gênero pertencente ao teatro religioso medieval e, embora considerado como menos erudito, não é menos popular. Segundo Charles Mazouer,

O mesmo público que assistia devotamente aos mistérios edificantes encontrava seu divertimento diante de outros tabladados [...] O teatro dos mistérios satisfazia a fé e a sensibilidade religiosa, alimentava a vida moral; nos teatros do riso iam procurar o repouso, o prazer da zombaria e da crítica e certa alegria da liberação.¹

¹ Charles Mazouer, *Le théâtre français du Moyen Age*, p. 265-266. "Le même public qu'on invitait à regarder dévotement les mystères édifiants trouvait sa détente et son divertissement devant d'autres tréteaux [...] Le théâtre et des mystères satisfaisait la foi et la sensibilité religieuse, nourrissait la vie morale; aux théâtres du rire de procurer la détente, le plaisir de la raillerie et de la critique, une certaine joie de libération". Nossa tradução.

Assim, a farsa parece ter nascido em meio aos mistérios e moralidades. As primeiras peças consideradas farsas dramáticas datam aproximadamente de 1266, como *Le garçon et l'aveugle* e *Le courtois d'Arras*, bem antes da representação dos grandes mistérios. Bernardette Rey-Flaud afirma sobre a origem do gênero: “A origem da farsa é explicada pela natureza cômica da peça, inserida primitivamente num contexto dramático sério para servir de intermédio recreativo”.² Durante um longo período, a farsa foi considerada como um gênero menor e sofreu o desprezo de alguns especialistas na literatura. Entretanto como diz Jean-Louis Hourdin, “No teatro, nada é menor, no registro da emoção não há emoção menor”.³

A palavra farsa encontra sua etimologia com o sentido de recheiar (*farcir*). Patrice Pavis nos dá sobre ela a seguinte definição:

A etimologia da palavra farsa – o alimento temperado que serve para recheiar uma carne – indica o caráter de corpo estranho deste tipo de alimento espiritual no interior da arte dramática. Em sua origem intercalava-se aos mistérios medievais momentos de divertimento e do riso: a farsa era concebida como o que apimenta, tempera e completa o alimento cultural e sério da alta literatura. (PAVIS, 1996: 137)

■ 124

Ainda sobre este aspecto O. Jodogne postula: “desde o seu primeiro emprego dramático a farsa designava mais provavelmente uma cena engraçada feita de zombarias”.⁴ Charles Mazouer, entretanto, não retém o sentido etimológico da palavra, pois segundo ele nem mesmo os filólogos estão de acordo sobre isto, tão complexa é a questão. O autor afirma que “desde o século XIII e XIV, a farsa, cuja etimologia é bem mais complexa, significa trapacear, e guarda algo de engraçado”.⁵ De qualquer maneira, no século XV a palavra farsa era de uso comum para designar uma pequena peça cômica. Ao inserir nos mistérios um episódio bufonesco do qual fazia parte uma boa peça, um belo golpe, que se pregava a alguém, esta ilustrava mais o sentido da trapaça do que o de *recheio*.

B. Rey-Flaud associa o substantivo **farsa** ao verbo **farcir**, que no francês antigo significaria enganar, e define a palavra **farsa** como sendo uma “Peça dramática curta, essencialmente cômica, explorando todos os meios a sua disposição para fazer rir o público, ela impressiona por sua simplicidade”.⁶ Segundo os estudos de André Tissier (1999: 8), a farsa foi o único gênero que sobreviveu, embora no final da Idade Média a mesma denominação designasse peças variadas.

A farsa coloca em cena personagens populares, tomados de empréstimo à realidade cotidiana do povo, em que a intriga apresenta situações e conflitos

² Bernardette Rey-Flaud, *La farce ou la machine à rire – théorie d'un genre dramatique 1450-1550*, p. 32. “L'origine même de la farce est expliquée par la nature comique de la pièce, insérée primitivement dans un contexte dramatique sérieux pour servir d'intermède récréatif”. Nossa tradução.

³ Jean-Louis Hourdin. *Monter des farces en l'an 2000*, p. 31. “Au théâtre, rien n'est mineur, dans le registre de l'émotion”. Nossa tradução.

⁴ O. Jodogne, *La farce et les plus anciennes farces françaises*, p. 47-65.

⁵ Charles Mazouer, *Op. Cit.*, p. 288. “Des le XII^e et XIV^e siècles, farce, dont l'étymologie est plus complexe, signifie tromperie, mauvais tour qui a quelque chose de plaisant”. Nossa tradução.

⁶ Bernardette Rey-Flaud, *La farce ou la machine à rire*, p. 32. “Pièce dramatique courte, essentiellement comique et exploitant tous les moyens à disposition pour faire rire le public, elle frappe par sa simplicité.” Nossa tradução.

elementares. Os personagens da farsa encontram-se ancorados na realidade: eles possuem mulher, filhos, trabalho etc. Se, num primeiro momento, ela fazia parte dos mistérios, pouco a pouco encontra sua autonomia até tornar-se um gênero teatral independente e dotado de características próprias. De início não era considerada como um gênero literário, não pertencia à literatura escrita. As primeiras farsas conhecidas, que foram inseridas nas representações dos mistérios e milagres, datam do final do século XIV. Somente mais tarde a farsa definir-se-á como gênero dramático cômico e desenvolverá critérios que irão situá-la como um gênero literário.

Os temas da farsa são emprestados das fábulas populares medievais e revelam um acentuado gosto pela obscenidade e escatologia, daí a constante troca entre o gênero narrativo e dramático. Para os especialistas, a relação da farsa com a fábula parece ser, num primeiro momento, uma relação de filiação. Michel Rousse afirma:

É [...] tocante constatar que o recurso a uma fonte, de caráter narrativo em geral, é extremamente freqüente entre os autores de farsas.. [...] Sobre esta idéia original, o autor vai moldar, recortar, agenciar um diálogo destinado a ligar nele mesmo os imperativos próprios as tradições da farsa. (ROUSSE, 1984, p. 380).⁷

Na realidade as farsas mantêm laços com textos que pertencem a uma tradição oral ou escrita distante. Encontramos nas farsas analogias com narrativas orais italianas e francesas que teriam se inspirado em diferentes fábulas. O mesmo acontece com provérbios que inspiraram a criação de farsas. É bem conhecida a expressão “prefiro um burro que me carregue que um cavalo que me derrube”, que teria inspirado Gil Vicente na criação da *Farsa de Inês Pereira*.

125 ■

As características do gênero

A farsa funda-se sobre um mecanismo de trapaça que apresenta técnicas específicas. Ela ultrapassa a etapa primária do enganador-enganado pela elaboração de um mecanismo muito mais complexo, engenhosamente conduzido segundo os diferentes artifícios da trapaça e da malícia. Os mecanismos da trapaça podem seguir combinações mais ou menos elaboradas: eles podem se resumir a um simples retorno da ação ou a um retorno duplo. Em sua estrutura, ela nos revela oposições e simetrias de estratagemas que incluem diversos jogos de enganos: a uma situação inicial ocorre uma ação paralela que inverte a primeira e uma nova ação que inverte por sua vez a segunda, sem, no entanto, anulá-la. O recurso essencial inerente ao gênero é a astúcia. B. Rey-Flaud menciona a estrutura da farsa como “um conjunto funcional cuja organização e natureza seriam modificados a partir de um único elemento” (REY-FLAUD, 1984, p. 229), o que proporcionaria uma análise objetiva desta como gênero literário. Em todo caso, a estrutura de base da farsa é sempre fixada pelo jogo de enganar alguém, revelando uma construção imutável e aplicável a toda farsa, independente do grau de complexidade da ação.

⁷ Michel Rousse. Fonction du dispositif théâtral dans la genèse de la farce, p. 380. Il est [...] frappant de constater que le recours à une source, de caractère narratif en general, est extrêmement fréquent parmi les auteurs de farces. [...] Sur cette idée originelle, l'auteur va tailler, découper, agencer un dialogue destiné à lier en lui même les impératifs propres aux traditions de la farce. Nossa tradução.

A farsa intitulada *Le garçon et l'aveugle* (O cego e o menino), que aparece pela primeira vez no século XIII, era em sua origem uma parada de feira que mimava⁸ uma cena da vida cotidiana, e integrou-se às representações dos mistérios. Considerada por Joseph Bédier como uma farsa grosseira, seu estudo foi durante longo tempo negligenciado. No entanto, trata-se de uma peça hábil e rica que comporta boas possibilidades de encenação, dotada de um estilo vivo e constituída de passagens cantadas com alusões maliciosas. O autor, anônimo, recorreu a diferentes formas do cômico. Os personagens, de acordo com as didascálias, antes mesmo de pronunciarem uma única palavra já suscitavam o riso: o cego esfarrapado geme, faz caretas, caminha hesitante exagerando sua enfermidade; o menino faz ao redor de seu companheiro toda espécie de caretas e cabriolas. Há todo um cômico gestual que nasce da reprodução exata de gestos do cotidiano e que se percebe cada vez menos gratuito à medida que o público se intera da situação. O efeito cômico deve-se ao gesto e/ou movimento que acompanha o texto e a situação que ele traduz, de forma que por vezes fica difícil distinguir o cômico de situação do cômico dos caracteres. No entanto, o mais interessante é encontrar na farsa o papel duplo do menino que busca captar a confiança do cego, para roubar-lhe na primeira oportunidade, e também revelar a verdadeira natureza do enfermo, arrancando-lhe a máscara. Nesta farsa nada é gratuito. A trapaça é o principal mecanismo da ação, seu resultado não é uma improvisação de último momento, nem a satisfação de um capricho ou um desejo súbito e espontâneo. O encontro entre os personagens é provocado, articulado. De início o cego está só em cena e se dirige ao público da farsa, que é ao mesmo tempo espectador, e tenta fazer com que se apiede dele, usando um tom devoto e insistindo sobre sua miséria. Entra em cena o menino lamentando-se sobre sua sorte: “Ai de mim, como sou infeliz! - v. 17”, (*Malheur à moi!*), mas ao ver o cego ganha confiança: “Não preciso de mais nada! - v.18” (*J’ai tout ce qu’il me faut*) (DUFOURNET, 1982, p. 87). Acredita-se que ele teria pronunciado em voz alta o verso 17, enquanto o verso 18 teria dito em aparte. Esta mudança ou reação nos leva a crer que ele já conhecia o cego, sua riqueza e ignorância. O personagem então conduz a ação, até ouvir do cego a confissão de sua riqueza, pois esse afirma: “Mesmo se eu renunciasse a mendigar, eu teria como levar uma vida agradável, de tanto dinheiro que já ganhei” (DUFOURNET, 1982, p. 90).⁹ É preciso, pois, que ele seja mais inteligente e astuto que sua vítima. Ele finge-se de simplório até conquistar a confiança do cego. A trapaça ocupa um lugar importante na composição da peça. Trata-se de enganar um cego, o que à primeira vista parece fácil, mas não se pode esquecer que o próprio cego é um trapaceiro, que ganhou muito dinheiro e que, no entanto, se revela duplamente cego, pois não percebe que encontrou alguém mais esperto que ele. O cego hipócrita serve-se de uma linguagem piedosa plena de invocações à Virgem, que aos poucos irão desaparecer para abandonar-se a uma linguagem cínica e obscena. Avarento, ele mendiga, mesmo sendo rico: usa e abusa de sua enfermidade. Importuno, bajulador, tudo faz de início para ganhar a confiança do menino. Há, pois, uma dupla farsa, pois o cego é preso em sua própria armadilha. O menino, após ter obtido a confiança do cego, rouba-o e,

⁸ Mimar tem sua origem ligada ao mimo: espécie de representação burlesca em que se imitava falas e gestos de outrem.

⁹ Jean Dufournet. *Le garçon et l'aveugle*. “Même si je renonçais à mendier, j’aurais de quoi mener une vie agréable, tant j’ai amassé de deniers.” Nossa tradução.

dirige-se ao público dizendo: Senhores, então eu não acertei bem as contas com este cego, que não tem mais nada, nem dinheiro, nem roupa? (DUFURNET, 1982, p. 95).¹⁰

O objetivo da farsa é, sem dúvida, alcançar um cômico imediato e espontâneo. Inúmeras farsas medievais mostram cenas de casais em que a ação se passa no interior da casa: disputas rocambolísticas, artimanhas femininas, brigas entre marido e mulher. Mas, o cômico da farsa tira igualmente partido da estupidez dos simplórios enviados às escolas e cuja incompreensão da linguagem provoca equívocos divertidos. Criados oportunistas e hábeis, motivados pelo desejo do ganho, obedecem a seus patrões segundo seu interesse. Um dos temas favoritos da farsa é o da autoridade, que troca de lugar: o direito de comandar ora pertence à mulher, ora ao marido, ora ao criado ora ao patrão. 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. Enfim e, sobretudo, trapaceamos: pois, para obter o que não se tem (a autoridade, o alimento, o amor), para reparar os erros da natureza, para agüentar as artimanhas alheias e suportar as injustiças sociais ou simplesmente para divertir-se, é preciso trapacear. As farsas se abrem também às cenas da praça pública, à vida cotidiana fora de casa, em que se revelam quadros da vida social ilustrando sempre propósitos desonestos de seus envolvidos.

O tema das farsas cobre, igualmente, um grande leque de ações. Ela pode se apresentar tanto como uma parada de feira, um esquete rudimentar ou exigir certo grau de elaboração em sua composição, sem limitar-se a uma simples e linear exposição de uma situação. Ela designa uma cena engraçada, em seu uso dramático, feita de sarcasmos e astúcias cujo objetivo é divertir o espectador. Para alguns estudiosos, o espírito da farsa não parece estar fundado sobre uma intenção didática ou mesmo satírica. Petit de Julleville diz:

A farsa não contém altas idéias morais ou filosóficas, políticas ou religiosas: seu único objetivo é fazer rir através de uma representação tocante e ridícula. A alegria transborda, sem reservas, sem subentendidos, sem um retorno amargo ou sério sobre nós mesmos, sobre nossos defeitos, nossos vícios, dos quais ela se diverte, sem perder tempo em lamentar-se, sem pretender nos corrigir (JULEVILLE, 1959, p. 89-123).¹¹

Já, Alan Knight parece não concordar com o pensamento citado. O autor afirma:

[...] há gêneros fictícios como a farsa e a moralidade. São peças de intriga inventada, no sentido retórico, e cuja função social era fortalecer os ideais éticos da comunidade através de lições morais ou de ataques satíricos [...]. Há uma noção inicial de que as farsas na sociedade medieval não tinham senão uma função de

¹⁰ Idem, ibidem, "Messieurs, n'ai-je pas bien réglé son compte à cet aveugle qui n'a plus rien, ni argent, ni robe? Nossa tradução.

¹¹ Louis Petit de Julleville. *Le théâtre en France*. La farce n'a pas d'autres idées morales ou philosophiques, politiques ou religieuses: son seul objet est de faire rire par une représentation frappante du ridicule. La gaieté y déborde, sans arrière pensée ni sous-entendu, sans retour amer ou sérieux sur nous mêmes, sur nos défauts, sur nos vices, dont elle s'amuse sans perdre le temps à s'en plaindre, sans prétendre à nous corriger. Nossa tradução.

simples diversão e de evasão. Evidentemente elas faziam rir a plenos pulmões, mas o riso não é possível fora de um contexto cultural em que certos elementos estão em conflito. No contexto da farsa cria-se um mundo imaginário em que os conflitos da sociedade são colocados em relevo (KNIGHT, 1981, p. 239).¹²

Segundo Petit de Julleville, o espírito debochado da farsa permanecia superficial do ponto de vista da crítica social, a qual existe, porém, sem uma força considerável. Para A. Knight, em revanche, o significado político da farsa se inscreve na realidade dos conflitos sociais.

A grande galeria de personagens da farsa revela caracteres reduzidos a poucos traços. Os personagens tornam-se tipos cuja linguagem e comportamento acentuam seus vícios até o ridículo.

Uma das características da farsa em seu principio era, sem dúvida, a misoginia. As mulheres eram seguidamente o motivo de deboches, e a presença feminina em cena assumia caracteres diversos: por vezes eram mostradas como infiéis e sempre prontas a enganar seus maridos – tem-se como exemplo a farsa de *George le veau*, em que a mulher faz com que seu marido acredite, com a ajuda do padre, seu amante, que ele é um bezerro. Há mulheres dominadoras cujos gritos e discussões acabam por exasperar seus maridos, e um bom exemplo delas está na farsa *Le cuvier*¹³. A mulher controladora é um elemento recorrente na farsa e faz parte da tradição que provoca o riso popular: o marido dominado e espancado é um dos motivos favoritos.

A estrutura e certos temas da farsa medieval estão também presentes na obra do dramaturgo português Gil Vicente. Em o *Auto da Índia* a mulher é bem capaz de manter dois amantes durante a ausência do marido, e na *Farsa de Inês Pereira*, Gil Vicente traz à cena três mulheres cujo caráter não é bem um modelo de virtude. São personagens farsescos e fazem rir graças a suas atitudes incoerentes. A mãe de Inês parece ter tido um passado licencioso, Inês nem ao menos conheceu o pai e a casamenteira Lianor Vaz, que vem propor casamento a Inês, entra em cena perturbada, com as roupas em desordem contando que um clérigo teria tentado abusar dela. Este personagem serve-se de expressões plenas de subentendidos licenciosos para contar esta história no mínimo rocambolesca. A jovem Inês revolta-se com sua sorte, que a obriga a ficar reclusa e a consagrar seu tempo aos bordados, enquanto as outras jovens se divertem. Ela sonha então em encontrar um esposo que a liberte destas tarefas aborrecidas e com quem ela possa sair da solidão. Dotada de um temperamento ardente e lascivo, ela pensa apenas em casar-se. Dois judeus casamenteiros apresentam-

¹² Alan Knight. “La farce et la moralité: dois Gêneros distinctos”. [...] il y a les genres fictifs comme la farce et la moralité. Ce sont des pièces à intrigue inventée, au sens rhétorique, et dont la fonction sociale était de fortifier les idéaux éthiques de la communauté par des leçons morales ou des attaques satiriques. [...] D’abord il y a la notion que les farces n’avaient dans la société médiévale qu’une fonction de simple amusement et d’évasion. Evidemment elles ont fait rire à pleins poumons, mais le rire n’est pas possible en dehors d’un contexte culturel où certains éléments sont en conflit. Dans ce contexte la farce crée un monde imaginaire où les conflits de la société sont mis en relief. Nossa tradução.

¹³ *Le cuvier* é uma farsa bastante citada, ainda hoje, nos manuais de história literária. Trata-se de um texto de 332 versos cujo manuscrito original é datado da segunda metade do século XV. De autor desconhecido, o texto conta a história de um contrato estabelecido entre marido e mulher impondo ao marido uma série de deveres conjugais que o exploram. Um acidente no *cuvier*, espécie de tanque medieval que podia conter e lavar uma grande quantidade de roupa, inverte a situação e faz com que o marido se aproveite dela anulando o contrato e vingando-se de sua mulher. Esta farsa encontra-se transcrita para o francês moderno por André Tissier em *Farces Françaises de la fin du Moyen Âge*. Genève: Librairie Droz, 1999.

lhe um escudeiro, galante, que alcança imediatamente a simpatia da jovem, mas após o casamento ela descobre sua má escolha. Seu marido a mantém ainda mais enclausurada. Felizmente para ela, ele parte para as terras da África e lá vem a morrer. Inês casa-se e transforma-se, passando a dominar seu simplório marido. Ela o engana e faz com que ele acabe por carregá-la nas costas, com se fosse um asno, dando então razão ao tão conhecido e jocoso dito: melhor um burro que me carregue que um cavalo que me derrube.



Outro motivo largamente explorado pela farsa era o anticlericalismo. A hipocrisia religiosa era denunciada sob formas risíveis. As críticas giravam ao redor dos abusos cometidos, mas não questionavam a natureza das coisas. Há mais humor que agressividade e amargura, a indignação e a cólera são raras. A luxúria de alguns padres colocados em cena fazia rir. Gil Vicente ridicularizava estes eclesiastas desviados. Em *o Auto dos físicos*, o autor ironiza, não sem uma boa dose de humor, o padre que está morrendo de amor. O clérigo da *Barca do Inferno*, vaidoso e libertino, é conduzido ao inferno. Em *O clérigo da Beira*, o autor nos apresenta um personagem que prefere ir à caça em vez de consagrar-se aos ofícios divinos e, na *Farsa dos Almoceves*, o capelão, apegado aos bens materiais, tem por ambição tornar-se um capelão da Corte. Gil Vicente em sua obra coloca em evidência inúmeros homens da Igreja cuja depravação e fornicção era moeda corrente.

Um outro aspecto que caracteriza a farsa é a obscenidade do gesto e da linguagem. Sobre a obscenidade do gesto ou do movimento dos personagens, pode-se apenas fazer suposições a partir do texto, pois os registros das encenações das farsas são praticamente inexistentes. Parece-nos, no entanto, que os aspectos predominantes das farsas medievais repousavam sobre a força de interpretação dos

atores, que deviam dar vida aos textos através do domínio dos jogos cênicos, do ritmo sugerido e da linguagem.

A obscenidade da linguagem aparece claramente nos registros das farsas de que dispomos. A obscenidade presente na linguagem das farsas vicentinas foi profundamente analisada por Olinda Kleiman em seu estudo *Sous le masque de l'équivoque*. A autora constata que a linguagem e o vocabulário vicentinos são profundamente ancorados no vocabulário da praça pública e recorrem largamente ao equívoco e ao duplo sentido, explorando seus efeitos cômicos.

Uma das características mais importantes da farsa é a artimanha, a trapaça. É sempre necessário que alguém seja enganado, logrado e que esta trapaça recaia sobre o próprio trapaceiro, para que a farsa seja inteiramente cumprida. Na farsa acontece encontrarmos pinturas de personagens excepcionais, como Pathelin, por exemplo, entretanto não há conflitos entre as categorias de personagens: o bobo e o esperto, o fraco e o poderoso. Produz-se até mesmo uma inversão de papéis e de categorias, e o idiota pode tornar-se esperto por força das circunstâncias.

Se a farsa, como gênero teatral, sobreviveu, isto se deve ao fato de o povo viver numa espécie de terror espiritual alimentado pela Igreja e seus dogmas, situação que somente o teatro, embora e ainda dominado pelo pensamento religioso, poderia aliviar.

Traços da farsa medieval encontram-se presentes na literatura brasileira. Entre os autores que transcrevem e se apropriam de elementos populares na composição de suas obras podemos citar como exemplo a obra de Ariano Suassuna. Sua obra, rica em quiproquós, golpes de teatro e divertidos ricochetes testemunha a permanência do gênero em nossa literatura, como demonstraremos a seguir.

A permanência de elementos farsescos na obra de Ariano Suassuna

Na cultura popular do nordeste se encontram vestígios de tradições longínquas que permanecem ainda vivos: espetáculos de rua improvisados, camelôs, vendedores de remédios, charlatões de feira com suas ervas milagrosas, encantadores de serpentes, cantadores, pregadores, artesãos, desfilam nas praças dos mercados da região. É todo um universo, uma festa permanente dotada de uma linguagem e de um vocabulário que lhe é próprio. Sobre a noção de cultura da praça pública Mikhaïl Bakhtin assim se expressa:

A praça pública no fim da Idade Média e no Renascimento formava um mundo único e coeso onde todas as “tomadas de palavras” (desde as interpelações em altos brados até os espetáculos organizados) possuíam alguma coisa de comum, pois estavam impregnados do mesmo ambiente de liberdade, franqueza e familiaridade.

Os elementos da linguagem popular, tais como os juramentos, as grosserias, perfeitamente legalizadas na praça pública, infiltravam-se facilmente em todos os gêneros festivos que gravitavam em torno dela (até no drama religioso). A praça pública era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de “exterritorialidade” no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra. (BAKHTIN:1999/132)

Bakhtin nos lembra que nas feiras predominava uma atmosfera de carnaval e que

a praça entregue à festa tornava-se uma espécie de mundo inverso, um segundo mundo. Neste mundo em que a cultura teatral do período estava diretamente ligada a praça pública e conseqüentemente a linguagem, o vocabulário era aquele das farsas da época. A linguagem - operando rebaixamentos grotescos e explorando o baixo corporal - era dominada por uma obscenidade alegre.

A cultura da praça pública nordestina cruza seguidamente com àquela da praça pública medieval, fato que Suassuna soube aproveitar na criação de sua obra. A literatura medieval estava impregnada de uma visão carnavalesca do mundo, em que um riso livre e libertador fazia a festa. A obra de Suassuna, embora escape a uma unidade formal devido ao hibridismo dos gêneros, comporta características da atmosfera e da linguagem das farsas de então.

As armadilhas da vida: *A pena e a lei*¹⁴

Uma das obras de Suassuna que se aproxima mais da farsa medieval, do ponto de vista da astúcia do personagem, da ação e dos procedimentos carnavalescos é seguramente *A pena e a lei*. Embora o terceiro ato desta peça apresente elementos predominantes de religiosidade e transcendência espiritual os seus primeiro e segundo atos são essencialmente farsescos. Esta obra tem ainda como característica o fato de seus atos poderem ser considerados como unidades independentes. Cada ato apresenta o desenvolvimento de uma ação completa, o que nos permite analisá-los separadamente.

A farsa medieval obedecia a uma estrutura bastante estrita. Constituindo um todo, seu início, destinado a atrair a atenção do público era freqüentemente apresentado sob a forma de um rondó ou de uma canção onde os versos se repetiam várias vezes: acredita-se que este procedimento servia para atrair a atenção, acalmar as conversas, mas também para dar um ar de festa e de alegria a representação.

Na introdução da peça *A pena e a lei* todos os personagens são apresentados sobre o tablado, ao som de uma pequena orquestra de tambores e pífaros. Dois narradores se comunicam com o público como vendedores de feira e anunciam o espetáculo. Os narradores introduzem a cena cantando e dançando canções populares anônimas. As canções terminadas, eles definem, através do diálogo que se instala, a temática da peça classificando-a em gêneros dramáticos tais como "A grande tragicomédia lírico-pastoril!"; "O incomparável drama tragicômico em três atos"; "A excelente farsa da moralidade" e "A maravilhosa facécia de caráter bufonesco". Na verdade, a obra não pode ser reduzida a um só gênero. Jogando com várias definições o autor dá a extensão correta da peça e faz um resumo da situação do homem, enganador-enganado pela vida: ser esmagado por forças potentes e desconhecidas, e que não pode jamais escapar ao seu destino.

Explorado e explorador, o homem do sertão é obrigado a servir-se de métodos pouco honestos para superar as dificuldades de sua existência, onde ele julga e é julgado sempre refletindo sobre a vida e a morte, enquanto tenta compreender e justificar sua própria transcendência. Assim este homem não pode senão rir das armadilhas que a vida lhe reserva. Como Benedito o personagem picaresco, espécie

¹⁴ As citações referentes a esta obra de Suassuna, pertencem todas a mesma edição e serão assinaladas apenas com PL e o número correspondente a página em que se encontra a citação.

de derivado do *Zanni*, da *Commedia dell'Arte*, o homem não pode senão exclamar “...essa vida é um fiofó de vaca!” (PL,84). Benedito encarna bem as características próprias a um *Zanni*. Segundo as definições de A. Perrucci “entende-se geralmente por *Zanni* um nome comum designando um uso preciso, aquele do servidor da comédia, que pode desdobrar-se em primeiro e segundo *Zanni*, um bobo e outro esperto”. (PERRUCCI:1961/215) Mas o personagem do *Zanni* está às vezes bem no centro de uma metáfora teatral, aquela da relação entre o opressor e o oprimido. Nas raízes da obra de Suassuna se reconhece a denúncia de uma estrutura social injusta onde os privilégios, os bens e o poder são mal divididos e pertencem a uma minoria. Entretanto a vitória contra os poderosos é alcançada pelo povo, numa luta constante onde domina a esperteza, a criatividade e a inventividade, únicos elementos de que dispõe o homem do sertão para superar seus sacrifícios diários.

O primeiro ato de *A pena e a lei* recebe o título de *A inconveniência de ter coragem* e pode ser assim resumido: o personagem Benedito dialoga com o caminhoneiro Pedro, seu conhecido, e confessa seu amor por Marieta. Benedito tem conhecimento do amor que Marieta inspira aos dois valentões da cidade: o comissário de polícia Cabo Rosinha e o fazendeiro Borrote. Marieta tornou-se o pivô de uma disputa entre os dois, que prometeram se baterem em duelo. Benedito, conhecedor da fraqueza dos dois rivais, vai servir-se de sua astúcia, preparando-lhes um golpe do qual espera sair vencedor.

Benedito é o personagem ativo que conduz a ação. Ele desdobra seus ardis, que saem sempre vencedores, e unifica a ação em torno dele, num funcionamento simples, por episódios, onde cada astúcia constitui um nó central a partir do qual, de estratagema em estratagema, o jogo se organiza.

Benedito em seu papel de “mestre enganador” mente e adula seus rivais para conquistar-lhes a confiança. Vicentão Borrote e Cabo Rosinha, personagens que apresentam as características saídas de um *miles gloriosus* de Plauto, vão, involuntariamente, se aliar a aquele que irá enganá-los. Suassuna, em hábil caricaturista, vai fazer sobressair a dicotomia dos personagens: aquilo que eles são (covardes) daquilo que eles mostram ser (corajosos). O cômico nasce aqui de suas condutas contraditórias, todos os dois se vangloriam de serem corajosos, mas um é apaixonado por pássaros, enquanto o outro quer se consagrar às flores e os dois querem evitar o duelo a todo custo. Há neste jogo toda uma duplicidade de caracteres que provoca o cômico da situação. São dois personagens que poderiam igualmente exclamar como *Le Franc Archier de Bagnollet* do século XVI:

“Eu não temo senão o perigo,
Eu não tenho medo de mais nada”.¹⁵

Na caracterização destes personagens Suassuna seguiu de perto a tradição das farsas medievais onde os guardas, os soldados, os representantes da “ordem legal” falam mais do que agem e são muitas vezes, incapazes, fracos e covardes *matamoros*. Cabo Rosinha, numa atitude própria a seu papel exclama: “Mato um, esfolo, rasgo,

¹⁵ *Le Franc Archier de Bagnollet*, éd. L. Polak, Genève, 1966, p. 19. “Je ne craignoye que les dangiers, Moy: je n'avoye peur d'aultre chose”. Tradução nossa.

estripo, faço o diabo!” (PL,51) mas deixa-se chamar “rosinha” diminutivo que o condena e trai seu amor pelas flores, tornado depreciativo pelo consenso popular .

Apesar do número limitado de personagens – apenas cinco - esta farsa encadeia múltiplas peripécias com uma virtuosidade excepcional. Os dois valentões vão ser enganados pelas maquinações de Benedito, que explora o sentimento dos dois pela jovem, porque eles também querem enganar-se mutuamente e conquistar o amor de Marieta. Cegos, covardes e um tanto ingênuos, eles acabam confiando em Benedito que lhes prepara uma armadilha. Benedito quer arranjar dinheiro para oferecer presentes a sua amada: um par de brincos e um anel. Ele cria então uma grande confusão, prometendo evitar o duelo e as ameaças de morte feitas entre os valentões e ajudando-os a conquistar o amor da jovem. Os personagens são facilmente enganados por Benedito e acabam dando-lhe o dinheiro para a compra dos presentes, contra a promessa de um encontro galante com a moça. Benedito se faz portador dos presentes em seu próprio benefício: com o fim de impressionar Marieta, declara-se o autor dos presentes. Os personagens de Vicentão e Rosinha são vítimas de Benedito como de sua própria concupiscência e sua covardia. Aqui a ação poderia terminar. Mas Benedito quer sua vingança: numa cena molieresca, como um verdadeiro Scapin ele vai “sacudir de pauladas” os valentões, desmoralizando-os diante do olhar admirativo e espantado de Marieta e mais uma vez, encontramos uma das tradições da farsa. Como diz Bernard Faivre:

133 ■

Quando mergulhamos um pouco nas farsas francesas do século XV e XVI, as bastonadas e as trocas de pancadas são uma constante e como que um “ornamento obrigatório” da farsa [...] quando em uma farsa acontece alguma coisa, esta “alguma coisa” é, uma vez em cada duas um personagem que “mata de pancadas” um outro.¹⁶

A pena e a lei é bem uma farsa e assim a inversão da situação é inevitável. Benedito o mestre enganador que se acreditava invencível será, por sua vez, enganado, com a diferença de que este não será enganado por um personagem ativo da trama, mas pela própria vida. Durante o tempo em que ele se aplica em conquistar o amor de Marieta, ocupado com os diversos golpes que ele deve preparar para seus rivais, esta se reencontra com seu antigo noivo e decide casar-se. Pedro – o personagem da primeira cena a quem Benedito confiara Marieta - é o noivo que, sem saber, Benedito reaproximou de Marieta.

Assim, nesta engrenagem que se funde num entrelaçar de artimanhas, os personagens tornam-se peças de um jogo, dependentes de uma trama complexa característica da farsa. Superior a toda articulação que poderia ser imaginada pelo próprio personagem, na farsa a armadilha se fecha sobre o articulador que é aniquilado por um mecanismo que ele mesmo desencadeou. Como afirma B. Rey-Flaud “cada artimanha é infalível, nela mesmo, reunidas elas se voltam com uma precisão implacável

¹⁶ Bernard Faivre “e sang, la viande et le bâton” in *Figures théâtrales du peuple*, études reunites et présentées par Elie Konigson, Paris, CNRS, 1985, p.29. “Lorsqu’on se plonge un peu dans les farces françaises des XVe et XVIe siècles, les bastonnades et échanges d’horions reviennent comm une constante et presque un “ornement obligé” de la farce [...] lorsque dans une farce il se passe quelque chose, ce “quelque chose”, c’est à peu près une fois sur deux, un personnage qui en assomme de coups un autre.” Nossa tradução.

dando o efeito inverso daquele pretendido.”¹⁷ Este ato termina, então, por uma canção que enquanto dá uma nota alegre e cômica à encenação, passa a mensagem do autor:

A vida traiu Rosinha,
traiu Borrote também.
Ela trai a todos nós,
quando vamos, ela vem,
quando se acorda, adormece,
quando se dorme, estremece,
que a vida é morte também.
Os três procuraram tanto
sua coragem provar!
Perdeu-se a pouca que tinham
e a mulher, pra completar.
Provei que é inconveniente
ter a fama de valente,
difícil de carregar ! (PL,84/85)

■ 134

Benedito é um personagem bastante esperto para dominar os dois valentões, mas, mostra-se ao mesmo tempo, enfraquecido pelo amor que experimenta por Marieta, e sem se dar conta, se deixa enrolar como um menino. A jovem - personagem que acaba sendo o agente involuntário desta grande confusão - é apenas uma peça dentro da engrenagem da farsa, engrenagem esta que exige um retorno da ação.

O segundo ato de *A pena e a lei* apresenta múltiplos personagens e peripécias. Suassuna intitulou este ato de *Justiça por engano* ou *O caso do novilho furtado*. Aqui o personagem Benedito é chamado a intervir para resolver o enigma do roubo de um carneiro, onde o acusado é o personagem Mateus. A intriga põe novamente em cena o delegado de polícia, Cabo Rosinha e o fazendeiro Vicentão. À cena acrescenta-se a presença de dois irmãos: Joaquim empregado da delegacia e Mateus pastor de Vicentão, o poeta João Benício, Marieta e o padre Antônio. Os últimos, vão servir de testemunhas de acusação e defesa de Mateus. Benedito pleiteia a causa da defesa e vai confundir as testemunhas. O diálogo que se estabelece e os propósitos deste advogado a “*la Pathelin*”, jogam com as palavras, o que desencadeia um inusitado cômico verbal e situacional. O jocoso advogado chega mesmo a exigir que João Benício, poeta e testemunha de acusação precise se o carneiro malhado desaparecido possuía mais manchas brancas do que manchas pretas. Ao semear a confusão consegue desacreditar a testemunha e usa a ignorância dessa a favor do acusado: Ele declara que o poeta, estava bêbado no dia do roubo e, portanto, não poderia servir como testemunha de acusação. Para a defesa, Benedito traz o testemunho do padre Antônio que afirma que no dia do roubo, Mateus, o acusado, o havia acompanhado a um enterro numa cidade vizinha. Na tentativa de esclarecer o fato, Benedito propõe uma

¹⁷ Bernardette Rey-Flaud, *La farce ou la machine à rire – Théorie d'un genre dramatique 1450-1550*. Genève, Librairie Droz, 1984, p. 55. “chaque tromperie en elle-même infaillible, réunies, elles se retournent avec une précision implacable donnant l'effet inverse de celui escompté.” Nossa tradução.

espécie de raciocínio desprovido de toda lógica que aumenta a confusão. O personagem Mateus, na tentativa de safar-se da acusação, se serve de uma falsa autorização que prova que o tal carneiro foi vendido ao açougueiro para convencer a todos de sua inocência. Na verdade, Mateus é inocente e no final descobre-se que o autor do roubo foi Joaquim. Mas, Mateus não é inocente de todo, pois ele acaba de roubar uma ovelha para oferecer como pagamento ao delegado. Deste crime, mesmo o padre está sabendo, pois ele detém a confissão de Mateus, mas obrigado ao segredo da confissão, ele nada pode revelar.

Neste ato, os jogos de palavras e as ações se encadeiam até o desfecho inesperado e delicioso. Bendito conduz, uma vez mais, o desenvolvimento da farsa, que salta de episódio em episódio. Esta farsa tira partido das próprias dificuldades que ela cria, organizando os elementos específicos a partir de seu interior: os personagens adquirem corpo, pouco à pouco, e constituem cada um por sua vez, peças-chaves do jogo dramático. Os jogos, livres em artimanhas se misturam e se complicam ao extremo, até o desfecho, onde todos se descobrem mutuamente enganados. A conclusão desta farsa mostra o triunfo da astúcia onde os enganadores são sucessivamente enganados.

O padre Antonio, o poeta João Benício e Marieta são personagens criados pela necessidade da ação e desaparecem quando seus papéis dinâmicos terminam: mas eles são necessários para o funcionamento do esquema de conjunto. Aqui todos os personagens estão submetidos a este funcionamento. Eles não possuem o domínio do jogo total, mas estão intimamente ligados na execução de uma ação que os arrasta em suas reações num efeito de ricochete. São os personagens Joaquim e Mateus que selam o retorno da situação. A farsa nos apresenta a oposição entre a autoridade exercida pelo personagem Vicentão, importante fazendeiro da região, portador da queixa e o acusado, o peão, representante do terceiro estado, explorado e mal pago por seu patrão. Suassuna aproveita o autoritarismo do personagem e o ridiculariza conseguindo com isso um efeito cômico considerável. A situação se inverte rapidamente a favor do personagem que sofre a acusação e, em torno de quem as ações e os personagens se organizam num encadeamento de trapaças.

O estilo de Suassuna permanece natural e a leve sátira à justiça é percebida no vivo da ação. Uma trapaça que se multiplica centraliza a ação e Benedito personagem desembaraçado e esperto, criado velhaco, condutor da intriga, cujas características não se diferem das de um *zanni* italiano – ou ainda de um *pícaro* espanhol – e cujo tipo era bastante conhecido do antigo teatro francês, é enganado como *Pathelin*, por um ladrão de ovelhas, um camponês esperto: *à malin, malin et demi*.¹⁸

Bernadette Rey-Flaud em seu estudo sobre a farsa faz uma distinção entre farsa e facécia. Ela classifica a facécia como uma farsa simples e sem retorno direto da ação ou da situação. A facécia seria apenas a aplicação de um bom golpe, apesar da presença de certa crueldade pode-se citar aqui a farsa intitulada *Le garçon et l'aveugle*, cujo objetivo maior é ridicularizar a vítima, colocando-a em situações embaraçosas, que tornam o espectador cúmplice da ação que acontece no palco.

A *Inconveniência de ter coragem* apresenta assim uma maior proximidade com a facécia. Seu ponto de partida é a fraqueza do indivíduo que impulsionado por suas necessidades íntimas como o desejo sexual ou a fome torna-se uma presa fácil;

¹⁸ Expressão que corresponde aproximadamente ao dito português: quem quer enganar acaba sendo enganado.

colocando-se numa posição de inferioridade ele se empresta as trapaças de um outro. Dividindo este ato em duas seqüências pode-se compreender melhor os elementos que a compõem. A primeira não é gratuita: Benedito consegue o dinheiro para a compra dos presentes que quer oferecer a Marieta. A segunda, embora revele o desejo de Benedito de mostrar sua valentia a amada, se caracteriza mais pela ação de 'pregar uma peça' de forma um tanto gratuita com o objetivo de rir à custa dos enganados. Ela se apresenta mesmo com certa crueldade e é neste momento que Benedito faz a demonstração de seus talentos. A facécia que é aqui apresentada mostra um desenvolvimento simples onde a ação dramática se articula e se desenvolve até o seu desfecho cômico. Mas, a 'peça' pregada aos valentões, não possui um retorno direto da ação, nem mesmo uma reação por parte dos enganados que apenas se sujeitam a ameaçar Benedito um tanto envergonhados pela humilhação sofrida.

O segundo ato da peça intitulado *Justiça por engano* não apresenta igualmente um retorno da ação, para aquele que aplica o golpe, mas todos os personagens se caracterizam por serem enganadores enganados, como já vimos.

A obra de Suassuna em seu hibridismo de gêneros conserva, contudo, a característica principal da farsa: ela quebra o princípio da ilusão, e nos revela as pulsões elementares de seus personagens, mantendo sua estrutura de base, em que alguém sempre consegue enganar alguém. Assim, ela nos remete a este universo fictício e rompe a continuidade da narrativa, tornando o espectador testemunha e cúmplice da ação.

Referências

- AUBAILLY, Jean-Claude. *Le théâtre medieval: profane et comique*. Paris: Larousse, 1975.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo – Brasília: Edunb-Hucitec, 1999.
- DUFURNET, Jean. *Le garçon et l'aveugle*. Paris: Honoré Champion, 1982.
- FAIVRE, Bernard. "Le sang, la viande et le bâton" in *Figures théâtrales du peuple*. Études réunies et présentées par Elie Konigson, Paris, CNRS, 1985.
- Le Franc Archer de Bagnollet*. Genève: Éd. L. Polak, 1966.
- HOURDIN, Jean-Louis. Monter des farces en l'an 2000 in *La farce – Un genre médiéval pour aujourd'hui?* Études réunies et présentées par Bernard Faivre. *Actes du Colloque Modernité de la Farce*, Centre d'études théâtrales de l'Université Catholique de Louvain, 1998.
- JODOGNE, OMAR. La farce et les plus anciennes farces françaises in *Mélanges offerts à Raymond Lebègue*. Paris: 1969.
- JULLEVILLE, Louis Petit. *Histoire du théâtre en France, les comédiens en France au Moyen Âge*. Genève: Slatkine, 1968.
- KLEIMANN, Olinda, *Sous le masque de l'équivoque: le calembour érotique au service du rire dans le théâtre de Gil Vicente*. Mémoire inédit, Université de Paris IV, Paris: Sorbonne, 1998, 3 vols.; 355p; 114p; 197p.
- KNIGHT, Alan. La farce et la moralité: Deux genres distincts in *Le théâtre au Moyen Âge. Actes de la Société Internationale pour l'étude du théâtre medieval*. Alençon: Juillet, 1977. Ouvrage Publio sous la direction de Gari Muller. *L'aurore Univers*. Montreal-Québec: Ed. Univers inc. 1981.
- LEWICKA, Halina. *Études sur l'ancienne farce française*. Paris: Ed. Klincksieck, 1974.
- MAZOUER, Charles. *Le théâtre français du Moyen Âge*. Paris: Ed. Sedes, 1998.
- PERRUCCI, A. *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*. Firenze: A cura de A. Bragaglia, 1961.

REY-FLAUD, Bernadette. *La farce ou la machine à rire* – théorie d'un genre dramatique 1450-1550. Genève: Librairie Droz, 1984

ROUSSE, Michel. Fonction du dispositif théâtral dans la gènes de la farce, in *ATTI del IV Colloquio Della Società Internazionale pour l'étude du théâtre Medieval*. Viterbo: Luglio, 1983. Centro Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale.

SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. (6^a.ed.) Rio de Janeiro: Livraria Agir Ed. 1971.

TISSIER, André. *Farces Françaises de la fin du Moyen Âge*. Genève: Droz, 1999.