



Contribuições dos entremezes de Ariano Suassuna para a consolidação do teatro moderno e formação da identidade cultural brasileira

Francisco Cláudio Alves Marques

Universidade Estadual Paulista, Assis, São Paulo, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2752-8879>

E-mail: fransclau@gmail.com

Cassio Bitencourt de Oliveira

Universidade Estadual Paulista, Assis, São Paulo, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-5828-6741>

E-mail: cassio.bitencourt@unesp.br

RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar dois entremezes de Ariano Suassuna produzidos na década de 1950 — *Torturas de um coração ou Em boca fechada não entra mosquito* (1951) e *O homem da vaca e o poder da fortuna* (1958) — buscando identificar suas contribuições para a consolidação do teatro brasileiro moderno e compreender os primeiros passos do autor na proposição da estética armorial. Em *Torturas de um coração*, a trama se passa em Taperoá, onde personagens típicos dos folguedos nordestinos, como Benedito e Marieta, vivem situações cômicas e burlescas, repletas de referências à oralidade e à vivência popular. Em *O homem da vaca e o poder da fortuna*, Suassuna retoma a estrutura do entremez para abordar temas universais, como sorte e destino, sempre ancorado em personagens e situações do cotidiano sertanejo. A relevância dessas obras reside na habilidade do autor em mesclar elementos eruditos e populares, promovendo um diálogo entre texto letrado e tradição oral, e revelando sua fase experimental, quando buscava consolidar os princípios que dariam origem à estética armorial.

PALAVRAS-CHAVE: Ariano Suassuna; Entremez; Movimento Armorial.



Contributions of Ariano Suassuna's interludes to the consolidation of modern theater and the formation of Brazilian cultural identity

ABSTRACT

This article aims to analyze two interludes by Ariano Suassuna produced in the 1950s — *Torturas de um coração* ou *Em boca fechada não entra mosquito* (1951) and *O homem da vaca e o poder da fortuna* (1958) — with a view to identifying the contributions of these plays to the consolidation of modern Brazilian theater and understanding the role of the armorial aesthetic in the process of forming Brazilian cultural identity. In *Torturas de um coração*, for example, the plot unfolds in the fictional city of Taperoá, where typical characters from Northeastern popular festivities, such as Benedito and Marieta, star in comic and burlesque situations full of references to orality and popular experience. Meanwhile, in *O homem da vaca e o poder da fortuna*, Suassuna revisits the interlude structure to explore universal themes such as luck and destiny, always anchored in characters and situations from everyday *sertanejo* life. The importance of these works lies in Suassuna's ability to blend erudite and popular elements, promoting a dialogue between literary text and oral tradition, which contributes to the consolidation of modern Brazilian theater by valuing national and regional culture. Moreover, the armorial aesthetic, idealized by Suassuna, proposes the creation of a refined art based on popular roots, uniting literature, music, and visual arts into a unique artistic expression capable of rescuing and celebrating Northeastern identity and, by extension, Brazilian cultural identity.

KEYWORDS: Ariano Suassuna; Interlude; Armorial Movement.

1. Introdução

Respeitável público!
 Termina aqui este doloroso drama,
 este empório de riso e de paixão,
 essa amostra do rebanho humano,
 de seu confuso e triste coração,
 à qual se deu o nome tão poético
 de *Em Boca Fechada não Entra Mosquito*
 ou *Torturas de um Coração*.
 (Ariano Suassuna. *Torturas de um coração*)

1º CANTADOR (*Vestido de Vaqueiro*.)
 Tem gente por este mundo
 que já nasce afortunada
 e que, embora passe um tempo
 sem poder arranjar nada,
 chega por trás a Fortuna,
 vem pegá-la de emboscada.

2º CANTADOR (*Vestido de Caçador*.)
 Por isso, conto uma história
 que ouvi contar, “em trancoso”,
 de um Cantador muito pobre



e, além disso, preguiçoso,
casado com uma mulher
de coração generoso.
(Ariano Suassuna. *O homem da vaca e o poder da fortuna*).

A escolha dos dois entremezes de Ariano Suassuna como recorte para a elaboração deste texto — *Torturas de um coração ou Em boca fechada não entra mosquito* (1951) e *O homem da vaca e o poder da fortuna* (1958) — justifica-se pela relevância de suas temáticas e pela forma como abordam questões universais que atravessam de modo semelhante a cultura popular nordestina e brasileira.

Torturas de um coração dramatiza temas centrais como a solidão e a busca por amor em um contexto de marginalização, ambientados no Nordeste do coronel e do abuso de poder; aborda ainda o tema da traição, da hipocrisia social e da condição humana, utilizando humor e crítica social para revelar determinadas verdades por trás dos rochedos agrestes que permeiam as relações sociais, estabelecendo a diferença entre o que as pessoas dizem e o que realmente sentem ou fazem. Através de situações cômicas e trágicas, a peça convida à reflexão sobre a condição humana, suas fraquezas e a busca por felicidade, mostrando que o riso pode ser uma resposta ao sofrimento e às intempéries da vida.

O uso do humor e da sátira nas peças de Suassuna é uma característica assídua, ora emprestada dos folhetos de cordel, ora dos espetáculos populares como o Circo, do Mamulengo e do Bumba, ora da farsa ibérica ou ainda de suas leituras e estudos de teóricos do riso, como Bergson (2018). Suassuna utiliza o riso como uma ferramenta para criticar a hipocrisia social e as injustiças, refletindo uma tradição de contestação que permeia tanto a literatura de cordel como todas as outras manifestações artístico-populares do Nordeste brasileiro. Essa abordagem permite que temas sérios sejam tratados de forma leve e acessível, facilitando a reflexão do público, seguindo uma vertente do riso mais alinhada às teorias bergsonianas e bakhtinianas, aliás, vertentes teóricas que oferecem um entendimento do riso que, em muitos aspectos, serve de esteio à obra de Suassuna, mas com enfoques distintos.

Enquanto Bergson concebe o riso como uma forma de correção social e crítica à rigidez da vida, Bakhtin o considera uma ferramenta de subversão e celebração da cultura popular. Suassuna leu Bergson e deu aulas sobre o teórico, conforme relata em *Iniciação à Estética* (2023), e, embora provavelmente não tenha lido Bakhtin à época em que compôs seus entremezes, ele tinha no Nordeste a motivação necessária para propor uma estética pautada no riso popular da praça pública medieval, bastando, para isso, ir à feira ou à praça de sua cidade natal, Taperoá, e isso desde sua infância, nas ocasiões em que esteve na praça, ouvindo os cantadores, ou no Circo, quando tinha a oportunidade de assistir a diversificadas performances cômicas, como ele mesmo relata no ensaio “O teatro, o circo e eu”, constante do seu *Almanaque armorial* (2008, p. 209):

Nos circos sertanejos da minha infância, havia figuras importantíssimas de homens e mulheres. Havia o Dono-Do-Circo, que se vestia um pouco como um Capitão de Cavalo-Marinho e que dirigia o espetáculo. Havia mulheres que eu achava belíssimas, as equilibristas do arame ou dos cavalos, moças que usavam saiotas, meias até as coxas e sombrinha na mão, como se fossem versões sertane-



jas e pobres das dançarinas do balé tradicional. Depois elas reapareciam, como atrizes e dançarinas, nas peças trágicas ou cômicas e nas pantomimas que encerravam o espetáculo.

Ao mesclar essas influências, Suassuna cria um espaço onde o riso não apenas diverte o espectador, mas também o convida à cena, à reflexão e à crítica, quebrando a quarta parede do teatro realista. Em *Iniciação à Estética* (2023), Suassuna aborda o conceito de riso de maneira profunda, relacionando-o com a sua visão estética e filosófica, tratando-o não apenas como um elemento cômico, mas uma ferramenta crítica capaz de revelar as contradições da condição humana e da sociedade.

Em *Torturas de um coração*, a crítica social é feita de forma leve, com tons humorísticos, mas com a profundidade necessária ao alcance do universal, de modo que Suassuna utiliza o riso para abordar questões sérias, como a traição e a desilusão amorosa, desafiando o público a refletir sobre suas próprias experiências e a sociedade em que vive. Nessa dinâmica, evidencia a luta entre os valores tradicionais e as realidades contemporâneas, questionando o que realmente importa nas relações humanas.

O homem da vaca e o poder da fortuna, por sua vez, envereda pela mesma crítica social do entremez anterior e aborda temas como a avareza e a relação entre poder e fortuna, utilizando o humor e a sátira para uma reflexão sobre a condição humana e determinadas práticas. Nessa perspectiva, ambas as peças suscitam reflexões que são fundamentais para a construção de um teatro que se propõe a ser um espaço participativo de questionamento, interação e transformação social e artística: social porque induz à reflexão; artística porque transforma o texto do folheto de feira em outro produto que se mescla ao erudito para levar ao público uma nova proposição, como bem observou Idelette F. dos Santos (2018) ao tratar do entremez *O homem da vaca e o poder da fortuna*, cuja escritura, mais tarde amadurecida, daria origem à peça *Farsa da boa preguiça* (1961).

Sobre o entremez em tela ter sido adaptado de um folheto de cordel homônimo, de Francisco Sales Arêda, Idelette Santos explica que as transformações operadas por Suassuna para levar o texto de cordel ao palco erudito consistem na

integração dos elementos populares resultado de movimento duplo: a) mesclagem de elementos formais e textuais populares, às vezes díspares e oriundos das mais diversas fontes, num texto e espetáculo coerentes; b) emprego de personagens populares para colocar em confronto e diálogo a relação popular/letrado na arte (Santos, 2018, p. 8).

O processo de reescritura dos folhetos, realizado por Ariano Suassuna em chave dramática, conforme destacado por Idelette Fonseca (2018, p. 8), revela uma dinâmica recorrente em grande parte de sua produção teatral. Nesse processo, ainda segundo Santos (2018; 2009), Suassuna introduz novas dimensões e perspectivas que, embora não sejam exclusivas de seu teatro, tampouco são injetadas de maneira artificial sobre o texto popular, haja vista que essas inovações surgem de uma reflexão profunda e de um confronto criativo com a tradição.

Cada cena demonstra uma busca constante por equilíbrio: a seriedade é sempre compensada pelo humor, e a moralidade é relativizada por meio de anedotas espirituosas. O embate entre

o popular e o intelectual, por vezes intenso e quase caricatural, expressa a postura de Suassuna diante da cultura popular e de seus artistas. Ele evita tanto a postura de superioridade do intelectual quanto uma admiração ingênua ou desmedida. Para Suassuna, o poeta popular é um homem como qualquer outro; sua superioridade e lucidez derivam de sua visão poética, não de sua condição social ou de pertencimento a uma classe oprimida.

2. A farsa, o entremez e o processo de modernização do teatro brasileiro

Nos dois excertos que servem de epígrafe à introdução deste texto, a distribuição dos temas, situações e atores já apontam para a natureza cômica, farsesca e intertextual das peças de Suassuna que servem de mote para este trabalho. A farsa e o entremez, gêneros teatrais de origem ibérica, tiveram um papel significativo na formação do teatro brasileiro moderno. A introdução e a influência desses gêneros no Brasil podem ser compreendidas através de sua história e características, que passamos a comentá-las sucintamente.

Os gêneros farsescos e o entremez foram trazidos para o Brasil durante o período colonial, especialmente entre os séculos XVI e XVIII, por meio da colonização portuguesa. O entremez, que se desenvolveu como uma forma de teatro popular em Portugal, caracterizava-se por suas representações cômicas e pela inclusão de elementos musicais e dançantes, frequentemente apresentando situações cotidianas e críticas sociais. Essas características tornaram o entremez um gênero acessível e atrativo para o público, tanto nos seus primórdios, na Europa, quanto no Brasil, conforme Ornar Levin (2013) e Roseli Bodnar (2017).

A popularização do entremez no Brasil se deu em parte pela sua adaptação em feiras e festivais, ocasiões em que se misturavam elementos da cultura local com as tradições ibéricas, fusão que contribuiu sobremaneira para a formação de um gosto por comédias que representassem a realidade brasileira (Levin, 2013), permitindo que dramaturgos como Suassuna incorporassem essas influências em suas composições (Bodnar, 2017).

Para a composição da maioria de suas peças, como *O Auto da Compadecida*, por exemplo, Suassuna utiliza elementos típicos do entremez e da farsa, como a presença de personagens populares, o uso de ditados e provérbios, e a representação cômica de situações cotidianas, de modo que sua dramaturgia é marcada por uma crítica social que se expressa através do humor, traduzindo a vida e os costumes do povo nordestino (Bodnar, 2017; Oliveira, 2017).

Para além da tradição ibérica aqui aportada, as composições de Suassuna flertam com a cultura local, especificamente com a Literatura de Cordel, com o Mamulengo, o Bumba meu boi, a Catarina, e outros artefatos da cultura popular nordestina, os quais, mesclados aos eruditos, majoritariamente de origem ibérica, vão dando combustível para a formação de uma poética e estética cujos fundamentos se consolidariam com a fundação do Movimento Armorial, em 1970, no Recife. Após várias provocações para apresentar uma definição para o Movimento, Suassuna publica um texto na coluna Almanaque Armorial do Nordeste, no *Jornal da Semana* do Recife, em 20 de maio de 1973, delimitando os parâmetros de sua poética nos seguintes termos:

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

Suassuna defendia a ideia de que a Arte Armorial tinha como finalidade refletir as aspirações e o espírito do povo brasileiro, unindo diferentes formas de expressão em um único gênero. O Movimento é descrito pelos estudiosos de Suassuna, tais como Ligia Vassallo (2022), Idelette M. Fonseca dos Santos (2009), Eduardo Dimitrov (2011) e Carlos Newton Júnior (2018), só para citar os mais proeminentes, como uma resposta ao processo de descaracterização da cultura brasileira, com Suassuna buscando resgatar e afirmar a identidade cultural através de uma arte que dialogasse com as tradições populares e as elevasse a um patamar erudito, e que o Armorial funcionasse também como um “movimento aberto”, permitindo a inclusão de diversas influências e expressões artísticas com vistas a refletir sobre o complexo cultural brasileiro e colocar o teatro nacional nos rumos da modernidade.

Para Luís Adriano Mendes Costa (2011), a estética armorial, integrando a cultura popular/erudita do Nordeste brasileiro, é também uma vertente na qual podemos encontrar uma representação simbólica de resistência, de originalidade e uma identidade cultural, aspecto que está presente no pensamento armorial como resistência ao processo de “achatamento” da cultura brasileira por fatores externos, como bem advertiu Suassuna (*apud* Didier, 2000, p. 51-52):

Não sei se o pessoal do Sul já se apercebeu suficientemente da importância, para o Brasil, do movimento artístico que está se realizando atualmente no Nordeste. Os escritores e artistas nordestinos não se preocupam com a “crise” que, segundo os alarmistas, vai exterminando a cultura brasileira. E, enquanto os do Sul, parece que apavorados por essa notícia criada artificialmente, vão entrando pelos becos-sem-saída do desespero, do vanguardismo, do som universal, da arte cosmopolita, os nordestinos vão levando adiante seu trabalho criador de modo cada vez mais atuante, mais profundo, mais ligado às raízes da cultura brasileira.

A dramaturgia de Suassuna dialoga também com outras vertentes da tradição medieval ibérica, ao incorporar a estrutura do teatro católico e profano, que se entrelaça com a farsa e o entremez. Essa confluência resulta em uma obra que não apenas entretém, mas provoca reflexão sobre a realidade social e cultural do Brasil, além de buscar resgatar e valorizar a cultura popular utilizando-a como base para a construção de uma identidade teatral brasileira que é ao mesmo tempo moderna e enraizada nas tradições do Nordeste do Brasil (Bodnar, 2017).

Ao adaptar e valorizar a farsa e o entremez, Suassuna buscou levar ao palco peças que dialogassem com a cultura popular nordestina e brasileira, fazendo da intersecção entre o popular e o erudito um dos legados mais marcantes de sua dramaturgia.

De acordo com Orna Levin (2013), o entremez, enquanto forma de teatro popular, consolidou-se como uma expressão cultural ao refletir as experiências e as realidades do povo brasileiro, servindo como um meio de resistência cultural e de afirmação da identidade nacional. Ainda segundo Levin, o que evidencia o aspecto popular dos entremezes “é o fato de extrair os

temas principalmente da realidade local e situar suas ações em ambientes conhecidos pela audiência, como praças, ruas, mercados e lugares públicos” (Levin, 2013, p. 187). Daisy Sardinha Ribeiro da Silva observa que também as ações que compõem as pequenas intrigas permitem a compreensão imediata, garantindo o riso fácil dos espectadores:

[...] teatro do cotidiano, e por isso popular, os entremezes oferecem ao espectador o dia a dia da vida real: as discussões em família, os namoricos, as declarações de amor, as conquistas, os ciúmes, a astúcia feminina, a guerra conjugal, os preparativos das festas e serões, as dificuldades financeiras, as cobranças, os imperativos da moda, as brigas entre vizinhos, as intrigas, os problemas com os criados, as touradas, as aulas de dança e canto, as festas, a venda de entremezes pelos cegos etc. (Silva, 1979).

Ao longo da década de 1930, o teatro brasileiro começou a passar por um processo de modernização, impulsionado por transformações sociais e políticas que culminaram na busca por uma dramaturgia capaz de dialogar com a realidade cultural, social e política brasileira. A partir da década de 1940, com a encenação de peças como *Vestido de noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, o teatro moderno brasileiro começou a se consolidar, incorporando novas temáticas e formas de expressão. Esta peça é considerada um divisor de águas, introduzindo uma nova estética e temática que abordava questões psicológicas e sociais. A partir de 1948, com a profissionalização de companhias como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e o Teatro de Arena, o teatro brasileiro começou a se afirmar como uma forma de arte mais orgânica, voltada para a realidade nacional e não apenas para a elite urbana.

Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho foram figuras centrais na construção do teatro moderno brasileiro, especialmente com suas contribuições ao Movimento Armorial, que buscava integrar as tradições populares nordestinas ao teatro. Ao lado de Suassuna, Borba Filho foi um dos fundadores do Teatro Popular do Nordeste (TPN) em 1958, formando um grupo que teve um papel crucial na promoção do teatro regional e na valorização da cultura popular nordestina.

Borba Filho escreveu, dirigiu e atuou em diversas peças, contribuindo de forma significativa para o desenvolvimento do teatro moderno no Brasil, especialmente na perspectiva defendida pelo Teatro Popular do Nordeste (TPN). Liderado por ele, o TPN buscava criar um teatro com identidade nordestina, inspirado nas manifestações culturais locais, como o Bumba meu boi e o Mamulengo, e comprometido com a realidade social. Essa visão foi formalizada no Manifesto do Teatro Popular do Nordeste, de 1961, que defendia um teatro profissional de qualidade artística, comprometido com a cultura regional e com um diálogo fecundo com a realidade do povo nordestino. O manifesto também posicionava o grupo em oposição a outras formas de teatro da época, buscando um teatro comprometido, sem ser nem “frívolo” nem “alistado”, e enfatizando a necessidade de levar arte de qualidade às camadas socialmente menos favorecidas, seguindo as seguintes pautas:

- O rechaço tanto ao teatro de mero entretenimento burguês (“frívolo”) quanto ao teatro de prioritária instrumentalização política (“dirigido”); opondo esses extremos, um teatro realmente ligado aos anseios do povo, fiel às tradições e às raízes populares de cada cultura;



- A valorização, um tanto idealizada, do espírito do povo brasileiro, sobretudo do nordestino, vendo-o em seus aspectos mais positivos: “vivo, vigoroso, amante da paz, religioso, irreverente e chocarreiro com o pomposo, o falso, o grandiloquente, mas respeitoso diante da verdade dos heróis, do grandioso, do trágico.” (Suassuna; Borba Filho *apud* Reis, 2018, p. 14-15).

Uma década antes da assinatura do Manifesto de 1961, os entremezes de Ariano Suassuna, *Torturas de um coração ou Em boca fechada não entra mosquito* (1951) e *O Homem da vaca e o poder da fortuna* (1958), entre outros, emergem como importantes contribuições para a formação de um teatro que visasse não apenas o entretenimento, mas também provocasse reflexões críticas sobre a sociedade e suas questões políticas, sociais e culturais.

Na base da criação de *Torturas de um coração*, encenada no Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), em 1951, encontra-se a figura do mamulengueiro Cheiroso, criador de personagens como o Cabo Setenta e o Capitão, dois tipos de valentões que se espelham no *Miles gloriosus* (soldado fanfarrão) da *Commedia dell'arte*; uma farsa de García Lorca, *Amor de Dom Perlimplín com Belisa em seu Jardim*, e o “mestre de mamulengo” de Suassuna, conhecido como Benedito — nome de sua marionete predileta, malandro negro, inteligente e manipulador —, que influenciou esta e outras encenações posteriores das comédias suassunianas (Newton Júnior, 2018, p. 6).

Entre as inúmeras situações farsescas que compõem o entremez, podemos destacar algumas bastante significativas, responsáveis pela criação de mal-entendidos e artimanhas típicas da farsa, uma delas dramatizada na cena em que Benedito, para se mostrar mais corajoso que seus rivais, finge ser um “malassombro” (assombração) e os amedronta, chegando a dar-lhes uma “surra de pau”, gerando uma cena de humor exagerado:

Um uivo horroroso e aparece o MALASSOMBRO. Os dois valentes lançam-se nos braços um do outro, tremendo.

VICENTÃO

Ai, meu Deus, que é alma de viúvo!

CABO SETENTA

É nada! É pior! É alma de enjeitado!

VICENTÃO

Valei-me, Nossa Senhora do Bom Parto!

Ai! Ai! Meus saís! Vou desmaiar!

CABO SETENTA

Vou ter um troço, vou ter um chilique,
vou me acabar!

Morre quem quer e quem não quer!

Ai! Passei debaixo de um arco-íris,

Ai, que eu virei mulher!



OMALASSOMBRO se descobre: é BENEDITO.

BENEDITO

Bom, os cabras deram o cagaço,
já vi que eles são frouxos.
Se é assim, o pau vai comer,
o cacete vai cantar!
Com quem tem coragem, não,
mas, com gente dessa qualidade,
minha especialidade é brigar.
Cheguem, venham pro pau,
venham pro cacete,
pro cipó de boi!

Aparecem MARIETA e AFONSO GOSTOSO.

BENEDITO

Primeiro, o valentão,
o bigodudo atrevido,
o safado do Vicentão!

Dá-lhe uma surra de pau.

VICENTÃO

Ai! Ai não! Ai não! Ai não!
Dê em todo canto, menos nesse,
esse é o canto mais doído,
é o canto da fraqueza,
do amor e do coração!
Ai não, ai não, ai não!
Ai, Benedito, tenha dó de Vicentão!

BENEDITO

Agora, o deus-me-perdoe vai trabalhar
nas costas da polícia!

CABO SETENTA

Benedito, eu sempre fui seu amigo!

BENEDITO

Não tem isso não, venha pro quiri!
Aqui é Benedito, o Caximbiro,
o João Redondo, o Babau!
Você não disse que virou mulher?
Então venha pro pau!

Dá-lhe uma surra de pau.

CABO SETENTA
Dê em todo canto,
mas não dê no figueiredo!

BENEDITO
Não tem isso não,
deixe de conversa!
Apanha no figueiredo...
E, agora, no vice-versa!

CABO SETENTA
Ai! Ai não, aí não, aí não!
(Suassuna, 2018, p. 134-136).

Constituem-se situações farsescas as que resultam da recorrente disputa amorosa entre Benedito, Vicentão e Cabo Setenta pelo coração de Marieta, uma mulher que é ao mesmo tempo sonhadora e solitária. Depois de terem sido surrados a pau por Benedito, uma situação farsesca se desenrola com Marieta no centro da cena:

BENEDITO
Pronto, estão exemplados!
Agora já sabem, não é?
Quem manda aqui agora sou eu.
Respondam todos dois,
aqui, na frente de Marieta e sem demora:
quem manda nessa desgraça agora?

CABO SETENTA
É Benedito!

BENEDITO
E você, bigodudo? O que é que diz?

VICENTÃO
É você, Benedito!

BENEDITO
Marieta agora é de quem?

OS DOIS
De Benedito!

BENEDITO
Puxem todos dois por ali!



Os dois saem correndo.

Pronto, Marieta, ganhei o cartaz, dei em Setenta,
dei em Vicentão! Agora,
tenho seu coração?
(Suassuna, 2018, p. 136-137).

Quanto ao entremez *O homem a vaca e o poder da fortuna*, Newton Júnior destaca que este é o texto “que realiza de modo mais criativo a articulação do folheto e de outros elementos na elaboração do texto teatral”, que ostenta um subtítulo detalhado: “adaptado de um folheto de Francisco Sales Arêda e de uma peça nordestina para mamulengos, assim como de um ‘romance’ medieval ibérico, ainda hoje cantado no sertão”. Este entremez será reelaborado por Suassuna e integrado à peça *Farsa da boa preguiça*. (Newton Júnior, 2018, p. 10).

Neste entremez, sobressaem situações farsescas que revelam tanto o humor popular quanto a crítica social. Uma delas ocorre quando o protagonista, Joaquim Simão, recusa-se a trabalhar apesar das necessidades da família, recorrendo a uma série de desculpas e justificativas cômicas para justificar sua preguiça. Esse traço exagerado do personagem é típico da farsa, que utiliza a caricatura para provocar o riso:

1º CANTADOR

No Sertão, há muitos anos,
numa pequena cidade,
esse pobre residia
já no fim de um arrabalde,
tão cheio de precisão
que causava piedade!

2º CANTADOR

Com a mulher e dez filhos
o poeta Joaquim Simão
sofria fome e nudeza,
dormindo todos no chão.
Muitas vezes, pra comer,
tinha que pedir o pão!

1º CANTADOR

Além da grande pobreza,
a preguiça o devorava
e quando a mulher, às vezes,
em trabalhar lhe falava,
ele, todo aborrecido,
dentro de casa, exclamava:

SIMÃO

Trabalhar pra quê, mulher?
Trabalho não me convém!

O que tiver de ser meu,
 às minhas mãos inda vem!
 Se trabalhar desse lucro,
 jumento vivia bem!
 Eu vejo esses que se matam
 para ajuntar o que é seu.
 Quando morrem, deixam tudo:
 trabalho, de que valeu?
 E há gente por esse mundo
 que está pior do que eu!

MULHER
 É mesmo! É mesmo, meu velho!
 Você é quem tem razão!
 Mas, então, vamos mudar-nos
 para outra região.
 Pode até ser que a Fortuna
 nos dê sua proteção!

SIMÃO
 Mulher, meu juízo é muito
 e eu o guardo, aqui, quase todo!
 Não saio da minha terra
 nem arrastado de rodo!
 Pedra que muito rebola
 nunca pode criar lodo!
 Se eu tiver de possuir
 qualquer coisa, com fartura,
 não é por sair pro mundo,
 enfrentando essa aventura!
 Se a Sorte tiver vontade,
 ela mesma me procura!
 (Suassuna, 2018, p. 54-59).

Nesse entremez, o farsesco manifesta-se ainda na sequência de trocas absurdas feitas por Joaquim com a vaca recebida de presente: ele troca a vaca por um burro, o burro por uma cabra, a cabra por um galo e o galo por um pão francês. Essa cadeia de trocas inusitadas, acompanhada da aposta feita por um homem rico que duvida do sucesso da negociação, cria situações cômicas e inesperadas, típicas da farsa popular brasileira:

O RICO (*Do limiar da cena.*)

É o poeta preguiçoso!
 Ele não me pressentiu!
 Ou então virou as costas,
 Fingindo que não me viu!

Um homem falou com ele,
 fez uma troca e saiu!
 Eu vou lá! Joaquim Simão!
 Gosta de trocar, também?
 Você sabe, eu sou banqueiro,
 e entendo essas coisas, bem!
 Que é que inda tem pra trocar?

SIMÃO
 Aqui, nada mais se tem!
 Eu fiquei com uma vaca
 que minha mulher ganhou:
 Fiz, porém, quatro negócios
 e o que eu tinha se acabou!
 Tenho um pão e dez mil-réis:
 foi tudo quanto sobrou!

O RICO
 Pode explicar essas trocas?
 Voltaram? Você voltou?
 Pra sobrar só dez mil-réis,
 o pessoal o enganou!
 Diga lá todas as trocas
 que você, aqui, fechou!

SIMÃO
 Eu troquei, primeiro, a vaca,
 pelo burro dum freguês.
 Dei o burro numa cabra
 e esta num galo pedrês.
 Me deram por esse galo
 dez mil-réis e o pão francês!

O RICO
 Você é besta, Simão!
 Você é burro, Joaquim!
 E uma coisa eu lhe digo:
 sua mulher vai achar ruim!
 Porque você pegou, hoje,
 a vaca dela e deu fim!
 (Suassuna, 2018, p. 75-76).

Esta cena do entremez de Suassuna apresenta um diálogo que revela a crítica social e o humor característicos do dramaturgo, especialmente no uso da literatura popular e do teatro popular nordestino. O RICO representa o olhar crítico da sociedade sobre a ingenuidade e a esperteza popular. Quando ele chama Simão de “poeta preguiçoso” e “burro”, ironiza a forma como Simão



fez as trocas, que resultaram em perdas para ele e para sua mulher. Simão, por sua vez, mostra a dinâmica das trocas populares, onde bens vão sendo trocados sucessivamente, numa espécie de jogo de sorte e azar. O riso atua aqui ao transformar em comédia a trajetória da vaca, que passa de bem valioso a simples pão e dinheiro, evidenciando de forma exagerada a fragilidade da fortuna e a imprevisibilidade da vida do homem simples. Ao carnavalesar essa situação, a cena satiriza a relação entre poder econômico e saber prático: o RICO, banqueiro, aparece como alguém experiente e astuto, enquanto Simão se mostra incapaz de administrar suas posses. Essa oposição, apresentada de forma cômica, reforça a crítica à desigualdade social e à exploração dos mais pobres, subvertendo valores e expondo, através do riso, a injustiça social que permeia o cotidiano sertanejo — um tema recorrente na obra de Suassuna.

3. Suassuna e os Centros Populares de Cultura

O riso suassuniano propõe uma reflexão sobre a identidade cultural brasileira e sobre a criação de um espaço teatral que integre influências modernas às raízes culturais do país. Ao fundamentar seus entremezes em elementos folclóricos e no teatro popular, Suassuna ressalta a importância de preservar tradições locais e a autenticidade cultural, em contraposição a um cenário muitas vezes dominado por referências estrangeiras. O humor crítico e a ironia presentes nessas obras convidam o público a questionar o verdadeiro sentido de “modernidade” no teatro: para Suassuna, ser moderno não significa romper com o passado, mas sim articular de maneira harmoniosa novas ideias e tradições consolidadas.

Suassuna enfatiza a importância da participação comunitária e da acessibilidade da arte, distinguindo o Movimento Armorial da abordagem dos Centros Populares de Cultura (CPC), ativos na década de 1960. Enquanto os CPCs propunham que os intelectuais conduzissem a desalienação cultural das massas em uma dinâmica de cima para baixo, o Armorial buscava articular a erudição com as expressões populares de forma colaborativa e integrada. Apesar de ser liderado por intelectuais com formação acadêmica, o movimento funcionava como um projeto coletivo: valorizava a contribuição direta dos artistas e do público, promovendo a inclusão social e a democratização cultural. Os entremezes de Suassuna, com seu caráter popular e narrativas voltadas à população, ilustram como a arte poderia dialogar com a comunidade, conectando tradição e contemporaneidade sem estabelecer hierarquias rígidas entre criadores e espectadores.

Renato Ortiz esclarece que, enquanto Gramsci via o intelectual como expressão orgânica das massas, estabelecendo uma relação de baixo para cima, os agentes dos CPCs invertiam essa lógica, acreditando que eram eles os responsáveis por levar cultura e consciência política às massas:

Para Gramsci, a categoria de intelectual é distinta do significado que lhe atribuem os agentes do CPC; o intelectual é, na realidade, a expressão das massas, pois se encontra vinculado organicamente aos interesses populares. A relação partido-massa é interna, e se realiza de baixo para cima, isto é, ela emerge junto às classes subalternas que secretam seus próprios intelectuais orgânicos. Para o CPC, a relação encontra-se invertida: são os intelectuais que levam cultura às massas. Fala-se sobre o povo, para o povo, mas dentro de uma perspectiva que permanece sempre como exterioridade.

Apesar das intenções, o distanciamento público-autor é uma constante; um exemplo patético disto são as produções artísticas realizadas pelo CPC. Devido à ênfase colocada na instrumentalização dos bens artísticos, resulta que o elemento estético seja praticamente banido. Basta analisar-se algumas peças teatrais para se convencer de que elas operam no fundo com estereótipos que banalizam a vida social: o estudante, o sacerdote, o operário, o burguês etc. (Ortiz, 1986, p. 73).

No trecho apresentado, fundado nas ideias de Gramsci, Renato Ortiz destaca uma diferença fundamental entre a concepção gramsciana de intelectual e a perspectiva adotada pelos agentes dos Centros Populares de Cultura (CPCs). Para Gramsci, o intelectual não é uma figura externa ou superior às massas, mas sim uma expressão orgânica delas, surgindo de dentro dos próprios grupos populares e subalternos. A relação entre partido e massa é interna e se constrói “de baixo para cima”, ou seja, os intelectuais orgânicos emergem das necessidades, experiências e lutas das classes populares, atuando em sintonia com seus interesses e aspirações, implicando que o intelectual gramsciano não “leva” cultura ao povo, mas sim traduz, elabora e potencializa as experiências e saberes já existentes nas massas, promovendo uma elevação coletiva da consciência e da cultura.

Em suma, segundo Ortiz (1986), os agentes dos CPCs invertem esse significado, uma vez que, para eles, os intelectuais são aqueles que detêm a cultura e têm a missão de transmiti-la às massas, numa relação “de cima para baixo”, postura que cria uma distância entre público e autor, pois a cultura é vista como algo externo ao povo, a ser levada por um agente esclarecido, e não como uma construção coletiva. Nesse processo, há uma tendência à instrumentalização da arte, transformando-a em mera ferramenta de conscientização política, o que empobrece seu valor estético e resulta em produções estereotipadas e pouco sensíveis à complexidade da vida social.

Ao contrário dessa perspectiva, o movimento armorial se fundamenta na colaboração entre artistas e comunidade, valorizando as tradições populares como ponto de partida para a criação erudita. A cultura deixa de ser um objeto externo a ser transmitido e passa a ser um espaço de participação ativa, em que literatura, música, teatro e artes visuais se entrelaçam de forma coletiva. Dessa maneira, o movimento promove não apenas uma arte rica e estética, mas também uma expressão autêntica da identidade cultural nordestina e brasileira, fortalecendo o vínculo entre criador e público.

4. Considerações finais

Quando inserimos os entremezes de Ariano Suassuna no debate sobre a inauguração de um teatro moderno e nacional, à luz da estética armorial, pretendíamos promover uma discussão ampla e multifacetada sobre um teatro que valorizasse a tradição, questionasse a modernidade e enfatizasse a inclusão, aspectos que consideramos essenciais para a construção de uma cena teatral representativa da cultura nordestina, nacional e brasileira, ultrapassando a dicotomia entre “erudito” e “popular”.

Ao articular elementos da cultura popular nordestina com tradições teatrais, tanto eruditas quanto populares, conforme a estética armorial, os entremezes de Suassuna propõem uma re-



flexão sobre a construção da identidade nacional brasileira. Mais do que buscar uma origem “pura” ou homogênea no povo, suas obras revelam a complexidade das relações sociais e culturais, mostrando que a valorização das manifestações regionais não implica na idealização de uma autenticidade imutável, mas sim na afirmação de múltiplas vozes e perspectivas diante das pressões de padronização cultural e cosmopolitismo.

De forma mais ampla, para além do que comentamos na introdução deste texto, toda a escrita de Suassuna, ao explorar a música, as lendas e os costumes do Nordeste, estabelece um diálogo com a diversidade cultural do Brasil, funcionando, assim, como um complemento necessário à história cultural brasileira, que frequentemente é contada a partir das perspectivas do Sul e Sudeste do país. Os entremezes, como peças teatrais que intercalam drama e comédia, refletem a vivência do povo e suas questões sociais, permitindo que o público se reconheça e se identifique com a cena apresentada.

Além disso, a busca por uma identidade nacional plural se mostra especialmente relevante no contexto atual, em que o teatro popular funciona como forma de resistência cultural e espaço de afirmação da identidade regional. Sob essa perspectiva, a análise dos entremezes de Suassuna contribui para a compreensão das dinâmicas da cultura brasileira e a diversidade que a caracteriza.

CONTRIBUIÇÃO DOS AUTORES

Ambos contribuíram igualmente.

CONFLITO DE INTERESSES

Os autores não têm conflito de interesses a declarar.

FINANCIAMENTO

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo — FAPESP. Processo n. 2024/16229-1

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 5. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski. In: BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. revista. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. p. 115-206.

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre o significado do riso**. Tradução e notas Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018.



BODNAR, Roseli. **Entremez**: jogos de espelhos em um labirinto sem fim. A dramaturgia de Ariano Suassuna, Francisco Pereira da Silva e Hermilo Borba Filho. Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul — PUCRS, Porto Alegre, tese de doutorado, 2017.

COSTA, Luís Adriano Mendes. **Antonio Carlos Nóbrega em acordes e textos armoriais** [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011.

DIDIER, Maria Thereza. **Emblemas da sagração armorial**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970 — 76). Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.

DIMITROV, Eduardo. **O Brasil dos espertos**. Uma análise da construção social de Ariano Suassuna como criador e criatura. São Paulo: Alameda, 2011.

LEVIN, Orna Messer. A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 181-192, jul.-dez. 2013.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. Apresentação geral e critérios de organização. In: SUASSUNA, Ariano. **Comédias. Teatro Completo**, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018, p. 7-21.

OLIVEIRA, Helder Canal de. Uma arte engajada: Ariano Suassuna, Cultura e Política. **XXXI Congresso ALAS Uruguay**: Las encrucijadas abiertas de América Latina. La sociología en tiempos de cambio, Montevideo, p. 1-23, 2017.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

REIS, Luís. **TPN — Teatro Popular do Nordeste**. O palco e o mundo de Hermilo Borba Filho. Recife: Cepe, 2018.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Entremez, espaço de transformação. In: SUASSUNA, Ariano. **Entremezes. Teatro Completo**, vol. III. Org. Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018, p.7-17.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. 2. ed. rev. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2009.

SILVA, Daisy Sardinha Ribeiro da. **Apresentação do teatro colorido e folgazão contido nos entremezes de cordel do século XVIII**. Dissertação (Mestrado em Letras), FFLCH-USP, São Paulo, 1979.

SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial**. Recife: Ed. Universitária UFPE, 1974.

SUASSUNA, Ariano. O Movimento Armorial. **Revista Pernambucana de Desenvolvimento**. Recife, v. 4, n. 1, p. 139-164, jan./jun. 1977.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque Armorial**. 2. ed. Seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SUASSUNA, Ariano. **Teatro Completo. Entremezes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. 18. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2023.

VASSALLO, Ligia. **O sertão medieval e o teatro de Ariano Suassuna**. 2. ed. revista, corrigida e atualizada. Rio de Janeiro: Topbooks, 2022.

