

A PREGUIÇA BOA E A PREGUIÇA-COISA, O ÓCIO CRIADOR DO ARTISTA, EM *FARSA DA BOA PREGUIÇA*, DE ARIANO SUASSUNA

Reila Márcia Borges Rodrigues¹

Resumo : O presente artigo aborda uma discussão sobre os aspectos sociais e políticos intrínsecos na obra *Farsa da boa preguiça*, de Ariano Suassuna. Nessa direção, apresenta-se alguns desses aspectos que emergem no texto teatral, mesmo que seja de uma forma peculiarmente discreta, pois o cerne de sua obra não são os aspectos políticos, mas uma constante preocupação em revitalizar a cultura popular. Porém, acreditando que “toda obra literária é uma obra política” foi, então, possível escrever o presente artigo. Evidenciando que a preocupação que escritor paraibano tem com a sociedade brasileira é um princípio do seu pensamento, bem como a necessidade de justiça e de igualdade.

Palavras-chave: Teatro; sociedade; política.

Abstract: This article addresses a discussion of the social and political aspects inherent in the work *Farsa da boa preguiça*, by Ariano Suassuna. In this direction, it shows some of these aspects that appear in the theatrical text, even if discreetly, because the core of his work isn't political, but a constant concern for revitalize the popular culture. However, all moment believing that "every literary work is a political work" was, then, possible to write this article. Showing that the concern of paraiban writer has about brazilian society is a principle of his thinking, as well as the necessity for justice and equality.

¹ Discente, nível de doutorado, no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNEMAT, *campus* de Tangará da Serra/MT, sob orientação do prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva.



Keywords: Theater; society; politics.

Ao escrever a obra teatral *Farsa da boa preguiça* em 1960, Ariano Suassuna não imaginou que seria duramente criticado pelos pensadores de certos setores- principalmente os marxistas, acusaram-no de estar aconselhando o povo brasileiro à preguiça e ao conformismo, fazendo o jogo dos que desejavam “impedir e enterrar sua luta de libertação”. Isso aconteceu no período de estreia da peça, em 1961, no Recife. Naquele momento, Suassuna não fez nenhuma declaração para combater as críticas e explicitar o verdadeiro espírito da peça, alegando “que não daria explicações aos poderosos”. Anos mais tarde, resolveu fazer a seguinte declaração:

Ao meu ver, a *Farsa da boa preguiça* tem dois temas centrais. Nela, não defendo indiscriminadamente a preguiça-coisa que, aliás, não poderia fazer, pois ela é um dos “sete vícios capitais” do catecismo. De fato, creio que isso fica bem claro, na peça. Na verdade, o elogio que eu queria fazer na peça era, em primeiro lugar, o do ócio criador do poeta, do artista e do Santo, era uma das duas ideias centrais da *Farsa da boa preguiça*. Em segundo lugar, o que eu desejava ressaltar, na peça, era a diferença da visão inicial que nós, povos morenos e magros, temos do mundo e da vida, em face da tal “cosmovisão” dos povos nórdicos. (SUASSUNA, 2013, p.20 e 21)

O dramaturgo acrescenta que os poetas e os artistas têm a sorte de poder unir o trabalho escravo com o trabalho criador numa só atividade, e é isso que tenta mostrar na *Farsa da boa preguiça*, através do personagem Joaquim Simão, o poeta “preguiçoso”, um problema que não é só brasileiro, mas humano. Outro problema que Suassuna tenta tocar na



peça é a existência de dois “Brasis”. Definindo esses “Brasis” da seguinte forma:

Um, o Brasil do povo e daqueles que ao povo são ligados, pelo amor e pelo trabalho. É o Brasil da “Onça castanha”, o Brasil que, na minha mitologia literária, há de se ligar, sempre, ao nome de Euclides da Cunha, que o chamou, aliás, de “a rocha viva da nossa Raça”. É o Brasil peculiar, diferente, singular, único, que o povo constrói todo dia, na Mata, no Sertão, no Mar, fazendo-o reerguer-se, toda noite, das cinzas a que tentam reduzi-lo a televisão, o cinema, o rádio, a ordem social injusta - enfim, todos esses meios dominados por forças estrangeiras e por seus aliados, e que tentam, até agora em vão, descaracterizá-lo, corrompê-lo e dominá-lo. (SUASSUNA, 2013, p.20,21)

Apesar de dizer, em entrevistas e comentários, que seu teatro não possui uma essência política e sim uma preocupação em revitalizar a cultura popular nordestina, observa-se em seu texto um comprometimento com o país, com seu povo; uma preocupação com a desigualdade e com a corrupção que assolam o Brasil.

Ariano Suassuna escreve um teatro que estabelece uma conexão implícita aos seus ideais de justiça e de humanidade. As injustiças sociais provocadas pela desordem pública e pela a corrupção são, claramente, expostas e criticadas nos discursos de suas personagens, bem como nas situações em que elas estão inseridas. Por isso suas declarações sobre política se limitam em: “Não sou homem político, sou um escritor que tem preocupações políticas, com meu país, com meu povo”.

Farsa da boa preguiça foi montada pela primeira vez no dia 24 de janeiro de 1961, no Teatro de Arena do Recife, pelo Teatro Popular do



Nordeste, sob direção de Hermilo Borba Filho, com cenários e roupagens de Francisco Brennand.

Antes de explicitar sobre os aspectos políticos intrínsecos no texto, é relevante considerar alguns detalhes da peça (enredo, estrutura, cenário, personagem) e sobre o gênero farsa. Para tanto, utilizar-se-á os ensaios organizados por Beti Rabetti no livro “Teatro e comichades”, resultado de seu grupo de pesquisa, que analisa diversas obras teatrais de Suassuna, dentre elas, *Farsa da boa preguiça*.

A Farsa da boa preguiça, como já aconteceu com outras peças de Suassuna, foi escrita com base em histórias populares nordestinas.

O primeiro ato fundamenta-se, ao mesmo tempo, numa notícia de jornal e numa história tradicional, anônima, de mamulengo.

O segundo, na história, também tradicional, de um macaco que perde o que ganhara após várias trocas — história que é a origem do “romance”, também de autor anônimo, sobre o homem que perde a cabra, e que também serviu de fonte.

O terceiro ato baseia-se num conto popular, o de “São Pedro e o queijo”, e também noutra peça tradicional de mamulengo, chamada “O rico avarento”.

As linhas temáticas da peça aparecem de forma antagônica, a saber, pobreza /riqueza; popular/erudito; trabalho/preguiça, céu/inferno, morte/vida, sem olvidar, a moral cristã, evidenciada pela constituição da família, fidelidade no matrimônio e a fé.

A trama se desenvolve a partir do protagonista Joaquim Simão, o poeta preguiçoso, e sua esposa Nevinha, que vendo as necessidades imediatas da família, insiste pra que ele trabalhe, porém Simão se



esquiva, sempre antecipando um acidente que poderia ocorrer nos tipos de trabalho sugeridos por ela, e, ao ver que convence a mulher a aceitar suas desculpas, repete o refrão na toada de mamulengo “*ô mulher, traz meu lençol, que eu estou no banco deitado*”.

A falta de ganância e a felicidade simples de Simão incomoda o rico e avarento Aderaldo que faz de tudo para conquistar Nevinha, mas não consegue. Por outro lado, a esposa de Aderaldo, dona Clarabela, a típica *madame* fútil, que finge o tempo todo entender de cultura e arte, se encanta por Simão, que diante das investidas de dela, repete a frase “*não me tente não, porque tenho três fraquezas na vida: preguiça, verso e mulher!*”.

O espetáculo inicia-se com um diálogo entre os santos Simão Pedro, Miguel Arcanjo e Jesus sobre as personagens e a trama que os envolve, assim Manuel Carpinteiro (Jesus) anuncia a peça:

MANUEL CARPINTEIRO

Vamos ver e apurar:

depois se tem um roteiro para este caso julgar!

Vamos, então, começar!

As Cobras contra o Pássaro de Fogo,

o Escuro contra a Luz,

o Ócio contra o mito do Trabalho,

o Espírito contra as forças cegas do Mundo!

Os homens nesse meio, sepultados

e ligados às Cobras pelo Mundo,

pela desordem do Pecado,

e ligados ao Lume, ao claro, ao solar,



por um Santo de carne, um Anjo de fogo
e por aquele que é carne e fogo
e se chamou Jesus!

Vai começar! Comecem! Luz!

(Suassuna, 2012, p.36)

Dentro desse contexto, desenvolve-se uma trama simples na qual o rico é infeliz e o pobre é ingenuamente feliz, o rico está sempre com inveja dessa felicidade, porém o que Suassuna explicita no texto é que as desigualdades existem e devem ser combatidas, que essa “preguiça” do protagonista é um ócio criador, que acaba sendo um ato subversivo e entra em confronto com o seu antagonista, o incomoda e o provoca. Assim como todo artista engajado e/ou preocupado com sua sociedade o faz. Nesse aspecto, pode se perceber esse “*aperreio*” através do fragmento:

Simão Pedro

Eu gosto é da paciência,
E não vejo como exista
Paciência sem preguiça

Miguel arcanjo

Mas veja aí esses dois:
Aderaldo Catacão
Que é rico, trabalha muito!

Simão Pedro

Pode haver safadeza no trabalho
e na preguiça pode haver criação!
Agora, existe um costume



Dos ricos endemoninhados: como trabalham,
se sentem no resto justificados

Pagam mal aos operários,

Oprimem os camponeses, acusam quem
defende os pobres

De ser Mal instrumento,

Sopram dureza e maldade

Nos atos e pensamentos,

Dão-se à avareza, à luxúria,

Comem fogo, bebem Ventos!

Miguel arcanjo

Estes invejam dos pobres até a pura alegria!

Pensam que o Cristo é um deles!

Manuel Carpinteiro

E o Cristo foi sempre pobre!

(SUASSUNA, 2013, p.51)

“Existem, no entanto, várias formas de pobreza. E há, entre todas, uma que escapa às estatísticas e aos indicadores numéricos: é a penúria da nossa reflexão sobre nós mesmos”. Essa frase de Mia Couto e o texto em análise levam à reflexão de que a pobreza não está ligada apenas à falta de dinheiro, mas também às formas de agir e pensar. É o que se pode observar no diálogo entre os personagens Miguel Arcanjo, Simão Pedro, e Manuel Carpinteiro (Esses personagens só aparecem na história nos momentos de reflexão sobre as atitudes das personagens principais)



fazem a introdução do espetáculo. Há a presença de prólogos e epílogos em todos os atos.

Miguel arcanjo

Mas, se amamos mais os pobres,
Não vamos idealizá-los!
Vamos amá-los sabendo
Dos seus defeitos e qualidades!

Simão Pedro

Ah, isso é!
Os intelectuais de boates
É que vivem feito rapariga e mulher-dama
Apaixonados pelos operários,
Pelos embarcações,
E vendo no povo só bondades,
Como se o povo não fosse gente!

Miguel arcanjo

Eu não sou assim não!
No tal do Joaquim Simão.
Vejo esse moço, espichado,
Tocando sua viola,
Na toada do baião,
Enquanto o rico trabalha
De sol a sol, de inverno a verão!

Simão Pedro



Não sei como é que se tem coragem
de reclamar contra o ócio criador da Poesia!
O que acontece, nosso senhor,
É que esse rico desgraçado, cada dia cria mais
raiva de Joaquim Simão

Só e unicamente porque ele é poeta
E sendo pobre, vive contente,
Sem a sede e a doença da ambição!

(SUASSUNA, 2013, p.55)

A peça se estrutura em três atos, com títulos: O peru do cão coxo; A cabra do cão caolho; O rico avarento. Este último é um entremez (peça curta, um ato, escrita anteriormente e que Suassuna retoma no terceiro ato de *Farsa da boa preguiça*). Quanto a essa intertextualidade observada em seu texto, Suassuna diz que “o primeiro dever, elementar, de justiça, dessas pessoas que como eu bebem na fonte popular, no folheto de Cordel, é citar a fonte. E, em segundo lugar, se for o caso, respeitar os direitos autorais” (REVISTA PREÁ, 2005, p. 68). O escritor não deixa de dizer que várias histórias representadas em *Farsa da boa preguiça* são inspiradas em fontes populares e em Literatura de Cordel e que demonstra profundo respeito por estes textos e seus criadores, reconhecendo-os como parte principal de sua obra.

Os diálogos são escritos em versos livres, ora rimados, ora brancos, com trechos musicais cantados. Os versos são basicamente de média extensão; há alguns mais curtos, e outros mais longos; não há rigidez na métrica, em geral. Há trechos em redondilha, e, ao mesmo tempo, trechos com uma palavra apenas, ou de longa extensão. São identificadas também estrofes que se estruturam como sextilhas (com



rimas na disposição ABCBDB). O texto vai da paródia ao erudito, via principalmente a personagem Clarabela quando se refere ao Simão como poeta “autêntico”: “*Você é autêntico? / “Não senhora, eu sou um pouco asmático, autêntico não!”*”.

A utilização de repetições em vários aspectos: situações, ações, termos, expressões, frases, versos, além de repetição sonora, pelas rimas. Alguns exemplos; Simão sempre repete: “*Vamos tirar uma pestana, que o mal da gente é sono!*”; “*Vida velha desmantelada*”. Há também diferentes referências musicais, tais como aboio, seresta, sertaneja, canto gregoriano, xaxado, e mamulengo.

O cenário representa uma espécie de pátio ou praça; de um lado, a casa do rico, do outro, a casa do pobre. Não há mudança de cenário no decorrer da ação. O autor sugere que a peça também pode ser montada sem cenário. O espaço organiza-se assim, lateralmente, mas também de forma vertical: Manuel carpinteiro na primeira fala da peça indica três níveis/planos espaciais: “embaixo” (possível metáfora de inferno) “daqui” (possível metáfora de terra) e “de cima” (possível metáfora de céu, paraíso).

Suassuna (2012) revela que as roupas usadas na Farsa (como em todas as suas peças, aliás), duas coisas devem ser levadas em conta: “primeiro, que o povo nordestino em geral e em particular os atores dos espetáculos populares conseguem, com imaginação maravilhosa, criar a beleza, a grandeza e o festivo partindo da maior pobreza; em segundo lugar, que, no meu teatro, a roupa nunca é somente um acessório apenas decorativo: tem sempre uma função teatral a desempenhar”.



O tom farsesco, devido aos disfarces que se multiplicam, é a marca característica dos personagens. Pode-se dividi-lo, do ponto de vista estrutural, em duas qualidades: os arquetípicos (santos e demônios) e os típicos, (avarento, o preguiçoso, etc.).

Silviano Santiago define que

a presença de Suassuna se destaca de imediato dentro do panorama do teatro brasileiro contemporâneo, pois é ele o único dramaturgo que tem levado às últimas consequências o compromisso do artista brasileiro com as fontes populares da nossa cultura. Tomando como base, romances, autos populares, mamulengos etc., vai construindo enredos, personagens, que se distanciando do original pela imaginação criadora, com ele, no entanto, mantêm os laços que integram o novo produto no espaço universal em que circula o texto popular. Uma leitura atenta das suas peças, tanto das longas quanto das curtas, indicaria o seu propósito de simplicidade, de autenticidade, de despojamento artesanal, de despreocupação psicológica, características estas que assinalam o engajamento que mantem o dramaturgo paraibano com a origem legítima do teatro português, os autos de Gil Vicente. (2007, p.22)

O escritor acrescenta ainda que “o teatro de Suassuna, moralizante por excelência, reivindica, não tanto uma atitude anárquico-revolucionária, mas antes propõe uma leitura religiosa dos diversos problemas sociais que assolam a região nordestina”.

Teatro engajado ou não, o texto de Suassuna não está isento de ideais políticos e de questionamentos críticos sobre determinadas situações sociais. Nessa direção, Boal ressalta que não é possível desvincular a arte de tais aspectos, o escritor declara, em seu texto *Revolução na América do Sul*, que:



há tempos, um crítico afirmou que não se deve meter política em teatro. Essa resistência ao tema proibido jamais teve razão. Teatro não é forma pura, portanto, é necessário meter alguma coisa em teatro, quer seja política ou simples história de amor, psicologia ou indagação metafísica. E se política é tão bom material como qualquer outro. (...). Grande parcela dos nossos dramaturgos preocupa-se com a defesa do operário, do *underdog*. Isto, para mim, é o que todos nós deveríamos fazer, independentemente da nossa profissão, sejamos dramaturgos ou químicos, médicos ou jornalistas. (BOAL, 2010, p.06)

Nesse aspecto, o crítico Sábato Magaldi revela que a “consistência cômica ganha com o amadurecimento literário de Ariano Suassuna”. Refere-se também “ao universo genérico de símbolos em que Ariano Suassuna acrescentou àquilo que se pode considerar sua obsessão de natureza religiosa e social”. Vale-se, assim, “o artista popular daquilo que os eruditos chamam de “arte comprometida”, lançando mão deste veículo para gritar ao público as qualidades e o desassombro daqueles que são humilhados na vida real” (2008, p. 72).

Acrescenta ainda que,

o gosto de pintar seres frágeis e pecadores, Ariano Suassuna se liga a uma das características da ficção moderna, nutrida de preferência pelo anti-herói. No caso da maioria dos escritores, essa opção se prende ao conceito de um homem-objeto, determinado por um jogo de forças superiores. Quanto ao dramaturgo brasileiro, o procedimento se explica pela aceitação da precariedade da natureza humana, de cujo estofado participa irrevogavelmente a própria destruição, não era sem motivo que o Auto da Compadecida findava pela misericórdia divina perdoando o imenso batel de pecadores, ante a interveniência milagrosa de Nossa Senhora. O autor relaciona os planos divino e humano, e engloba-os no juízo final sobre a própria criação (IBIDEM, 2008, p. 72).



Quando Abdala Jr. (2007, p. 85) fala sobre literatura engajada, o escritor nos revela que a consciência de nossas carências referenciais que encontramos nos escritores engajados permite que se materializem em suas produções necessidades históricas de nossa condição subdesenvolvida. Nesse sentido, o trabalho de cada um desses escritores implicados na superação de nossas carências tem sentido ideológico mais amplo, coletivo.

A práxis histórica de um grupo social desenvolve modelos de trabalho que podem passar para o conjunto da cultura nacional. Nesse sentido, esses esquemas podem ter sua origem descaracterizada, quando são apropriados pela ideologia dominante. Os grupos socialmente marginalizados podem construir modelos de práxis convenientes para enfrentar a adversidade social. Na literatura, a apropriação desses modos de articulação pode propiciar uma escrita inovadora, bem elaborada do ponto de vista artístico e com identificação com linhas estruturais da cultura marginalizada. (IBIDEN, 2007, p. 85)

Denis (2002, p.10) esclarece que toda obra literária é em algum grau engajada, no sentido em que ela propõe uma certa visão de mundo e que ela dá forma e sentido ao real. E é tudo igualmente exato que não há escritor que, consciente ou inconscientemente, não atribua ao seu empreendimento certa finalidade. Visto deste ângulo, entretanto, o engajamento se dissolve; ela está em toda parte e em nenhum lugar, e torna-se próprio de toda literatura.

Ariano Suassuna parece ter plena consciência da imagem real do sertão nordestino, dos problemas políticos, econômicos e da natureza rude de algumas regiões. Porém, sua obra é construída numa perspectiva positiva, alegre, esperançosa, pois se trata de uma comédia; não que ela



elimine ou desconsidere os problemas consagrados da região, mas os encara com otimismo, tecendo, por meio do cômico, uma crítica mordaz à sociedade brasileira.

Um jornalista nordestino, Marco Aurélio de Alcântara, acusou recentemente as pessoas como eu de sofrerem de complexo de inferioridade. Não me incomodo absolutamente. Muita coisa grande tem surgido assim, inclusive na Arte e na Literatura. É melhor um nobre complexo de inferioridade que luta e reivindica, do que uma resignação conformista que se agacha. Estou consciente de que o elogio indiscriminado de nossas qualidades pode nos levar ao ufanismo e à mania de grandeza. Mas sei, também, que o deslumbramento diante de tudo o que nos vem de fora é perigoso para nós. Foi essa a grande mancha daquele grande brasileiro que foi Tobias Barreto, eterno deslumbrado diante da ciência e da filosofia nórdicas.

SUASSUNA (2012, p.19) declara ainda que,

Farsa, com espírito de geometria, aquilo que, na vida, deve ser olhado com espírito de finura. Estou perfeitamente consciente de que, na Farsa, podem ter se refletido os ressentimentos e as indecisões de um escritor de origem rural, exilado, por força de circunstâncias alheias a sua vontade, no meio da burguesia urbana. Um escritor indeciso e mesmo meio desesperado com as opções políticas que seu confuso e perturbado tempo lhe oferece. Mas, de qualquer modo, não me arrependo de ter feito a distinção sem sutilezas e sem marcar as chamadas “honrosas exceções”. Isso era necessário, porque um dos chavões de que a classe burguesa urbana mais se vale, no Brasil, para falar mal do nosso grande Povo, é o da preguiça e da ladroeira.

E acrescenta que “esse era o elogio e essa era a condenação da preguiça que eu desejava fazer na minha Farsa”. O dramaturgo



reconhece o perigo de se posicionar assim, pois não denuncia de forma eficiente uma situação social injusta, na qual os brasileiros privilegiados têm aqui dentro, direito ao ócio, direito adquirido à custa da exploração do Povo brasileiro pobre. Acrescenta que

Atualmente, a nossa situação é esta: de um lado, uma minoria de privilegiados, com direito ao ócio, quase sempre mal aproveitado, danoso e danado; do outro, o Povo, colocado entre duas cruzes: a cruz do trabalho escravo, intenso e mal remunerado, e a cruz pior de todas, a do ócio forçado, a do lazer a pulso do desemprego, que é o que vivemos imerso numa crise econômica provocada pela corrupção e que se arrasta há muito tempo. (SUASSUNA, 2012, p. 20)

Destacando que:

o segundo perigo é o de que, exaltando nós, por demais, a justa convicção brasileira de que o trabalho é, de fato, um castigo, de que o homem nasceu, mesmo, foi para as bem aventuranças da boa Preguiça, nós corremos o risco de ser ultrapassados de vez pelos nórdicos”. Não fiquemos somente a fazer o elogio humanista das nossas virtudes de ócio, senão os poderosos do mundo — que passaram por sua fase de trabalho intenso, sejamos justos em reconhecer — nos dominarão de uma vez para sempre. Sejamos, também, justos em reconhecer: apesar de lhes sermos superiores sob vários pontos de vista, noutros eles ganham para nós, incluindo-se aí a organização e o trabalho tecnológico. Não escondo que, por mim, eu preferiria uma vida mais poupada, modesta, sóbria, uma espécie de pobreza honrada, repartida e honesta numa comunhão maior com as cabras e as pastagens da vida rural. Mas parece que isso é um sonho impossível e que, se ficarmos nesse sonho, nunca deixará de haver desempregados e famintos entre nós; sem se falar em que as nações poderosas, vendo o grande carneiro, enorme e inerte, em que nos tornaríamos afiariam, logo, seus cutelos para nos



retalharem e dividirem a carne. (SUASSUNA, 2012, p. 22)

Parece que, querendo ou não, a tecnologia e uma fase de trabalho intenso são, no mundo moderno, uma espécie de maldição inevitável, a única maneira que temos de nos libertar da inferioridade e da dominação econômicas. Sem essa libertação, o Brasil não alcançará aquela grandeza à qual o autor se referiu, uma grandeza à altura do seu Povo.

Considerações finais

Pode-se dizer que o teatro escrito por Ariano Suassuna ganhou uma ascensão na leitura, na popularidade e no âmbito de pesquisas científicas de nível acadêmico. São inúmeros os trabalhos, cujas temáticas envolvem as peças teatrais e demais obras do escritor paraibano, isso demonstra parte de sua representatividade para os estudos literários e para a Cultura brasileira.

Vassalo (1993, p.17) revela que o conjunto da obra dramática madura de Ariano Suassuna é “abordado sob um ponto de vista integrador”, pois possibilita analisar tanto o “aporte da cultura popular quanto da erudita, através do rastreamento e da identificação dos temas, dos modelos formais e das matrizes textuais, inserindo-os nos diferentes veios da tradição ocidental”.

A essência do dramaturgo paraibano está intimamente ligada à concepção da arte armorial. O seu projeto estético possui uma ponte que o leva até o romancista popular, e nela está a origem de sua criação erudita, dramatizando as narrativas dos folhetos e amalgamando-as com certas tradições formais do teatro cristão ocidental.



A aparente simplicidade do enredo, das situações dramáticas, dos personagens, esconde um violento compromisso com a sociedade nordestina. Suas críticas ocorrem de uma forma sutil, é preciso ter um olhar atento para perceber que a sua comédia não é ingênua. Ariano aposta num teatro alegre, feito para rir, mas com uma marcante denúncia social, ambientada no sertão e na miséria.

Referências

BOAL, Augusto. Explicação. **Revolução na América do Sul**. São Paulo: Massao Ohno Editora, 2010.

CÂNDIDO, Antônio, **Literatura e sociedade**, Ed. Ouro sobre azul, Rio de Janeiro, RJ. 11ª Edição, 2010.

CASTRO, Telma Cristina Jesus de, **A Memória Cultural nas Recriações de Auto da Compadecida e Farsa da Boa Preguiça Sob O Viés Da Polifonia De Bakhtin** Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del- Rei, Programa de Mestrado em Letras: Teoria Literária e Crítica da Cultura Departamento de Letras, Artes e Cultura. Dezembro de 2010.

DENIS, Benoit, **Literatura e engajamento de Pascal a Sartre**, Bauru, SP: EDUSC, 2002.

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

FÊNIX – **Revista de História e Estudos Culturais**. Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2004 Vol. I Ano I nº 1, ISSN: 1807-6971

Disponível em: www.revistafenix.pro.br



JUNIOR, Benjamim Abdala, **Literatura, História e Política: literaturas de Língua Portuguesa no século XX**, Cotia/SP: Ateliê. 2007.

MAGALDI, S. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6. ed., São Paulo: Global, 2008.

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

REVISTA PREÁ, **Revista de Cultura do Rio Grande do Norte**, ISSN 1679-4176, Ano III, nº14, Setembro/ Outubro de 2005.

REÑONES, Albor Vives. **O riso doído - atualizando o mito, o rito e o teatro grego**. São Paulo: Ágora, 2002.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói moderno no teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SANTIAGO, Silviano, **Seleta em prosa e verso**, Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 2007.

SUASSUNA, Ariano, **Farsa da boa preguiça**, Editora José Olympio. Rio de Janeiro, 2013.

VASSALO, Lígia, **O Sertão Medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna**, Ed. Livraria Francisco Alves, Rio de Janeiro/RJ, 1993.

