

O LASTRO DAS TRADIÇÕES: O NOMADISMO DAS VOZES NA *FARSA DA BOA PREGUIÇA*¹

Jailine Mayara S. de Farias² (UFPB)
jailine.farias@gmail.com

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo refletir de que forma as tradições discursivas se movimentam e se ressignificam de acordo com o contexto cultural em que se inserem, e como apontam a história linguística interna e externa, sinalizando como acontecem as mudanças históricas de acordo com as tradições culturais. Assim, a produção textual é modelada de acordo com tradições textuais contidas no acervo da memória e imaginário de cada comunidade.

Com base em uma perspectiva multifacetada do funcionamento das vozes e escrituras enquanto formas de linguagens, questiona-se de que forma se dá o jogo sincrônico e diacrônico da movência das tradições discursivas (TDs) na *Farsa da Boa preguiça*, de Ariano Suassuna, da Península Ibérica ao Nordeste brasileiro, permeado pelas memórias e textos, metamorfoseados até a contemporaneidade em características narrativas e temáticas, corroborando variações que refletem uma dinâmica de ruptura e continuidade, em que o local da cultura e as tradições discursivas das culturas populares exercem papel fundamental. Tais aspectos são revelados a partir de inúmeras marcas discursivas da memória e do imaginário do Nordeste que perpassam pela utilização de gêneros, temas, personagens, que permitem traçar uma reflexão sobre as práticas de linguagem pautada em diferentes ancoragens, desenhando leituras múltiplas.

Não se pode pensar os fenômenos de linguagem fora de seu aspecto dinâmico, enquanto produto social, cultural, histórico. As vozes e escrituras são reflexo de um sistema histórico, que para ser compreendido em sua totalidade não pode estar desvinculado de tais aspectos, que conferem uma natureza única, irrepetível aos enunciados que a constituem, revelando uma relação indissociável com a sociedade em que as condições de produção e recepção dos textos atuam como determinantes de sua organização interna.

Discute-se sobre a *Farsa da boa preguiça* enquanto reflexo de tais tradições que, são então chamadas a ressoar, dando uma nova leitura ao gênero *farsa*, as quais estão ancoradas nas culturas populares. Busca-se, portanto, estabelecer em que níveis está pautada a relação entre tradições discursivas, memória, imaginário, com base em aportes teóricos diversificados que permitem analisar esta obra como a representação de múltiplas formas de estabelecimento de relações enunciativas impossíveis de serem esgotadas.

1. As tramas da escritura suassuniana

A escritura de Ariano Suassuna, representando sua “demanda da poética popular” (SANTOS, 2009), é concebida enquanto releitura do universo mágico do imaginário nordestino e sua polifonia, que, com as culturas populares, são base da

¹ O presente artigo foi desenvolvido com base na pesquisa de Mestrado da autora.

² Mestre em Linguística pelo Programa de Pós-graduação em Linguística (Proling), da Universidade Federal da Paraíba.

representação da sua obra - teatro, romance, música e iluminogravuras – materializada no *Projeto Armorial* (cf. SANTOS, 2009). Estas vozes estabelecem fronteiras tênues, em que os limites encontram-se em grande mutação. Nada é fixo e engessado, a tradição dialoga com o presente e com o passado, recente ou remoto. Os gêneros textuais, ou discursivos, enquanto práticas sociais realizadas através da linguagem, surgem por razões históricas, e circulam, se modificam, se adaptam ao contexto de produção e recepção, tendo, com efeito, uma dinâmica de constantes transformações.

O uso de tradições discursivas reflete o dialogismo inerente à linguagem (cf. BAKHTIN, 1999, 2000), assim como os projetos enunciativos que, para Foucault (2008, p. 32), são únicos como todo acontecimento, embora estejam abertos à repetição, à transformação, à reativação, sendo através deles que se manifesta o imaginário, ou o trajeto antropológico de uma cultura, alimentado, colorido por uma memória que corrobora a construção identitária de um povo. Com efeito, embora atualize/evoque discursos e gêneros diversos, a *Farsa da boa preguiça*, produz um discurso único, constituído de discursos múltiplos.

Ariano Suassuna, a partir de sua escritura, reatualiza vozes nômades ampliando o diálogo entre a memória das vozes arquetípicas ibéricas e suas adaptalidades às circunstâncias discursivas (ZUMTHOR; 1993) e a novos espaços e tempos, em que estão em jogo tensões e diferenças híbridas de identidades circulantes ou diaspóricas (cf. HALL, 2003), sinalizando como a identidade assume uma “posição”, uma costura de contexto (cf. HALL, 2003, p 15-16) que de forma objetiva é vista em sua obra quando da diversificação de fontes, como os autos vicentinos, os folhetos de cordel, resultado híbrido de textos circulantes que compõem, portanto, a *Farsa da Boa Preguiça*. Neste sentido, a escritura de Suassuna representa e fixa vozes híbridas, que permeiam uma fronteira tênue em que os limites estabelecem-se em grande mutação.

Verifica-se então que a dramaturgia de Suassuna é construída a partir do imaginário, da memória coletiva, ancorados nas tradições populares nordestinas, as quais são reinterpretadas e recriadas, estabelecendo uma relação entre criação individual e fontes preexistentes, a partir da renovação de formas e expressões. Na *Farsa da boa preguiça*, observa-se uma mescla de elementos formais e textuais oriundos de fontes diversas, que vão dos espetáculos populares e recriação da memória e tradições discursivas ibéricas, que introduzem dimensões novas ao espetáculo em estudo.

1.1 A Farsa da boa preguiça

Escrita na década de 1960 e publicada na década de 1970, considerada pela crítica uma obra-prima, a peça objeto de estudo do presente trabalho, *Farsa da boa preguiça*, de Ariano Suassuna, é uma peça dividida em três atos – *O peru do cão coxo*, *A cabra do cão caolho* e *O rico avarento* – os quais podem ser encenados de forma autônoma.

A peça trata da história de Joaquim Simão, poeta popular, pobre e "preguiçoso". Joaquim é casado com Nevinha, mulher religiosa e dedicada ao marido e aos filhos, por quem Aderaldo Catação é apaixonado. Este, homem mais rico da região, mantém um casamento “moderno” com Clarabela, “intelectual”, estudiosa e vanguardista, que, por sua vez, utiliza-se de seu interesse pela “cultura popular” para se aproximar de Joaquim Simão e experimentar a pureza do Sertão.

Neste contexto, três demônios fazem o possível para que o pobre casal se renda à tentação e caia no pecado, enquanto dois santos – Miguel Arcanjo e Simão Pedro – tentam intervir, sob observação de Jesus – Manuel Carpinteiro –, levando a reviravoltas, situações inusitadas, cômicas, dramáticas, que atribuem valor especial à obra em

comento, seguindo as tradições discursivas da farsa, que tem como elemento fundante o riso cômico.

Considerando que Suassuna utiliza-se de vários recursos intertextuais, alimentando-se de múltiplas tradições discursivas do Nordeste, fundindo diferentes estruturas teatrais através da transposição de temas e gêneros, na *Farsa da boa preguiça*, em específico, o autor toma como estrutural os espetáculos de mamulengo (ou babau), *O preguiçoso* (Ato I) e *O rico avarento* (Ato III), da *História do macaco que perde nas trocas o que ganha* (Ato II), o conto popular *Romance do homem que perde a cabra* (Ato II) e *São Pedro e o Queijo* (Ato III), e o folheto *O homem da vaca e o poder da fortuna* (Ato II). (SANTOS, 2009), conforme advertido pelo próprio Suassuna (2007, p. 35):

A Farsa da boa preguiça, como já aconteceu com outras peças minhas, 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 uma 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 me 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”.

Ademais, verifica-se ainda que as matrizes textuais da *Farsa da boa preguiça* perpassam citações de folhetos de Camões, da Bíblia e de orações, bem como recriações, motivo pelo qual a peça em estudo pode ser considerada modelo da integração de elementos populares variados, a partir da retomada e reinterpretação de cenas, frases, etc., conforme afirma Santos (2009, p. 251):

A Farsa da boa preguiça torna-se, contudo, o ‘modelo’ dessa integração de elementos populares diversos, com: o folheto, através do entremez *O homem da vaca* e diversas outras citações; o mamulengo, com a reescritura de dois entremezes fundados em peças para marionetes, e a utilização de algumas frases-*leitmotiv*, típicas deste tipo de espetáculo; o bumba-meu-boi, retomado e reinterpretado em algumas cenas.

Vale ressaltar que a maioria das fontes utilizadas por Suassuna remontam às instâncias da oralidade, em que se incluem o folheto de Francisco Sales Arêda³, bem como as peças de mamulengo que foram trabalhadas por Hermilo Borba Filho⁴ (1966), entretanto tal fato impossibilita a comparação entre todas as obras citadas. Com efeito, o presente trabalho tratará com mais ênfase da análise comparativa entre as tradições

3 Francisco Sales Arêda é natural de Campina Grande, transferindo-se, em 1927, para Caruaru, agreste pernambucano, onde atuou como cantador de viola, fotógrafo de feira (lambe-lambe), e vendedor de folhetos. (CASA RUI BARBOSA, 2012.).

4 Hermilo Borba Filho nasceu em Engenho Verde – PE, em 1917. Autor, encenador, crítico, professor e ensaísta, atuou ao lado de Ariano Suassuna em diversos projetos. Foi diretor artístico do Teatro do Estudante de Pernambuco e um dos fundadores do Teatro Popular do Nordeste, sendo um dos homens de teatro mais atuantes no Nordeste brasileiro.

discursivas evocadas a partir do folheto de Arede, dos espetáculos de mamulengo transcritos por Borba Filho (1966), no entremez de Suassuna (*apud* SANTIAGO, 2007), aliados, portanto a traços composicionais e temáticos ligados tanto aos gêneros e fontes eruditas e sacras, a exemplo da Bíblia, como aos populares.

2. Da voz à letra: a circularidade das vozes na *Farsa da boa preguiça*

A produção escriturística de Ariano Suassuna caracteriza-se por inúmeros espaços intertextuais, estabelecidos a partir da reelaboração constante de fontes, sequências narrativas, estruturas formais, cenas, motivos, temas, que resultam no estabelecimento de diálogos entre inúmeros fios enunciativos, relacionando, portanto, às noções de intertextualidade (cf. Kristeva), de polifonia e dialogismo bakhtinianos, bem como de tradições discursivas.

É fundamental, neste sentido, avaliar como o “local da cultura” (BHABHA, 2003) exerce papel fundamental para pensar como as tradições de que Suassuna parte são assimiladas, atualizadas, e que sujeito social é esse representado na farsa. Suassuna estabelece a relação entre o lá, entendido como a memória e tradição que reevoca, e o cá, o contexto cultural, social, econômico nordestinos, e como ele constrói uma identidade que transgride esta ambivalência e as fronteiras temporais e geográficas, trabalhando, portanto, no embate cultural, nos choques de temporalidades, as quais são reconstruídas performaticamente no seu teatro e, em específico na *Farsa da boa preguiça*.

A escritura da *Farsa da boa preguiça* perpassa por um tempo e suas tradições, retornando e trazendo estas ao presente, para redescrever nossa contemporaneidade cultural, num exercício de tradução cultural, situando-se no entrelugar passado-presente. Conforme afirma Bhabha (2003, p. 35) “[...] passado e presente [...] desenvolvem uma intimidade intersticial. É uma intimidade que questiona as divisões binárias através das quais essas esferas da experiência social são frequentemente opostas espacialmente.”

A criação suassuniana configura-se mais do que uma “aurora passadista”, esta assinala um contínuo da voz, nômade, que circula, dialoga, incorpora, articula outras vozes, que se despejam num caldeirão eminentemente híbrido. Conforme discorre Bhabha (2003):

O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com ‘o novo’ que não seja parte do continuum do passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um entre-lugar contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O ‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 2003, p. 27)

Ainda segundo Bhabha (2003, p. 20), é válido pontuar como os processos e momentos são produzidos na articulação das diferenças culturais, nos excedentes da soma das partes da diferença, afastando-se da ideia de um acesso imediato a uma identidade originária ou a uma tradição recebida.

A escritura de Suassuna e a *Farsa da boa preguiça*, em específico, demonstram como a identidade é construída a partir de uma colagem, de um mosaico, que se transpõe e molda cada produção discursiva, construída, portanto, a partir da articulação, da soma, de tradições, memória e imaginário que se fundem e formam algo novo. Assim, aspectos temáticos – dinheiro, temas bíblicos, a figura do pícaro, etc.–, aspectos composicionais – folheto, musicalidade, metateatro –, presentes em múltiplas fontes, de tempos distintos, se amalgamam em outro tempo e espaço, para compor um novo modelo de farsa, articulada a partir, muito mais da complementaridade, do que da oposição de tradições discursivas diversas.

A escrita de Suassuna se alimenta de histórias, temas, estruturas que “correm o mundo e receberam na sanção coletiva o batismo nordestino”, buscando atingir o tom universal, eterno através de suas próprias circunstâncias. Para Suassuna, “o importante é reencontrar os segredos que a arte tradicional revelou e que estão sendo cada vez mais renegadas e esquecidas. Não para imitá-los, mas para formar o lastro sobre os quais firmaremos os pés para a recriação.” (NEWTON JÚNIOR, 2008, p. 60).

Constata-se uma discussão em torno do papel do poeta popular, de sua cultura em posição ao folclore, do trabalho *versus* ócio, ademais de concepções de autenticidade, modernidade, tradição, e da “barrocidade” do maniqueísmo bem-mal, divino-profano, que se inserem, por sua vez, em um gênero de origens ibérico-medievais, de cujas tradições se utiliza Suassuna.

O uso de tradições discursivas, enquanto unidades abertas à repetição, à transformação, à reativação, manifestam o imaginário, ou o trajeto antropológico de uma cultura, alimentado, colorido por uma memória, enquanto centro vivo da tradição, que corrobora a construção identitária de um povo.

Assim, verifica-se que:

No interior de um mesmo texto, no curso de sua transmissão, e de um a outro texto, observamos interferências, retomadas, repetições provavelmente alusivas: todos os fatores de intercâmbio, que dão a impressão de uma circulação de elementos textuais migratórios, a todo instante combinando-se com outros [...]. O que faz a ‘unidade’ do texto pertence à ordem dos movimentos. (ZUMTHOR, 1997, p. 258)

Neste sentido, “a complexidade de seu modo de existência impede o estudo da poesia oral fora da perspectiva das suas longas durações” (ZUMTHOR, 1997, p. 259), enquanto que sua dispersão geográfica não é sempre claramente atestada. Segundo Zumthor (1997), a maior parte dos casos de dispersão poética foi percebida ao longo de trajetórias conhecidas: rotas de migração, comércio, peregrinações, eventos que fizeram práticas populares da Europa migrar para o continente americano.

Dialogando com tal perspectiva, vale citar a posição de Bakhtin quando este afirma que “Nossa fala, isto é, nossos enunciados estão repletos de palavras *dos outros*, caracterizadas, em graus variáveis, pela alteridade ou pela assimilação, caracterizadas, também em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado.” (2000, p. 314).

Como resultado do nomadismo das vozes, temos, portanto, a desterritorialização de práticas discursivas e sua inserção no contexto do nordeste brasileiro, em que, convergindo com outras tradições, se reinventa imprimindo, a partir da recriação de temas, personagens, gêneros, mitos, valores, uma nova identidade que define a natureza das práticas discursivas populares, de que se utiliza Suassuna.

As relações intertextuais e a evocação de tradições discursivas empreendidas por Ariano Suassuna na *Farsa da boa preguiça* perpassam por eixos temáticos, estruturais, que permitem conceber a obra em estudo enquanto reflexo da movência da voz como lugar da cultura, retratando o testemunho do trajeto do imaginário e núcleos narrativos ibéricos para o Nordeste, onde se amalgamam às tradições populares que constituem as práticas e sujeitos nordestinos. Neste sentido, o quadro abaixo representa uma tentativa de apresentar de modo sintético os aspectos temáticos e composicionais, as tradições discursivas, evocados na produção discursiva da *Farsa da boa preguiça*.

Quadro 1: Aspectos temáticos e composicionais presentes na *Farsa da boa preguiça*

ASPECTOS TEMÁTICOS	ASPECTOS COMPOSICIONAIS
Dinheiro; pecado.	Bumba-meu-boi
Temas bíblicos (juízo final)	Milagre/moralidade
Pícaro	Romances picarescos
Pancadaria	Mamulengo
Apresentador/ palhaço	Circo; Autos
Falta de profundidade psicológica; improvisado	<i>Commedia dell'arte</i>
Comicidade; sátira	Farsa; Autos vicentinos
Musicalidade; versos	Folheto

Constata-se que cada discurso, materializado em textos diversos, representam um acontecimento histórico que atualiza, recria esquemas comunicativos transmitidos historicamente. Deste modo, a recorrência das tradições discursivas é elucidada pelo fato de elas estarem contidas no acervo da memória cultural de uma sociedade.

De acordo com Zumthor (1997), a necessidade faz com que tais práticas sobrevivam, não sem transformações, no interior das comunidades, criando-se, o que o autor denomina de ‘novas tradições’. Para este as variantes dizem respeito, portanto, “as diferenças de toda espécie e de toda amplitude por onde se manifesta a movência da obra”. O escopo de variação é dividido pelo autor entre duas categorias: uma envolvendo a intervenção de diferenças pessoais, subjetivas, e outra envolvendo as modificações qualitativas resultadas das diferenças circunstanciais.

Quanto à perspectiva intertextual, a obra em questão reflete o mosaico textual, de que fala Kristeva ao se posicionar contra a originalidade radical de qualquer discurso, enquanto experiência cultural compartilhada. Assim, embora a linguagem exista em enunciados individuais, social, cultural, contextualmente localizados, não se pode compreendê-la desconectada do ato enunciativo, ou seja, das instâncias de uso, encaixada entre vários enunciados ao seu redor. (BAZERMAN, 2007).

Zumthor (1997) discute ainda da difícil tarefa de se estabelecer uma definição para tradição, e concebe as *tradições* como sendo o conjunto de “respostas múltiplas ao desafio que nos lança a fugacidade de tudo o que designa nossa linguagem, na ordem de uma percepção selvagem de nossa fragilidade” (p. 262).

A partir da abordagem das tradições discursivas, pode-se inferir que o dinamismo do projeto enunciativa representado por *Farsa da boa preguiça* reflete sua instabilidade do discurso, sua movência dissimulando a fragilidade de seus elementos linguísticos, vocais, gestuais, conectados através de múltiplos fios, históricos, sociais, culturais, da memória, do imaginário. Não é o passado que influencia e informa a voz, mas a voz que dá forma ao passado. “Cada poema novo se projeta sobre os que o precederam, reorganiza seu conjunto e lhe confere uma outra coerência” (ZUMTHOR, 1993, p. 265).

Segundo a perspectiva de Voloshinov (2002), o enunciado se vale do aspecto histórico dos usos da linguagem, respondendo, portanto, a enunciados anteriores, dando continuidade a esta história, a partir da utilização de formas e práticas que viabilizam conjuntos de relação diversificadas. Tal feito é empreendido na farsa em estudo, a partir da possibilidade de reencontrar a tradição e reafirmá-la com base nas circunstâncias próprias do local em que são reevocadas. Com base na memória e no imaginário, torna-se possível conectar as tradições discursivas ao ato enunciativo, performático da obra em análise.

Como afirma Santos (2009, p. 257),

a fusão de elementos diversos [aqui, em *Farsa da boa preguiça*] realiza-se sem simplificação nem redução, por intercâmbios e reescrituras sucessivas [...] . A reescritura introduz dimensões novas e perspectivas que, sem serem peculiares aos textos de Suassuna, não são artificialmente coladas sobre o texto popular, uma vez que nasceram de uma reflexão e de um confronto entre estes textos e espetáculos.

Conforme se percebeu, a plenitude do sentido da obra se estabelece na relação que a liga àquelas que a precederam e àquelas que a seguirão. O discurso foi construído a partir do estabelecimento de múltiplos de fios de contato entre obras, enunciados, já-ditos, que foram relidos, transformados, adaptados para retratar o contexto em que foram inseridos. Assim, “liberada, portanto, aos caprichos do tempo, a obra poética oral oscila na indeterminação de um sentido que ela não cessa de desfazer e recriar. O texto oral pede uma interpretação também movente.” (ZUMTHOR, 1997, p. 272).

Tais constatações corroboram a ideia de que a tradição, quando tem a voz como seu instrumento, se torna também, por natureza, o domínio da variante; denominada por Zumthor (1993) como *movência* dos textos - “A movência é criação contínua.”. A obra, neste sentido atualiza o dado tradicional, que existe enquanto virtualidade poética e discursiva na memória.

Considerações Finais

A partir desta fluidez das vozes é que se pode refletir sobre a obra em estudo aportando-se em múltiplas abordagens, desde a polifonia, o dialogismo bakhtinianos, até as tradições discursivas, que permitem verificar como se dá o processo de elaborações do discurso, apropriação de múltiplas TDs, exercitando a relativa estabilidade dos gêneros discursivos ao seu máximo nível.

Na *Farsa da boa preguiça*, para além dos processos de polifonia, intertextualidade, evocação de TDs e traços presentes em diversos suportes, tempos e espaços, verifica-se como se dá o processo de criação contínuo inerente à linguagem, permitindo a elaboração de algo novo, que, embora se alimente do universo de vozes que fluem, se distingue e faz da *performance* um ato único.

Deste modo, não se pode ignorar o contexto de produção e recepção da obra, profundamente ancorada nas culturas populares, trazendo à discussão o próprio papel destas e de seus representantes na contemporaneidade. As culturas populares, resultado da confluência e migração contínua de vozes diversas, são, neste sentido, elementos norteadores da prática discursiva, visto que moldam e filtram as tradições, projetando-as

para frente, viajando, mesclando-se com outras tradições que projetam então algo novo num processo ininterrupto de (re)criação.

A *Farsa da boa preguiça* evidencia como a produção discursiva é atravessada historicamente, desenhada com base em elementos social e culturalmente compartilhados que são, a partir da ação linguística criativa, transformados em um acontecimento único e individual.

Referências

AQUINO, R. B. . **Ariano Suassuna, Jocolator Dei: A Farsa da boa preguiça e o exercício renovador da tradição teatral.** In: IV Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Belo Horizonte : UFMG, 2007. v. XI. p. 120-123.

AREDA, F. Sales. **O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna**, s.d. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/acervo.html>; Acesso em Setembro de 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. **Estética da criação verbal.** 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAZERMAN, Charles. **Escrita, Gênero e Interação Social.** São Paulo: Editora Cortez, 2007.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e Espírito do Mamulengo.** São Paulo: Brasiliense, 1966.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CALDAS NETO, Paulo de Macedo. **Do picadeiro ao céu: o riso no teatro de Ariano Suassuna.** Dissertação de Mestrado em Letras/ Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, UFRN: Natal, 2008.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Amor é fogo que arde sem se ver.* In: FARACO, Sérgio (org.). **Sonetos para amar o amor.** Porto Alegre: L&PM Pocket Plus, 1997.

CANDIDO, Antonio. **Dialética da malandragem.** Revista do Instituto de estudos brasileiros, nº 8, São Paulo, USP, 1997, pp. 67 – 99.

FUNDAÇÃO CASA RUI BARBOSA. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/apresentacao.html>, acesso em janeiro de 2012.

CIBERTECA DE CORDEL. **Acervo Maria Alice Amorim.** Disponível em: <http://www.cibertecadecordel.com.br/detalhe.php?id=8698>, acesso em janeiro de 2012.

CHARTIER, Roger. **"Cultura Popular": revisitando um conceito historiográfico.** Estudos Históricos: Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995, p. 179-192.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa.** 4 ed. Revista pela nova ortografia. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** Trad. de Hélder Godinho. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **O imaginário.** Trad. De Renée Eve Levié. 4ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** 7 ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2008.

HALBSWACH, Maurice. **A memória coletiva.** Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HOBBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições.** 6 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

KABATEK, Johannes (n. p. b). **Sobre a historicidade de textos.** Trad. de José da Silva Simões, Linha d'água (São Paulo) 17, 2005.

_____. **Tradição discursiva e mudança lingüística.** Disponível em: <http://www.uni-tuebingen.de/kabatek/discurso/itaparica.pdf>, acesso em 04 de dezembro de 2010.

KOCH, Peter; OESTEREICHER, Wulf. *Oralidade y escrituralidad a la luz de la teoria del language.* In: **Lengua hablada en la Romania:** español, francés, iraliano. Madrid: Gredos, 2007.

MACHADO, Irley. A farsa: um gênero medieval. **Revista Ouvirouver,** Belo Horizonte, n° 5, 2009, pp. 122-137.

_____. **Pobreza e miséria na Farsa da boa preguiça de Ariano Suassuna.** OPSIS - Revista do NIESC, Vol. 6, 2006, disponível em http://www.catalao.ufg.br/historia/revistaopsis/Sumarios/OPSIS2006/OPSIS2006_13_0.pdf, acesso em 10 de março de 2011.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual: Análise de gêneros e compreensão.** São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** 12 ed. Rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004. pp. 186 – 187.

NEWTON JÚNIOR, Carlos (org). **Almanaque Armorial.** 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **Ariano Suassuna, o cabreiro tresmalhado.** São Paulo: Palas Athena, 2002.

ONG, Walter. **Oralidade e Cultura escrita – a tecnologização da palavra.** Trad. Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Papyrus, 1998.

PALMA-FERREIRA, João. **Do pícaro na literatura portuguesa.** Biblioteca Breve, Lisboa, 1981.

PARKER, Alexander A.. **Los pícaros em la literatura.** Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1975.

PAVIS, P. **Dictionary of the theatre terms:** concepts, and analysis. University of Toronto Press Incorporated, 1992. pp. 147 – 148.

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

- SANTIAGO, Silviano (org). **Seleta em prosa e verso**. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- SANTOS, Idelette M. F. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009.
- SUASSUNA, Ariano. **Farsa da boa preguiça**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2007.
- SUASSUNA, Ariano. *A Compadecida e o Romancero Nordestino*. In: **Literatura Popular em versos**. Estudos. R.J., MEC, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. V.1.
- TAVARES, Braulio, **ABC de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- VASSALO, Ligia. **Sertão Medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- VICENTE, Gil. **Obras Completas**. Volume V. 4 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1968.
- VOLOCHINOV, V. N.. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 10 ed. São Paulo: Hucitec, 2002.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. **Introdução à poesia oral**. Trad Jerusa Pires Ferreira *et alli*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. **Performance, recepção, leitura**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- WECKMANN, Luis. **La herencia medieval del Brasil**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.