

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC - SP**

Elisabete dos Santos Fiedler

**O TEATRO COMO METÁFORA E ALEGORIA DA VIDA:
A PENA E A LEI, DE ARIANO SUASSUNA**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

**SÃO PAULO
2010**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC - SP**

Elisabete dos Santos Fiedler

**O TEATRO COMO METÁFORA E ALEGORIA DA VIDA:
A PENA E A LEI, DE ARIANO SUASSUNA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira.

SÃO PAULO

2010

Banca Examinadora:

.....

.....

.....

pArA oS mEuS

Agradecimentos

Agradeço a Deus sobre tudo e todos.

Agradeço a Deus pelos pais maravilhosos com os quais ele me presenteou aqui na Terra.

Agradeço a meus pais que independente de suas condições financeiras, fizeram o melhor por mim (e continuam fazendo).

Agradeço a Deus pelos irmãos que tem me dado: Alexandre, Denise e Eduardo. A vida não seria a mesma sem vocês.

Agradeço a meu marido, Rogério, por completar a minha vida.

Agradeço a meu filho Nicolás por me ceder um pouco de seu tempo para eu concretizar este trabalho.

Agradeço a minha professora do Ensino Médio, Sueli, por ter semeado em meu coração a Literatura.

Agradeço a professora Mercedes, minha inspiração profissional e acadêmica, por sua dedicação e respeito com sua profissão.

Agradeço a todos meus amigos e a aqueles que de uma forma ou de outra contribuíram para a efetivação deste trabalho.

Resumo

Nossa pesquisa sobre 'A pena e a Lei', de Ariano Suassuna teve como objetivo apreender na peça teatral a representação alegórica da vida, por meio de uma relação invertida com o texto bíblico, articulada aos elementos teatrais (personagens, indicadores de cena, voz do autor-ator-apresentador). Para isso, amparamo-nos, especialmente, na leitura dos autos e mamulengos que estão inscritos nesse texto dramático e nos conceitos bakhtinianos de carnavalização e paródia grotesca da Idade Média, representando a passagem do homem, do nascimento automatizado até chegar à verdadeira autonomia do ser, numa inversão do gênesis bíblico, cuja meta é criar pela arte teatral uma proposta de crítica libertadora do sistema de dominação econômica e política. Desse modo, observamos que a unidade da peça anda em paralelo com a Bíblia e dialoga diretamente com o teatro medieval narrando numa seqüência lógica a história do Homem, da origem à redenção, e da luta entre as duas entidades: o Bem e o Mal. Tal estrutura aponta para uma alegoria maior, representando a vida do homem na Terra. Observamos ainda, que a peça apresenta características da cultura popular nordestina – o teatro de mamulengos, o bumba-meu-boi, ditados e canções populares – numa confluência que torna evidente o interesse de Suassuna em não só colocar a cultura popular nordestina ao lado da erudita como também de levar ao público um saber propiciado pela arte. Portanto, podemos inferir que o teatro de Suassuna traz em seu bojo a duplicidade entre a função artística e a pragmática, que atende à proposta do projeto Armorial, criado posteriormente pelo autor.

Palavras Chave: Ariano Suassuna, A pena e a lei, teatro popular, carnavalização, alegoria.

Abstract

Our research about '*A pena e a Lei*', from Ariano Suassuna had as its purpose to apprehend in the play the allegorical representation of life, by means of a inverted relation with the biblical text, articulated to the theatrical elements (characters, scene indicators, voice of the author-actor-host). So that, we supported it specially in the reading of the acts and puppet-shows that are inscribed in this dramatic text and in Bakhtin's concepts of carnivalisation and grotesque parody of Middle Age, representing the passage of the man, the automated birth to the truth autonomy of the being, in an inversion of the biblical Genesis, which goal is to create by the theatrical art a proposal of a liberating critic of the political and economical domination system. Thus, one may observe that the unit of the play is in parallel with the Bible and talks directly with the medieval theater describing a logical sequence of the Man's history, from the origin to redemption, and the struggle between both entities: Good and Evil. Such structure points to a bigger allegory, representing life of man on Earth. One may still observe that the play represents characteristics of the popular culture from northeast of Brazil – puppet-show theater, '*bumba-meu-boi*', sayings and popular songs – in a confluence that makes evident the interest of Suassuna in not only putting the popular culture from northeast of Brazil besides an erudite culture but also to take to people a knowledge propitiated by art. Therefore, one may presume that Suassuna's theater brings in its core the duplicity between the artistic function and pragmatics, which serves Armorial's project, afterwards created by the author.

Key Words: Ariano Suassuna, A pena e a lei, popular theater, carnivalisation, allegory.

SUMÁRIO

Introdução	09
Capítulo 1. Suassuna: do homem ao mamulengo	14
Capítulo 2. Os críticos de um híbrido teatral	23
Capítulo 3. Da Idade Média à ‘A pena e a lei’: conceitos chaves para a análise da obra.....	29
Capítulo 4. O teatro como metáfora e alegoria da vida	38
4.1 A inconveniência de ter coragem ou da coragem de ser inconveniente.....	44
4.2 O caso do novilho furtado ou do furto como consciência.....	55
4.3 O auto da boa esperança ou do processo	68
Considerações Finais.....	85
Referências	88

Introdução

O mundo todo é um palco. Todos os homens e mulheres são atores e nada mais. Cada qual cumpre suas entradas e saídas, e desempenham diversos papéis durante os sete anos da existência. (William Shakespeare)

Os mistérios que entremeiam a existência humana no Universo é um assunto que sempre despertou profundo interesse e, assim, o homem vem tentando explicá-los de diversas formas por meio da religião, da ciência, ou mesmo da literatura. Nesta, a transcendência encontra uma possibilidade de ser apreendida na imanência do texto poético, ou ainda, no casamento entre forma e conteúdo.

Mediante tantas linhas de pesquisa e objetos de estudo que enfocam tais questionamentos, o interesse pela obra do autor Ariano Suassuna adveio de uma palestra ministrada pela professora Idelette Muzart, na PUC-SP, na qual apresentou o principal objetivo da obra do autor: universalizar a cultura popular nordestina.

Como leitora assídua do autor, chamou-me a atenção o modo como o aspecto religioso é evocado em suas obras, mas principalmente como essa religiosidade é tornada terrena em seus textos. Essa religiosidade nos remete à tradição do teatro do Ocidente, mais especificamente, o cristão medieval que, segundo Vassalo (1993), inclui o mistério, o milagre, a moralidade, a farsa, a comédia italiana e a francesa clássica. Assim, os textos escritos por Suassuna, particularmente na década de 50, entre eles: **o Auto da Compadecida** (1955), **O casamento suspeito** (1957), **A farsa da boa preguiça** (1960) e a peça **A pena e a lei**, finalizada em 1960, utilizam o aspecto religioso mesclado à cultura popular nordestina, à literatura de cordel e até mesmo ao circo, abordando temas como miséria, fome, discriminação e existência humana. Por isso, o teatro suassuniano:

é um teatro que, mais do que qualquer outro, no Brasil, pode pretender à eternidade. Tirado das mais autênticas tradições populares, embora renovado, guarda as suas marcas mais profundas. É o caso especial de *A pena e a lei*, que foi mais além, pois lançando mão de histórias do povo, atingiu até o plano do mamulengo, com um primeiro ato antológico neste sentido, quando atores de carne e osso, pela primeira vez na história de nosso teatro, entraram na sua verdadeira função essencial, a humildade, interpretando bonecos. É um despojamento e uma simplicidade. (BORBA, 1966, p. 256-7).

Mas, foi com a obra **A Pena e a Lei**¹ que meu gosto pessoal se transformou em interesse investigativo. Finalizada em 1959, a peça foi premiada no Festival Latino-Americano de Teatro (1969) e teve sua primeira montagem em 2 de fevereiro de 1960, pelo Teatro Popular do Nordeste, no Teatro do Parque de Recife, sob direção de Hermilo Borba Filho. A história toda se baseia numa mistura de tragédia e comédia, que o escritor denomina como tragicomédia, com traições e enganos, retratando valores e costumes do povo sofrido do sertão nordestino.

Ela se passa em três atos distintos: a primeira etapa é criada por meio de atores que mimetizam bonecos mecanizados (os mamulengos); a segunda se faz pela transformação dos bonecos em meio-humanos, e, finalmente, a terceira é marcada pela evolução completa, na qual o boneco assume sua forma final de ser humano. Durante esse processo, vemos que o autor se utiliza da linguagem teatral de modo a representar a vida sem, contudo, deixar de ater-se ao que ela apresenta de mais importante: sua humanidade marcada pelo contínuo inacabamento em busca da perfeição.

Foi essa percepção que me levou à pergunta: é possível dizer que Suassuna, em **PL**, promove uma analogia entre o teatro e a vida, amparado especialmente nos autos e mamulengos que estão inscritos nesse texto dramático? Se sim, como o autor articula os elementos teatrais (personagens, indicadores de cenas, voz do autor-apresentador etc.) transformando-os numa grande metáfora da vida?

¹ A partir desse ponto, o nome da peça **A Pena e a Lei** será referido pela abreviação PL.

Para responder a essa questão sobre uma possível correlação metafórica entre a representação teatral e a vida, partimos da ideia de que as três etapas, condensadas nos três atos da peça, representam um desenvolvimento processual semelhante ao da vida humana.

A nossa hipótese é a de que há em **PL** uma representação metafórica da vida por meio de uma relação invertida com o Gênesis bíblico, isto é, ao invés do homem nascer puro e ir se degradando a partir do pecado original, aqui se dá o contrário, isto é, o homem nasce das mãos do criador como um autômato alienado para ir se libertando progressivamente até chegar à verdadeira autonomia do ser, numa proposta libertadora, pela arte teatral, do sistema de dominação econômica e política.

A partir dessa hipótese, podemos inferir que o teatro de Suassuna traz em seu bojo a duplicidade entre a função artística e a pragmática, que atende à proposta do projeto Armorial de Suassuna (que foi criado posteriormente). O projeto, que é o de resgatar as raízes populares nordestinas, aproxima-se dos estudos de Mikhail Bakhtin acerca da fusão de gêneros e do processo de carnavalização como princípio para uma compreensão totalizante da cultura e chave para uma visada crítica por meio do riso e da paródia.

O elemento crítico em Suassuna, à medida que não é formalizado como um ataque às instituições, ganha ares de conselho implícito, nascido da sabedoria popular e que lembra o narrador da tradição oral na concepção de Walter Benjamin, em seu clássico estudo sobre o narrador (1994). O conselho, assim, mais do que implicar um modelo de conduta moral, traz à tona a oportunidade e a liberdade do espectador/leitor criar a sua interpretação da história, de modo a fazer valer o conselho benjaminiano: o de criar novos narradores-atores capazes de multiplicarem e tornarem viva a arte de narrar e de dramatizar, em novas performances.

A dissertação se desenvolverá em quatro capítulos: no primeiro, intitulado **“Suassuna: do homem ao mamulengo”**, abordaremos a vida e a obra do autor, além de uma breve explicação sobre a peça, as características do mamulengo

(teatro de bonecos), bem como as propostas do projeto Armorial idealizado por Ariano Suassuna.

No segundo capítulo, intitulado **“Os críticos de um híbrido teatral”**, faremos um levantamento da fortuna crítica sobre **PL**, evidenciando as afinidades e diferenças com a nossa proposta.

Já o terceiro capítulo, **“Da Idade Média à ‘A Pena e a lei’: conceitos chaves para a análise da obra”**, abrirá com a reflexão teórica sobre o princípio da carnavalização bakhtiniana que, a partir do riso e da paródia, será a chave de análise da peça à luz da inversão das inscrições sagradas do Gênesis Bíblico. Ademais, focaremos as características do teatro medieval e do circo, que também estão presentes na obra, e por fim, trataremos da metáfora e da alegoria, que darão os fundamentos necessários para a interpretação da obra.

O capítulo 4, **“O teatro como metáfora e alegoria da vida”**, será dedicado inteiramente à análise da peça. Cada um dos seus subitens focará a temática do teatro como metáfora e alegoria da vida por meio de três etapas (os atos), que criam uma correlação por semelhança com a vida humana: da mecanização do homem (alienação) à libertação (autoconsciência). Os subitens serão apresentados da seguinte forma: 4.1 **“A inconveniência de ter coragem ou da coragem de ser inconveniente”** mostrará a paródia bíblica a partir do marco inicial da vida – o nascimento / aparecimento - que, ao invés de livre, está sob o comando de um manipulador, lutando por sua sobrevivência instintiva e reprodutivamente. Neste item, abordaremos também os aspectos formais da peça, como o cenário, o título e os preâmbulos para a entrada das personagens.

Em 4.2, **“O caso do novilho furtado ou do furto como consciência”**, a análise se centrará sobre a figura do novilho, que se relaciona, na cultura popular nordestina, com o bumba-meu-boi e também com os sacrifícios de animais presentes no Antigo Testamento como forma de aproximação com o divino e, ao mesmo tempo, de arrependimento pelos pecados cometidos. As inversões paródicas ocorrem em vários níveis, especialmente quando o novilho, símbolo bíblico de aproximação com o divino, passa a representar o pecado e, mais

especificamente, a consciência do pecado, afastando, por conseguinte, o homem de Deus.

Em 4.3 **“O auto da boa esperança ou do processo”** é o momento em que surge a autoconsciência do homem na peça, inscrita pelo olhar do outro, no qual Suassuna inverte novamente os papéis colocando Deus, criador de todas as coisas, sendo julgado pelo homem. Há aí ainda a paródia bíblica inscrita na negação de Pedro, no beijo do jardim e no julgamento de Cristo, além do elemento grotesco e do jogo de deslocamentos entre o alto e baixo a partir da construção do corpo como máscara do humano e do divino. O intuito deste capítulo será analisar o processo alegórico completo inscrito nessa representação dramática da vida humana.

Desta forma, este trabalho tem como propósito mostrar como Suassuna elabora a metáfora e alegoria nessa representação dramatúrgica da vida por meio da carnavalização e da paródia, tornando o riso uma espécie de “conselho” para a instigação da autoconsciência do público na medida em que o faz refletir sobre a sua própria vida: da alienação (os bonecos manipulados por um outro) à consciência e autonomia de conduzir a sua própria vida.

I. Suassuna: do homem ao mamulengo

A arte de dar conselhos é tecida na substância viva da existência e tem um nome: sabedoria. A sabedoria é o lado épico da verdade. (Walter Benjamin)

Ariano Suassuna nasceu em 16 de junho de 1927, em João Pessoa, na Paraíba, e era o oitavo de nove filhos. Perdeu o pai muito cedo, aos três anos de idade, decorrido de um tiro nas costas, em meio à Revolução de 1930. Dor esta que foi personificada no poema “A Acauhan”, no qual enaltece seu pai, sempre referido em letra maiúscula (mesmo no meio da frase), e que passaria a ser uma influência constante em sua vida.

Mas, a influência paterna pode ser percebida em sua arte para além de uma análise biográfica. Advindo de uma formação calvinista, Suassuna se converteu ao catolicismo e essa crença está profundamente presente em seus textos. No entanto, é interessante o fato de que o Pai celestial humaniza-se ao ser trazido para o texto dramático assim como o pai humano é divinizado quando aparece no texto escrito. Essas observações do uso indiscriminado dos termos *pai* e *Pai* poderiam, dado o conhecimento da obra como um todo, apontar para a própria figura do criador – autor da obra de arte – que, no teatro suassuniano, é desnudado durante o processo de criação, como se verá no decorrer da análise.

Suassuna se formou em Direito e em Filosofia e teve em sua infância uma educação tradicional, estudando em colégio interno e se dedicando às leituras. Fazia parte de sua rotina caçadas com o tio Alfredo Dantas Vilar e muitas cantigas do romancelheiro popular que aconteciam ao redor do piano que a família tinha na sala. Segundo ele, o que vem depois disso, é acréscimo. Esse acréscimo desembocou, em 1990, na cadeira número 32 da Academia Brasileira de Letras, cujo patrono é Manuel José de Araújo Porto Alegre, o Barão de Santo Ângelo (1806-1879). Entre sua vasta obra, encontramos romances, ensaios e inúmeras

peças de teatro, dentre as quais, a mais popularmente difundida, é o **Auto da Compadecida**, de 1955.²

Entre os anos de 1933 e 1937, Suassuna pela primeira vez assistiu a uma apresentação de uma peça de mamulengos e a um desafio de viola, em Taperoá, elementos que estariam presentes em toda a sua obra teatral. Outro resgate da infância foi o circo, em especial, o palhaço Gregório que era astro do circo Stringhini. Estas apresentações ocorriam em Taperoá. Tudo muito simples e humilde, o conforto, para quem quisesse, era trazido de suas próprias casas: cadeiras que formavam arquibancadas. Lembra Suassuna:

Depois de eu assistir aos espetáculos, eu ficava dias e dias repetindo exatamente tudo o que os palhaços haviam dito, as brincadeiras, as graças. Minha mãe e minhas irmãs se cansavam da mesma história – uma delas chorou depois de tanto eu repetir as brincadeiras de Gregório. Na verdade, sou um palhaço frustrado. (apud VICTOR e LINS, 2007, p. 29).

Essa fala de Suassuna é bastante provocativa, afinal nela o autor se auto-define. Pode-se inferir que essa colocação se deve ao fato de que a arte que Suassuna acompanhou quando criança de forma descomprometida é, depois, recriada por ele de forma consciente, ampliando a função do palhaço que, por si só, é a de provocar o riso e de entreter. O que vemos nas obras de Suassuna é um riso comprometido à medida que traz uma reflexão ou uma denúncia social. Como diz Bergson, o riso ocorre “para corrigir o desvio e tirar a pessoa do seu sonho” (apud SILVA, 1994, p. 27). Por tudo isso, talvez, Suassuna tenha escolhido o riso como forma de conscientizar as pessoas sobre suas condições, ou propor, a partir dele, a reflexão seguida de uma ação libertadora.

² Fazem parte de sua produção literária: Uma mulher vestida de Sol, (1947); Cantam as harpas de Sião ou O desertor de Princesa, (1948); Os homens de barro, (1949); Auto de João da Cruz, (1950); Torturas de um coração, (1951); O arco desolado, (1952); O castigo da soberba, (1953); O Rico Avarento, (1954); O casamento suspeito (1957); O santo e a porca, (1957); O homem da vaca e o poder da fortuna, (1958); A pena e a lei, (1959); Farsa da boa preguiça, (1960); A Caseira e a Catarina, (1962); As conchambranças de Quaderna, (1987); Fernando e Isaura, (1956)"inédito ate 1994"; entre os romances, estão: A História de amor de Fernando e Isaura, (1956); O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta, (1971); História d'O Rei Degolado nas caatingas do sertão Ao sol da Onça Caetana, (1976), e poesias: O pasto incendiado, (1945-1970); Ode, (1955); Sonetos com mote alheio, (1980); Sonetos de Albano Cervonegro, (1985); Poemas (antologia), (1999).

Não é de se estranhar, por isso, que em seu discurso de posse, na Academia Brasileira de Letras, Suassuna esclareça sobre suas influências:

Ainda menino, no sertão da Paraíba, o palco mágico e festivo do Teatro, com seus violentos contrastes entre recantos sombrios, povoados de assassinatos, e zonas de luz cheias de gargalhadas, todo esse mundo me foi revelado, ao mesmo tempo, pelo Circo [...] Ora, ainda hoje a receita do meu teatro continua a ser essa fórmula, para mim mágica, que entrou em meu sangue na infância com a Comédia brasileira, o Drama, o Romanceiro, os espetáculos populares e o Circo. Ou seja: o palhaço Gregório, Silvino Pirauá, Silvino Lopes, Barreto Junior e Joracy Camargo. (apud VICTOR e LINS, 2007, p. 34).

Como se vê, desde muito novo Suassuna se interessou por várias formas de expressões artísticas: pintura, música e escultura. Aprendeu a tocar um pouco de violão e piano. Como começou a levar a arte a sério, achou que precisava se dedicar a apenas uma delas, então optou pela carreira de escritor, sem esquecer, porém, das outras artes. Em 1945, estudando no Colégio Oswaldo Cruz, Ariano faz amizade com Francisco Brennand, que mais tarde seria ilustrador de seus poemas publicados no **Jornal Literário**, organizado pelo próprio escritor. Assim, surge inicialmente a carreira do escritor: aos 17 anos, publicava suas primeiras tentativas de poemas no **Jornal Literário**, e aos 18, oficialmente, inicia-se sua carreira literária. Teve seu primeiro poema publicado em um jornal de Pernambuco, sem que ele soubesse, no dia 07 de outubro de 1945, no suplemento cultural do **Jornal do Comércio**.

Federico García Lorca e sua obra cheia de cavalos, grupos ciganos, festas de ruas, tão semelhantes à cultura nordestina, tornou-se uma fonte de inspiração. Mesmo estando em diferentes contextos culturais, Suassuna justifica sua linhagem:

Toda obra de arte é ligada a um local determinado, toda arte é nacional. Ninguém mais espanhol do que Cervantes e ninguém mais universal do que Cervantes /.../ Obras criadas em locais determinados e com todas as características dos países em que foram realizadas tornam-se universais por sua alta qualidade e pela divulgação que alcançaram, o que permitiu que elas fossem incluídas no patrimônio comum da Arte mundial". (apud VICTOR E LINS, 2007, p. 57).

Na Faculdade de Direito, Ariano Suassuna conheceu Hermilo Borba Filho³, e desta união nasceu o “Teatro de Estudantes de Pernambuco” (TEP)⁴, em 1945. Antes de fundar o TEP, Suassuna trabalhou no “Teatro de Amadores de Pernambuco” (TAP), grupo que existe até os dias de hoje. O objetivo do TEP era não só de levar ao público novos dramaturgos nordestinos, mas também de conquistar novos públicos com espetáculos mambembes, utilizando, inclusive, da praça como local próprio para essas apresentações. Segundo Laurenio de Melo (apud Victor e Lins, 2007, p. 59), o TEP tinha por objetivo principal criar a consciência da problemática teatral, por meio não só do estudo das obras capitais da dramaturgia universal, mas também da observação e pesquisa dos elementos constitutivos das várias modalidades de espetáculos populares da região; e finalmente, estimular a criação de uma literatura dramática de raízes fincadas na realidade brasileira, particularmente, a nordestina.

Após 10 anos, quando retorna a Recife, Hermilo Borba Filho volta e cria o Teatro Popular do Nordeste (TPN), cujo principal objetivo era dar continuidade aos trabalhos do TEP. A ideologia do grupo era subsidiada por dois pólos: por um lado, valorizar a literatura e a poesia popular nordestina; e por outro lado, unir público/espectador e artistas por meio do canto, dança, máscara, boneco, etc.

A partir disso, Suassuna direciona sua arte para a mesma linha e filosofia: divulga as cantorias do povo sertanejo, dá voz ao oprimido, prioriza o sertão que, segundo ele, é onde está a verdadeira raiz do Brasil. Em 1970, em Recife, na Catedral de São Pedro dos Clérigos, num evento chamado ‘Três séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial’ estreia o movimento cultural e artístico idealizado pelo próprio autor: o “Movimento Armorial”, explicitamente apoiado pelas esferas governamentais.

³ Dramaturgo, diretor, professor, crítico e ensaísta.

⁴ “O TEP realizou um movimento artístico que alcançou quase todas as artes, sendo escolas de autores, encenadores, cenógrafos, mas também de pintores, músicos, poetas, novelistas, estudiosos das tradições e artes do povo; criou uma editora e lançou livros”, conforme nos informa Hermilo Borba Filho em “Caminhos de um teatro popular” (**Diário de Pernambuco**, 28 nov. 1974, p. 11).

O Movimento Armorial, que se mantém até os dias atuais, tem como objetivo criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do Nordeste Brasileiro e procura orientar para esse fim todas as formas de expressões artísticas: música, dança, literatura, artes plásticas, teatro, cinema, arquitetura, entre outras expressões. Santos (1999) explica que o movimento passou por três fases distintas: uma fase preparatória (1946 a 1969), quando Suassuna identifica pontos em comum e tendências paralelas em artistas e escritores e viabiliza meios de realização desses projetos; uma fase experimental (1970 a 1975) marcada por uma evolução criadora dos escritores e artistas que deram ao movimento vida e forma; e uma fase romançal (a partir de 1976) que surge para delimitar, reduzir e definir melhor a maioria das controvérsias e confusões mantidas em torno do movimento. Esta última fase reafirma a ligação privilegiada com a cultura popular, modelo da criação armorial.

Segundo Victor e Lins (2007), a palavra 'armorial', que dá nome ao movimento, foi escolhida de uma forma criteriosa por Suassuna. Seus significados como substantivo e adjetivo justificam essa escolha: primeiro, como nome de um livro onde se registram símbolos de nobreza como os brasões; e, segundo, por estar ligado aos esmaltes da heráldica⁵. Suassuna explica a escolha da palavra da seguinte forma:

[este termo] é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre o metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavahada era "armorial", isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim (apud SANTOS, 1999, p. 25).

Suassuna define a arte Amorial Brasileira pela ligação com o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro Popular do Nordeste (a literatura de cordel), com a música de viola, rabeca ou pífono que acompanha os cantos, e com xilogravuras associadas à forma das artes e aos espetáculos populares.

⁵ Segundo dicionário Aurélio: a arte ou ciência dos brasões.

Entretanto, para Didier (1999), por trás do movimento armorial há uma crítica à sociedade e à arte industrializada, pressupondo a preservação da identidade cultural do país:

Nesse sentido, podemos perceber que o estreitamento armorial com as raízes da cultura brasileira relaciona o seu passado com um tempo de espontaneidade sufocada pela racionalização da sociedade industrial, por isso, a sua posição de luta ante o moderno. Dessa maneira, estabelece-se a Região Nordeste e, mais especificamente, o sertão e sua cultura popular como reduto de autenticidade cultural. (1999, p. 52).

Devido a esse mergulho profundo em sua própria cultura, Suassuna passa a buscar aqueles elementos da infância constantes na ideologia herdada do pai, que nunca deixou de habitar o seu imaginário, em especial o mamulengo.

No estudo “Fisionomia e espírito do mamulengo: o teatro popular do Nordeste”, Borba (1966) aponta as características do mamulengo e o define como um teatro do riso ou, ainda, como uma escultura animada, partindo de um sentimento religioso que foi se profanando através dos séculos, e hoje é uma mescla de teatro, circo e *music-hall*. Os enredos são recriações já conhecidas, advindas da literatura de cordel, e, geralmente, compõem-se por uma farsa baseada em motivos populares, com brigas, mágicas e ações heróicas. Além disso, todas as histórias de mamulengo começam com dança e música e nunca se afastam da tradição, haja vista que a linguagem necessita ser o mais próximo possível de seu público, para que a compreensão e o reconhecimento se realizem.

Com relação à identificação entre público e arte popular proporcionada pelos mamulengos, Santos (1979) aponta o uso de três elementos:

[...] Verbal, enquanto síntese do falar do povo da sua área ou região, compreendendo as expressões, os ditados, a poesia, os gracejos, o cantar e a terminologia própria a esse povo; plástica como síntese configurada de um tipo ou ser, expresso pelo talhe da cara ou do corpo e complementado pelo figurino e adereços do boneco na busca da identidade dramática; gestual, posto que os mamulengos se expressem, sobretudo pelo gesto que, sem uso da fala, manifestam ideias ou intenções sob formas gestuais através das caras, das mãos e dos corpos [...] (1979, p. 177-8).

Observa-se, com isso, no teatro de mamulengos, certa intenção evangelizadora semelhante à que tinha o teatro medieval. Ao ser destinado ao povo, o mamulengo pretende operar como elemento de difusão de crenças, costumes, falares, em suma, de todo o conteúdo humano que a cena absorve facilmente e que vai se espalhando com o próprio movimento do teatro.

Santos (1979, p. 166) acrescenta que o mamulengo se caracteriza por personagens fixos que se dividem em três categorias: os humanos, os animais e os seres fantásticos. Há a presença de um apresentador, que pode variar entre as seguintes personagens típicas desse teatro: Tiridá, Benedito, João Redondo ou ainda Simão; as Quitérias; o capitão Manuel de Almeida; o Padre e o sacristão (que aparecem para realçar o caráter libidinoso e perdulário dos religiosos); o Janeiro, o Causo-Sério, a Chica da Fubá e Pisa-Milho, os militares, os advogados, os negros de briga, cangaceiros, entre outros. Na esquematização de tipos, acentua-se o típico abstraindo os detalhes fenomênicos e casuais da imagem natural (DITTMER apud BORBA, 1966, p. 254). Na maioria das peças, há também a participação de animais, que não falam, mas trazem à tona questões relativas ao mal, à utilidade ou à beleza.

Ainda de acordo com Santos, (1979, pg. 141-2) a estruturação do enredo obedece a um sistema de pequenos conjuntos de cenas ou passagens entremeadas por números de dança e improvisações e que podem se dividir em: passagens-pretexto (o boneco aparece, faz um gracejo e some), passagens narrativas (dois bonecos narram fatos acontecidos ou histórias imaginárias), passagens de briga (variados jogos de movimentação guerreira), passagens de dança (servem para ligar diversas passagens que compõem o espetáculo) e por último, no qual se enquadra a peça em estudo, as passagens feitas por pequenas peças ou tramas (têm a estruturação formal do teatro, aproximando-se da comédia, moralidade, farsas, autos religiosos ou sátiras sociais).

A dança e o canto, que iniciam e encerram cada ato, também caracterizam o mamulengo: a função da música é dar um apoio, agindo como elemento de ligação entre as cenas, além de comentar a ação, provocando um efeito jocoso,

ou ainda atuando como suporte ou pano de fundo para as personagens se identificarem com o público.

É nesse contexto que nasce a **PL**, um texto dramático híbrido desde o princípio, construído a partir da reunião de outras criações anteriores, o que só reafirma o caráter atípico e englobalizador dos mais variados elementos culturais e teatrais na estética teatral de Suassuna.

O primeiro ato foi reaproveitado de um entremês popular⁶ que o autor montou em 1951, chamado 'Torturas de um coração, ou em boca fechada não entra mosquitos', que, segundo Dimitrov (2006), representa o primeiro exercício cômico do autor. Esse entremês se tornará o primeiro ato de a **PL**, recebendo o nome de 'A inconveniência de ter coragem'.

O próximo texto escrito foi o 'O processo do Cristo negro' (1955), que se transformou em definitivo no terceiro ato da peça, intitulado de 'Auto da virtude da Esperança'. Esta surge como um resumo da peça **Auto da Compadecida**, com o intuito de adequá-la aos adolescentes que, na época, eram dirigidos por Suassuna.

Depois da incorporação e reformulação dessas peças, o autor escreveu o que seria o segundo ato, 'O caso do novilho furtado', com a função de ligar o primeiro ao terceiro ato, dando totalidade à peça a **PL**.

Como se vê, **PL** é composta por um conjunto de partes que se complementam, mas que não escondem o caráter de fragmentação, até mesmo pelo modo como ela foi concebida: além do mamulengo, a peça traz em si fragmentos da Commedia dell'Arte, do teatro religioso, da literatura de cordel, das cantorias populares, do boi-bumbá, todos amalgamados na sua estrutura interna.

Suassuna, portanto, se vale da fragmentação para compor uma totalidade, na qual ele mesmo se insere, duplicando-se em narrador-personagem (Cheiroso), instância da qual dita seus conselhos. Pela voz do narrador-personagem também

⁶ Souza (2007) define o entremês como peças curtas e cômicas, protagonizadas por personagens de condições ínfimas, que tinham por objetivo provocar boas risadas no público.

se divide em outros dois: o autor ficcional, quando justifica o porquê do ato se passar no céu e sua proximidade com o **Auto da Compadecida** (PL, 2003, p. 139), e personagem quando, simbolicamente, assume o papel de Jesus Cristo no terceiro ato. Mas, tudo isso veremos com detalhes no terceiro capítulo desta dissertação.

II. Os críticos de um híbrido teatral

o que não tem salvação metafísica
tem salvação estética... (Ariano Suassuna)

PL é uma peça que não possui uma vasta fortuna crítica, o que por um lado dificulta muito nosso trabalho, mas por outro, justifica-o também. Ainda mais porque se trata de uma peça extremamente original, pois, segundo Vassalo (1993, p. 105), Suassuna cria seu próprio modelo narrativo no instante mesmo em que dialoga com diferentes gêneros e subgêneros dramáticos. Nesse sentido, Suassuna dissolve as modalidades teatrais fixas quando ele mesmo denomina a peça, pela voz de seus personagens, como uma “tragicomédia lírico-pastoril, drama cômico em três atos, farsa de moralidade e facécia de caráter bufonesco” (PL, 2003, p. 32).

Entretanto, nos estudos arrolados, o que mais chama a atenção dos críticos é, sem dúvida, a utilização original do teatro de mamulengos:

A peça ‘A pena e a lei’, foi muito além da expectativa, pois lançando mão de histórias do povo, atingiu o plano do mamulengo, com um primeiro ato antológico neste sentido, quando os atores de carne e osso, pela primeira vez na história do nosso teatro, entraram na sua verdadeira função essencial, a humildade, interpretando bonecos. (BORBA, 1966, p. 256-7)

Os atores-mamulengos chamam a atenção de Vassalo (1993), que considera a originalidade de Suassuna ao propor a inclusão do teatro de mamulengos, com evidente finalidade educativa, ao mostrar o processo de evolução do homem, “partindo do boneco irresponsável ao ser pleno que comparece diante de Deus” (VASSALO, 1993, p.94).

Vassalo compara o primeiro ato da peça com o entremês ‘Torturas de um coração ou em Boca fechada não entra mosquito’ (1951), identificando uma forte semelhança com o texto ‘As bravatas do professor Tiridá na usina do coronel

Javundá', de Januário de Oliveira, conhecido como Ginu. Mas, é Santos (1979) quem vê nesta última o esqueleto de outra peça do autor, "O rico avarento" (1954), mostrando como as peças de mamulengo têm uma estrutura adaptável a várias circunstâncias. Isso é importante à medida que evidencia o quanto a mesma fonte popular torna-se desdobrável na criação de Ariano Suassuna, sendo traduzida e/ou recriada para outros suportes teatrais.

Na dissertação de mestrado **O Brasil dos espertos**, Dimitrov (2006) considera Suassuna um 'tradutor do Nordeste', pois o dramaturgo seleciona uma série de elementos aos quais atribui caráter genuinamente brasileiro para elaborar as noções de cultura popular e de identidade nacional. Em sua análise, Dimitrov seleciona as peças escritas na década de 50, entre elas o entremês "Torturas de um coração ou em Boca fechada não entra mosquito", no qual

é o esperto quem consegue identificar uma lógica de troca de favores e se beneficiar dela enganando dois valentes. Essa capacidade do pobre de perceber o que está em jogo em uma dada situação e, com isso, planejar sua atuação para que obtenha o melhor resultado será uma constante nas comédias de Suassuna. (2006, p. 125).

Com referência à peça **PL**, Dimitrov aponta a sociabilidade que existe nas relações e a proximidade entre ricos, pobres, religiosos e santos. Afinal, o autor participa de dois brasis: o oficial, caricato e burlesco, e o real representado pelo sertão, formado pelos pobres, excluídos e analfabetos e ao qual Suassuna, mesmo descendendo do patriarcado rural, direciona sua atividade teatral. (2006, p. 15).

Essa intimidade ou, ainda, esse tipo de convívio entre religioso e profano, pobre e rico, poderoso e esperto permeiam várias peças de Suassuna e, torna-se interessante para nosso estudo, pois vem ao encontro do teatro-vida no qual há sempre o encontro de contrários.

Mas, é no livro **Os pícaros e os trapaceiros de Ariano Suassuna**, que Guidarini (1992) analisa pormenorizadamente o drama popular *versus* religioso, enfatizando que eles se alimentam da morte e da ressurreição de costumes

regionalistas que estão em extinção em virtude dos “enlatados” culturais. Guidarini diz que Suassuna nunca se expôs diretamente em suas obras, mas sim por meio de máscaras (os personagens pícaros e trapaceiros) fabricadas dramaturgicamente pelo escritor no intuito de representar o povo nordestino que é massacrado pelo sistema político existente, e, que mesmo sendo sofrido, consegue se articular, ora pela esperteza, ora pelo milagre, e se impor contra as classes dominantes.

Posto isso, o estudioso observa que **PL** tem uma função catequética dentro do teatro profano, pois tomando por base a prática social injusta, Suassuna se vale de sua criação poética para conscientizar os menos favorecidos, fundamentando-se na igualdade de oportunidades para todos (GUIDARINI, 1992, p. 46). Desse modo, Suassuna busca fazer de sua arte dramática um espaço estético para a denúncia das desigualdades sociais por meio “deste veículo para gritar de público as qualidades e desassombro daqueles que são humilhados na vida real” (MAGALDI, 1963, p. 72).

Mesmo com todo conteúdo político-social que emerge da peça **PL**, Suassuna não abandona o lado cômico. O enredo traz à tona a rotina do povo do sertão e Suassuna se encarrega de fazer graça retratando os problemas sociais, denunciando a fome, a ganância e o poder, sempre com riso e ironia. O duplo sério-cômico é mais um resgate do circo, como se vê na seguinte explicação de Suassuna:

O circo ainda hoje é uma coisa muito importante para mim. Isso porque eu acho que existem, na alma humana, dois hemisférios: o hemisfério Rei e o hemisfério Palhaço. No hemisfério Rei eu coloco tudo o que há de mais elevado e nobre. Se uma pessoa exacerbar o hemisfério Rei, ela cai numa excessiva crueldade, torna-se uma pessoa autoritária [...] É o hemisfério Palhaço que equilibra o hemisfério Rei, e isso se dá através do riso (apud OLIVEIRA, 2003, p. 255-6).

Dessa forma, Oliveira explica que “seriedade e alegria” são duas palavras que sintetizam a linguagem teatral usada por Suassuna. Esse entremear do cômico ao enredo alcança um *status* perfeito no texto de Suassuna, no qual

O espectador [...] encontrará na peça um motivo inesgotável de comicidade. Cada diálogo encerra uma sugestão para o riso, as histórias narradas contêm uma graça espontânea e explosiva. Subjacente a esse encadeamento natural de vidas simples e primárias, ganha vigor, no terceiro ato, a indagação ontológica, uma das mais profundas já realizadas pela dramaturgia brasileira. (MAGALDI, 1963, p. 70)

Essa comicidade dá leveza ao conteúdo político-social. Silva (1994) analisa a peça **PL** pelo viés desse recurso cômico e sua relação com o discurso lingüístico e ideológico articulados entre o textual e o extratextual. Para ele, “em nenhum momento as personagens suassunianas emitem falas inocentemente, destinadas apenas a divertir”, pois elas

evidenciam os traços que caracterizam sua criação, associando três processos de enunciação nas camadas superpostas de significados: uma formação discursiva, lingüística, representativa do fazer literário do texto; uma interpretação ideológica articulada ao discurso, questionando o social e um processo de elaboração do cômico que revela o trágico através do riso (SILVA, 1994, p. 86).

Sendo assim, os temas constantes da peça (a relação dominante-dominado, a forma do capitalismo vigente, o problema da fome e o preconceito racial), por meio do vulgar e do obsceno, satirizam a situação política de modo que a linguagem desenvolvida na peça seja não só um elemento construtor da realidade mas também participante dessa realidade, traduzindo em significação as convenções e problemas sociais.

Talvez por isso, Santos (1999) considere **PL** a peça mais próxima de sua origem popular e, apesar de sustentar uma reflexão por vezes cruel sobre a condição humana e a divisão de classes, faz isso possibilitando ao povo rir do ridículo daqueles que estão acima de sua classe.

Dentro da estética do teatro suassuniano, os tipos sociais, entre eles os latifundiários e a alta burguesia de elevada posição social, nunca assumem papéis principais. Estes são dados aos menos favorecidos, que cumprem a função do anti-herói. Mas, quanto a isso, cabe esclarecer que em Suassuna essa opção é diferenciada da maioria dos autores. Para Magaldi:

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 estofo 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. As personagens cheias de erros de PL estão envolvidas pela simpatia, pela ternura, pela caridade cristã autêntica de Ariano Suassuna (1963, p. 72).

Ademais, quanto aos aspectos estéticos, a influência trazida por Suassuna do teatro do mamulengo obriga-o a buscar no palco equivalências tão precisas quanto possível, visando à gestualidade dos bonecos. Essa preocupação com a performance gestual faz um paralelo direto com a nova estética do teatro francês, por meio da transposição teatral das regras do espetáculo de marionetes (BENSKY apud SANTOS, 1999, p. 258).

Oliveira (2003) destaca ainda a musicalidade da peça comparando-a com as obras de Shakespeare. Para ela, ambos são movidos pelo processo combinatório, sugerido por Bakhtin, “que permite a organização de redes de significação, potencializadas através dos sistemas populares de culturas” (p. 269) e que compõem:

uma mescla musical onde os gêneros poéticos pertencentes às mais diferentes tradições populares são harmoniosamente combinados pela sensibilidade dramática de Suassuna. Marcando entradas e saídas de personagens, revitalizando a função cômica do drama ou simplesmente evidenciando a máscara usada por determinado personagem, a linguagem da cantoria imbrica-se à escritura dramática, modelizando o teatro nordestino de Suassuna. (2003, p. 136).

Oliveira acredita que a musicalidade apresentada nos dois primeiros atos da peça deixa um espaço aberto ao diálogo: entre os personagens, os próprios atos da peça, e entre o sagrado e o profano; e, no terceiro ato, diferente dos anteriores, apenas um personagem canta a música, o Cheiroso, transferindo o desafio final ao público: o mistério desde o nascimento do homem e que só Deus pode decifrar.

Por tudo isso, Magaldi (1963) qualifica a obra PL como “engenhosa” pela diversidade literária e cultural que nela se encontra. O resultado final foi fruto de

uma minuciosa e demorada elaboração por parte de Suassuna que foi produzindo, re-criando e aperfeiçoando suas ideias. Cada item faz parte de um imenso quebra-cabeça: a peça, dividida em três atos, agrega um entremês (no primeiro ato), o bumba-meu-boi (segundo ato), e a **Bíblia** (terceiro ato). As partes vão se auto-engendrando numa concepção metafórica da vida e do mundo por meio do teatro de bonecos do mamulengo, que se une ao universo religioso, fazendo com que o palco se transforme em “gran teatro del mundo”, como símbolo da humanidade. Daí ser essa, na opinião do crítico, além de uma obra prima, o texto mais maduro e completo de Suassuna:

A Pena e a Lei é uma sùmula do teatro. Síntese de fontes populares e de exigente inspiração erudita, “Comedia dell’arte” e auto sacramental, sátira de costumes e arguta mensagem teológica, divertimento nordestino e proposição de alcance genérico, herança de valores tradicionais e saída para uma vigorosa dramaturgia coletiva, história concreta e vôo para regiões abstratas, mamulengo e metafísica, a peça inscreve-se, sem favor, na vanguarda incontestável do palco moderno. Honra seu autor e a inventividade da literatura dramática brasileira. (MAGALDI, 1963, p. 74).

Essa afirmação de Magaldi pontua nosso trabalho e sintetiza as características literárias pertinentes à obra, mostrando como Suassuna se vale de vários fragmentos para reinventá-los numa nova totalidade. É no sentido dessa extrema liberdade e abundância, principalmente, que procuraremos demonstrar como a carnavalização permite uma representação crítica das práticas da Igreja e do Estado, diluindo as hierarquias entre alto e baixo, arte e realidade.

Assim, propomos uma nova leitura da obra de Suassuna, que dialoga com a visão dos críticos aqui apresentados, mas que a amplia quando mostra que o autor põe em evidência o processo de inversão paródica que transforma o sertanejo de simples elemento regional para universal como representação metafórica do ser. A pesquisa buscará contribuir para a reflexão sobre a arte dramática de Suassuna à medida que implica diferença e novos aspectos de percepção do teatro como princípio transformador onde o homem é espectador e crítico de si mesmo, de sua situação e das instituições sociais.

III. Da Idade Média à ‘A pena e a lei’: conceitos chaves para a análise da obra

Não procuro nos livros senão o prazer de um honesto divertimento, ou, se estou estudando, procuro neles apenas a ciência que trata do conhecimento de mim mesmo, e que me ensina a morrer e a viver bem.
(Montaigne, Livro II, cap. X)

Por conter vários subgêneros intrínsecos, estabelecer logo de princípio uma dominante seria uma medida precipitada. Porém, após algumas pesquisas, observamos que poderíamos analisar **PL** pelo viés da paródia grotesca da Idade Média, o que nos levaria a aproximá-la da mais antiga paródia grotesca, a **Coena Cypriani**, escrita entre os séculos V e VII, por ambas conterem em seu enredo, acontecimentos e símbolos da história sagrada (BAKHTIN, 1987, p. 73).

Aristóteles foi o primeiro a conceituar a paródia, quando atribuiu sua origem a Hegemon, de Tarso

que utiliza o gênero épico para representar homens comuns, na vida cotidiana, em oposição à convenção de representar seres superiores. Hegemon teria sido o primeiro a realizar a inversão do gênero épico, caracterizando assim a paródia como subversão de um gênero estabelecido (ARISTÓTELES, apud SILVA, 2007, p. 7).

Para Silva (2007), essa definição sobre a paródia só se sustenta para as obras concebidas no período clássico, mas, depois desse momento, é com Bakhtin que ela ganha consistência e forma. Bakhtin estuda a paródia em diversos momentos da cultura, especialmente na Idade Média, onde a paródia aparece para contrapor-se à ideologia oficial, representada pela Igreja, dando lugar à ideologia não-oficial, representada pelas manifestações populares das festas carnavalescas, marcadas pelo riso em contraposição à seriedade oficial.

Nestas festividades, a vida tomava outro rumo, onde sobressaía o lado cômico e popular, representando o gozo de uma liberdade utópica, que representava um futuro melhor, com abundância material, igualdade e liberdade; e, segundo Bakhtin, o “caráter efêmero dessa liberdade apenas intensificava a

sensação fantástica e o radicalismo utópico das imagens geradas nesse clima particular” (1987, p. 77).

O riso e a alegria do carnaval surgem como resposta à cultura clássica da época, como uma forma de crescimento e renovação do ser humano, opondo-se à mentira, à adulação e à hipocrisia, instaurando-se como arma de liberação nas mãos do povo. Segundo Bakhtin, o riso é contra tudo o que oprime e limita:

é uma sensação social, universal. O homem resente a continuidade da vida na praça pública, misturado à multidão do carnaval, onde o seu corpo está em contato com os das pessoas de todas as idades e condições, ele se sente membro de um povo em estado perpétuo de crescimento e de renovação. (1987, p. 80).

Essa concepção está interiorizada na estrutura de **PL**, uma vez que o riso assume a mesma função proposta por Bakhtin:

O riso não forjava dogmas e não podia ser autoritário, que ele era sinal não de medo, mas de consciência da força, que estava ligada ao ato de amor, ao nascimento, à renovação, à fecundidade, à abundância, ao comer e beber, à imortalidade terrestre do povo, enfim, que ele estava ligado ao futuro, ao novo, ao qual ele abria o caminho. (BAKHTIN, 1987, p. 82-3).

Além do riso, encontramos em **PL** as características do circo. Segundo Oliveira (1990), o circo surgiu em Viena, na segunda metade do século XVIII, quando o francês Defraigne, fundou o “Hetz Theater”, uma espécie de anfiteatro onde se realizavam, ao ar livre, reproduções de célebres combates militares, com vistosas cargas de cavalaria, caça ao cervo e luta entre animais, e, em sua opinião, levar ao povo o que era privilégio de uma elite seria o principal motivo que levava Defraigne a criar este tipo de espetáculo.

Magnani (1987) afirma, ainda, que o teatro está presente em qualquer categoria do circo: dramas, comédias, chanchadas, gags e diálogos entre os próprios palhaços, sempre com gestos exagerados, situações estereotipadas, entoação enfática e altissonante, onde a Virtude e o Bem dialogam com o Vício e o Mal, tal como na Commedia Dell’arte.

Ainda segundo Magnani, o espetáculo do circo está pautado essencialmente pela figura do palhaço, que, de forma irreverente e descompromissada, toma os mais variados assuntos como alvos de suas tiradas corrosivas, que desmistificam o caráter absoluto e intocável das instituições e de seus valores.

Faz parte da natureza do circo ser nômade e de revelar uma capacidade de integração, onde todos fazem tudo (afazeres do dia-a-dia e trabalhos artísticos). Isto, visto de uma forma organizacional, por quadros justapostos, era uma maneira de produzir o circo como espetáculo e reproduzi-lo como organização, proporcionando assim a quem aderisse ao circo, um estilo de vida, que necessitava de disciplina, responsabilidade, hierarquia, conflito e dificuldade (SILVA, 2003).

Para Hauser (apud Silva) o melodrama do circo é de fácil entendimento e bem desenvolvido, com figuras definidas e que marcam

o herói, a inocência perseguida, o vilão e o cômico; com a cega e cruel fatalidade dos acontecimentos, com uma moral fortemente enfatizada, que, por sua tendência insípida e conciliatória, baseada em recompensa e castigo, discorda do caráter moral da tragédia, mas compartilha com esta uma elevada, embora exagerada, solenidade (HAUSER, apud SILVA, 2003, p. 96).

Silva (2003) acrescenta que a paródia é a responsável pela fabricação dos elementos circenses. É interessante notar que, no decorrer de seu desenvolvimento, o circo foi sofrendo transformações e muitos críticos eram contra a incorporação de diversas expressões artísticas contemporâneas como: music-hall, variedades, teatro, acrobacia, etc.

A literatura paródica da Idade Média tinha também por função ser didática e edificante, pois, ligando-se direta ou indiretamente às formas do riso popular festivo, relaciona-se com a liberdade e, conseqüentemente, com a busca da verdade:

o riso tem profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de modo diferente,

embora não menos importante (talvez mais) do que o sério; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que o sério: somente o riso; com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo. (BAKHTIN, 1987, p. 57).

É curioso o exemplo de que, em uma dessas ocasiões, era celebrada a “festa do asno”, que tinha em seu enredo a fuga de Maria, levando o menino Jesus para o Egito: o asno surge como um símbolo antigo e vivo do baixo material e corporal, unindo em si um valor degradante e regenerador quando associado ao episódio bíblico. Segundo Bakhtin, existe também um poema, intitulado “O testamento do asno”, muito conhecido nos países europeus na Idade Média, no qual o corpo do animal representava a própria divindade, tendo suas partes repartidas e divididas em função dos grupos sociais e profissionais. (BAKHTIN, p. 307). O exemplo faz entender porque Bakhtin aponta a paródia na Idade Média como uma alusão histórico-alegórica: por inverter ou ainda “compor um canto paralelo” aos fatos históricos. Isso porque a paródia não pode apenas ser tomada como inversão, mas também como paralelismo.⁷

Entretanto, essa cultura cômica, que de princípio tinha um caráter oposicionista, começa a “ultrapassar os limites estreitos das festas, e esforça-se para penetrar em todas as esferas da vida ideológica”. (BAKHTIN, 1987, p. 84). Desse modo, com a paródia, o discurso ambivalente passa a ser uma realidade que promove um contínuo confronto entre o texto parodiado e aquele que o parodia, agora num novo contexto enunciativo:

duas linguagens se cruzam na paródia, dois estilos, dois pontos de vista, dois pensamentos lingüísticos e, em suma, dois sujeitos do discurso. É verdade que uma destas linguagens (parodiada) apresenta-se verdadeiramente, a outra, de maneira invisível, como fundo ativo de criação e percepção. A paródia é um híbrido premeditado. (BAKHTIN, 1987, p. 390).

⁷ É o que explica Rohr (2009), em sua dissertação de mestrado, a partir do confronto entre Bakhtin e Hutcheon: “a paródia exige, portanto, a abertura para um contexto pragmático que leve em conta a intenção do autor e o efeito sobre o leitor, no sentido de identificar o paralelismo entre os textos e a sua decodificação. Essa posição se justifica se retomarmos novamente o sentido etimológico do termo: o prefixo para- (do grego) tem originalmente dois significados: o primeiro deles é de oposição, o outro é “ao longo de” e sugere acordo, proximidade ou intimidade, ao invés de contraste entre os textos”. (p.32).

Contudo, é importante salientar a presença marcante de outra função ligada diretamente à paródia na Idade Média que é a de representar o drama da vida corporal, entendido como a passagem do homem pela terra em sua totalidade: coito, nascimento, alimentação, necessidades naturais, crescimento e morte, vistos de forma coletiva, todos como parte de um grande corpo que integra o cosmo. Comumente esse tipo de representação vinha acompanhado pelo caráter de grotesco na literatura dessa fase.

Bakhtin relaciona o grotesco, na literatura, com as necessidades naturais, como comer e beber, ao sexo, às partes baixas do corpo, aos excrementos e secreções, ligadas ao “baixo material e corporal”; e às imprecações, ofensas e às palavras de baixo calão. Os sinais mais significativos do grotesco são marcados pelo exagero, hiperbolismo, fartura e excesso. O exagero do negativo vai até os limites do impossível e do monstruoso, propriedades essenciais do grotesco. Além disso, caracteriza-se por mostrar a parte interna do corpo, tais como sangue, entranhas, coração e outros órgãos, de modo que as fisionomias internas e externas se fundem numa única imagem (BAKHTIN, 1987, p. 278).

Na base das imagens grotescas está a concepção do conjunto corporal e dos seus limites. Assim, as fronteiras entre o corpo e o mundo e entre os diferentes corpos acontecem de maneira diferente: a imagem grotesca ignora a superfície do corpo e ocupa-se das saídas, excrescências (tudo o que prolonga o corpo e o une ao mundo não-corporal), rebentos e orifícios, com o intuito único de fazer atravessar os limites do corpo.

Essas características peculiares do grotesco, segundo Bakhtin, “constituem o novo corpo começado, e de alguma forma a passagem de dupla saída da vida em perpétua renovação e o vaso inesgotável da morte e da concepção” (BAKHTIN, 1987, p. 278). Quando Bakhtin faz uma análise objetiva sobre o grotesco, ele acredita que suas propriedades fundamentais, enriquecem e carregam de sentido as cenas, pois são imagens universalistas:

uma espécie de pequeno drama satírico da palavra, o drama do seu nascimento material, ou o do corpo que traz a palavra ao mundo. O realismo extraordinário, a riqueza e o alcance do seu sentido, um profundo universalismo marca essa cena admirável, da mesma forma que todas as imagens do cômico autenticamente popular. (BAKHTIN, 1987, p. 270).

Por tudo isso, a morte torna-se uma parte do ciclo da vida apenas, um dos seus aspectos, onde a topografia corporal funde-se com a topografia cósmica: elementos topográficos: terra, inferno e céu; elementos cósmicos: ar, água, terra e fogo. (BAKHTIN, 1987, p. 310). Dessa forma, da relação dupla entre o texto parodiado e aquele que o parodia surge, através do riso, uma revelação da verdade, da qual nada escapa e, por meio de inversões, converte-se o que é sagrado e oficial em um “jogo alegre e totalmente desenfreado” (BAKHTIN, 1987, p. 73).

Além da paródia grotesca, a **PL** abrange ainda características do teatro medieval, intrínsecos em forma de alegorias e metáforas, que visam representar a vida do homem na Terra. Por isso, importa destacar que o auge do teatro medieval ocorre no final do século XV e início do XVI, e entre suas peculiaridades de gênero, estão os mistérios, milagres, o romanesco, moralidade, farsa, sermão burlesco, etc.

Saraiva (1970) afirma que o teatro medieval era marcado pela encenação de narrativas bíblicas, completadas e pormenorizadas com o “auxílio dos evangelhos apócrifos, textos sem unidades de ação, onde o autor seguia a narrativa bíblica na sua própria seqüência e não era senhor de centralizá-la à roda de um episódio nodal” (p. 41). A arte dramática medieval, segundo ele, define-se da seguinte forma:

a unidade dramática era o próprio Ato da Redenção, a começar no princípio do mundo, com o Pecado Original, e a acabar na descida de Cristo ao Limbo. Essa unidade é sublinhada de maneira bem explícita e didática mediante uma alegoria que servia de prefácio e epílogo ao mistério: o seu tema é o debate de Justiça e Misericórdia sob o trono de Deus, um pedindo a absolvição do Homem, condenado ao cativeiro do Limbo, outra exigindo o cumprimento da pena que lhe é devida pelo pecado de Adão; o debate é resolvido pela decisão divina de, fazendo-se homem, sofrer na própria carne o castigo de que o Homem se tornou merecedor. Assim a sua Misericórdia satisfaz a sua Justiça. (SARAIVA, 1970, p. 42).

Entre os séculos XIV e XVI, a estrutura teatral deixou de ser uma esquematização da história bíblica e passou a ser uma transposição dela, tão real quanto possível o que, segundo Saraiva, resultou “num processo de exteriorização por meio de símbolos, para tornar o desenho o mais possível parecido com o modelo vivo” (p. 46-7) humanizando assim o divino e atingindo melhor a sensibilidade do espectador. Essa humanização, também chamada de encarnação, possibilitava ao escritor criar uma alegoria para explicar a “unidade da vasta e múltipla matéria, servindo-lhe de prólogo e epílogo”.

Importa esclarecer que, segundo Kothe (1986), alegoria significa dizer o outro, ou seja, uma representação concreta de uma ideia abstrata, que aponta a interpretação desejada da obra de arte em referência, cujo trabalho do escritor estará centrado na escolha do melhor modo de atingir seu objetivo (interpretação), expressando através de elementos concretos um significado abstrato. Desse modo, o tema gerador do teatro medieval é uma grande alegoria da história do Homem, da origem à Redenção.

As figuras alegóricas, por sua vez, submetem-se ao princípio da moralidade que cria um jogo entre as supostas entidades que intervêm no destino do Homem:

os três inimigos (Mundo, Diabo e Carne), os Sete Pecados Mortais, o Vício, etc., por um lado; as três Virtudes Cardeais, as Boas Ações, a Confissão, o Arrependimento, etc., pelo outro; a luta destas entidades entre si decide o destino do Homem, mas só a graça de Deus, por intermédio do divino Sacrifício e do sacramento da Eucaristia, torna possível a salvação dele. (SARAIVA, 1970, p. 53).

A alegoria tende a ser uma construção didática, de forma que tudo significa outra coisa que não o seu sentido mais literal e imediato: uma história curta e com uma conclusão moral que pretende ser definitiva. A interpretação alegórica, segundo Kothe, pode ser entendida pela mediação entre dois pontos: revelar e explicitar o pensamento intencionado; e obscura, fechada, hermética, dificultando seu acesso de interpretação; e, na medida em que o escritor direciona e determina uma conclusão possível como única, ele, ao mesmo tempo, identifica sua ideologia, constituindo assim o gesto semântico da obra em questão. (KOTHE, p. 25).

No entanto, não podemos obviamente definir o que ela é, e sim, que tal alegoria representa tal compreensão mediante determinado grupo social, e que através dessa alegoria almeja-se universalizar a ideologia ali representada. Kothe afirma que a abordagem da alegoria deve ser feita de forma universalizante:

capaz de levar do entendimento de cada uma das alegorias, desvelando o máximo grau possível de significações. A formação e a formulação de alegorias devem, por sua vez, conseguir transformar experiências individuais concretas em experiência coletiva universalizante. (KOTHE, p. 38).

A alegoria que não sugere uma repetição automática é para Kothe aquela que cria em si mesma uma tensão entre as classes sociais, contradições de grupos, camadas e ideologias; quando o escritor/artista consegue constituir novas alegorias captando tais forças sociais 'consegue canalizá-las para a figuração alegórica'. (KOTHE, p. 38).

Para a alegoria do discurso bíblico, Lopes (1987, p. 45) diz que estas operam em quatro sentidos: de sentido literal (constituído pelo conjunto de referências históricas situadas no discurso), alegórico (quando se utiliza do Antigo Testamento como expressão de algo que se acha no Novo Testamento), moral (o enfoque está na relação de afastamento ou aproximação, enquanto ser humano de Deus) e analógico (quando o discurso faz alusão às verdadeiras metafísicas e espirituais, pronunciando-se acerca dos castigos e recompensas eternas que estão reservadas para a alma do homem após o Juízo Final).

Convém explicitar que, além da moralidade inscrita na raiz da alegoria, o cômico também esteve presente no teatro medieval e sua consequência para o gênero foi desagregá-lo do puramente religioso, gerando um teatro autônomo e, especialmente, constituído por metáforas.

Metáfora não se confunde com alegoria, mas, para construir um texto alegórico, o autor utiliza-se de metáforas. Lopes afirma que na Retórica Antiga, a metáfora era definida como uma comparação abreviada, elíptica, concebida nos termos de uma figura do plano de um conteúdo, resultante da comparação entre dois termos, A e B, tomados como impropriamente semelhantes entre si, e atualmente, define-se a metáfora

como metassememas⁸ que exprimem juízos ou raciocínios resultantes da associação de duas ideias que se comparam, cada uma das quais vem manifestada por meio de um enunciado atributivo [...] Comparando-se as duas ideias, tem-se juízo. Para exprimirem-se juntos, no juízo, um dos enunciados assumirá a condição de termo comparado, A (será aquele cujo sentido se deseja definir), assumindo o outro a condição de termo comparante, B, articulando-se ambos por meio de uma partícula que indique a relação comparativa. (LOPES, 1987, p. 26).

Será dentro desse contexto que se

produz a metáfora como um saber dissimulado, que é saber, ainda que não o pareça – um conhecimento da ordem do segredo e do mistério, pois, que por isso mesmo tem de ser postulado e em razão disso vem sobremodalizado pelo crer: os mistérios só são verdades quando cremos neles. (LOPES, 1987, p. 30).

Essa forma de estruturação literária não afirma nem uma verdade, nem uma falsidade, mas cria um mistério. Segundo Lopes, o que desencadeará essa interpretação metafórica e, por conseguinte, também a alegórica será dois caminhos: “algo que os incrédulos interpretarão sempre como mentira, mas que os temperamentos artísticos interpretarão como expressão do ser da verdade” (1987, p. 31).

Tudo isso, vai ao encontro da concepção do projeto Armorial de Suassuna e do tratamento dos temas da tradição bíblica na peça PL, transformados por meio das inversões grotescas em metáfora e alegoria da vida, indispensáveis para a renovação e o aperfeiçoamento do ser humano.

⁸ Segundo Lopes, metassemema é um semema trópico, que declara impropriamente num enunciado o mesmo que outro semema ausente, cujo lugar ele ocupa e com o qual ele se relaciona dentro dos mecanismos de associações paradigmáticas. (1987, p. 108)

4. O teatro como metáfora e alegoria da vida

A pena é a língua da alma.
(Miguel de Cervantes)

PL é composta por três atos distintos, escritos em três momentos diferentes, conforme exposto no decorrer desta dissertação. Mas, faz-se necessário, aqui, apontar algumas considerações mais detalhadas sobre a obra e a caracterização dos personagens para tornar palpável a visão do todo no processo de análise.

Seus principais personagens são: Benedito, o quengo, Pedro: motorista de caminhão, Cabo Rangel (Cabo Rosinha): o delegado da cidade, Seu Vicentão (Vicentão Borrote): valente fazendeiro, Padre Antônio: o padre da paróquia, Marieta: moça disputada pelos personagens Benedito, Rangel e Vicentão; além de dois apresentadores, Cheiroso e sua mulher Cheirosa, e de mais três personagens secundários: Mateus, João e Joaquim.⁹ Logo de início, percebe-se que Suassuna resgata e, ao mesmo tempo, transgride os personagens-tipos do mamulengo, que representam a sociedade do nordeste, como o Cabo Rosinha, covarde de voz fina, Benedito, que com a análise literária se verá que não é esperto; e o padre, que não tem caráter libidinoso.

A construção do “espetáculo” **PL**, de Suassuna, cria um diálogo direto com o circo: logo de início, quando se pontua que vai começar o espetáculo, ao invés de começar a peça, percebemos que a palavra ‘espetáculo’ traz implícito em seu campo semântico a ideia de circo. A própria musicalidade, que emana e evolui gradativamente das primeiras falas, nos leva à sonoridade do espetáculo circense,

⁹ A título de curiosidade, vale destacar que a primeira apresentação da peça ocorreu em Recife, no Teatro Popular do Nordeste, em 2 de fevereiro, de 1960. Os papéis foram interpretados pelos seguintes atores: Luigi Spreafico (Cheiroso), Geninha Sá da Rosa Borges (Cheirosa), José Pimentel (Benedito), Leonel Albuquerque (Pedro), Clênio Wanderley (Cabo Rosinha), Otávio da Rosa Borges (Vicentão Borrote), Joel Pontes (Joaquim), Aloísio Carvalho (Mateus), Fernando Selva (João Benício), e Hiram Pereira (Padre Antônio), sob a direção de Hermilo Borba Filho.

onde Cheiroso e Cheirosa, como dois apresentadores do circo, fazem uma verdadeira palhaçada:

Cheiroso: Atenção, respeitável público, vai começar o espetáculo!
Cheirosa: Vai começar o espetáculo!
Cheiroso: Vai começar o maior espetáculo teatral do País!
Cheirosa: Vai começar o maior espetáculo teatral do universo!
[...]
Cheirosa: Pedante, não, aqueles pipocos!
Cheiroso: Cachorra!
Cheirosa: Safado!
Cheiroso: Sai daí! O “Mamulengo de Cheiroso” tem o prazer de apresentar...
Cheirosa: A grande tragicomédia lírico-pastoril!
Cheiroso: O incomparável drama tragicômico em três atos!
Cheirosa: A excelente farsa de moralidade!
Cheiroso: A maravilhosa facécia de caráter bufonesco soberbamente denominada...
Cheirosa: “A pena e a Lei” (PL, p. 33).

A cidade onde a peça é encenada é chamada de “O mamulengo de Cheirosos”, que é uma paráfrase do mundo em que vivemos. No primeiro ato, temos um diálogo no qual Benedito conta a Pedro que está apaixonado por Marieta e que existem dois rivais: Cabo Rangel e Seu Vicentão, que prometem matá-lo assim que o avistarem. Benedito faz um plano mirabolante: angariar dinheiro para pagar os seus presentes para a amada, desmascarar a valentia de seus rivais e ganhar o amor de Marieta. Ao fim do primeiro ato, como o próprio personagem antecipa no início da peça, seu plano dá errado. Ele consegue desmascarar seus rivais, pagar e dar os presentes à amada, mas Marieta acaba apaixonada por Pedro, um antigo namorado dela.

No segundo ato, “O caso do novilho furtado”, surgem outros personagens (Joaquim, Mateus, João e o padre) e o mamulengo de Cheirosos tem como cenário a delegacia da cidade. O problema todo, como o próprio título já denuncia, ocorre com o furto de um novilho. Há toda uma articulação dos personagens para influenciar o resultado da sentença, o que realmente acaba acontecendo.

No terceiro ato, o “Auto da virtude da Esperança”, os apresentadores, Cheiroso e Cheirosa, que até então cumpriam a função de narrar e explicar a peça, passam a ser personagens centrais: Cheiroso interpreta Jesus Cristo e

Cheirosa, Maria Madalena. Este ato final se passa no céu, onde os personagens vão chegando um a um. O eixo central é o julgamento final: os personagens e Jesus Cristo se julgam mutuamente. O que está em jogo é a seguinte questão: se a vida vale a pena mesmo com tantos infortúnios e todos concluem que sim.

Como se percebe, não existe na **PL** uma continuidade de enredo perfeito entre os três atos: continuam os mesmos personagens em outra (e outra) estória, de forma que, Suassuna causa certo estranhamento ao leitor/espectador, que tenta conectar os fatos, para criar uma interpretação/conexão possível. A forma pela qual Suassuna opta em trabalhar, ou seja, três enredos e três focos diferentes, alegoricamente, marca a história do Homem, de sua origem à sua redenção, dialogando diretamente com o teatro medieval: cria-se um enredo paralelo à **Bíblia**, tendo por unidade de ação sua narrativa: a criação do Homem, o pecado e sua redenção. O que podemos entender/interpretar é a história do Homem representada alegoricamente na estória criada por Suassuna. E a moralidade, fato comum tanto no teatro medieval quanto no circo, é desenvolvida por Suassuna nos três atos, validando a dualidade entre o Bem e o Mal.

Apesar de ser apenas no primeiro ato da peça que ocorre a representação dos bonecos do mamulengo, há algumas características que acompanham os outros dois atos. A própria estruturação da peça coincide com a estruturação dramática do mamulengo, obedecendo a um sistema de pequenas peças ou passagens, entremeadas por números de dança e improvisações feitas pelo apresentador, sem qualquer preocupação de causalidade entre elas. (SANTOS, 1979, p. 124).

É importante lembrar que **PL** vem acompanhada por vários cantos, que assumem a mesma função da música circense: uma combinação de texto e música que marca e tece todo o espetáculo. Segundo Silva (2003, p. 95-6),

Procurando atingir coração, olhos e ouvidos, a música que abria o espetáculo marcava as entradas e saídas, ressaltava os momentos de emoção e suspenses [...] A escrita, a música e a representação tinham como objetivo atingir sentimentos de ódio e vingança, piedade, ternura, melancolia, tristeza, sempre num embate entre o bem e o mal, adquirindo inteligibilidade ética através de uma leitura marcadamente maniqueísta (SILVA, 2003, p. 95-6).

Assim, “a música tocada não era um simples adorno ou acompanhamento, era intrinsecamente ligada à mímica, explicitando o enredo da peça, compondo a teatralidade” (SILVA, 2003, p. 101). E é também isso o que se vê na **PL**.

Na introdução, Suassuna explica que dois martelos¹⁰ são de Dimas Batista¹¹, os demais cantos se subdividem entre os de sua autoria e os de populares anônimos (PL, 2003, p. 28), de forma que, no todo, por não haver explicitação exata por parte do autor, acabam ficando todos os cantos anônimos. Sendo assim, é possível inferir que Suassuna também opta pelo anonimato na medida em que não identifica sua autoria, talvez compartilhando da concepção do narrador benjaminiano para quem “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (1994, p. 198).

Ainda na introdução, Suassuna diz ter preferência pelo canto à palavra recitada (PL, 2003, p. 28). Esta escolha está pautada na especificidade da forma, cujo poder de persuasão é mais eficiente, pois embala o ouvinte. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que o canto expõe as partes mais importantes da peça, tem também o poder de sugestão por meio do som e, especialmente, dos paralelismos. Além do mais, vale lembrar que é nas canções que está implícita a moral dos atos, como ocorre, por exemplo, no canto do primeiro ato:

Cheiroso:
A vida traiu Rosinha,
traiu Borrote também.
Ela trai a todos nós,
quando vamos, ela vem,
quando se acorda, adormece,
quando se dorme, estremece,
que a vida é morte também. (PL, p. 82-3)

¹⁰ Segundo Oliveira, “martelo é conhecido como uma das décimas nobres do universo da cantoria. Sua estrutura é constituída de uma estrofe de dez versos de onze sílabas, com o estribilho cuja palavra final é mar” (2003, p.126).

¹¹ Dimas Batista nasceu em 1921, em Pernambuco e faleceu no Ceará em 1986. Aos cinquenta anos, formou-se em letras clássicas de onde foi professor de língua portuguesa. Além de repentista renomado, era historiador geógrafo e poliglota e foi considerado o cantador mais culto de todos os tempos.

Cheirosa:
Os três procuraram tanto
sua coragem provar!
Perdeu-se a pouca que tinham
e a mulher, pra completar.
Provei que é inconveniente
ter a fama de valente,
difícil de carregar! (PL, p. 83).

Nota-se que a voz que moraliza no canto não difere da voz que emana do povo, do seu próprio linguajar e que, por isso, é de fácil entendimento. Tudo isso facilita a comunicação com o público, tornando o teatro mais didático para o espectador, que articula e fixa melhor “os conselhos” sugeridos.

Cabe aqui uma atenção especial ao título, **A pena e a lei**, onde Suassuna já começa a delinear a alegoria contida na peça. O título retoma o tema central do teatro medieval: Justiça e Misericórdia. Com esse título, Suassuna coloca em evidência dois mundos opostos e dependentes um do outro: a pena, que representa o lado oprimido, e a lei, que representa o opressor. O vocábulo *pena* traz em si vários significados, o que nos dá um leque de interpretações. Num primeiro momento, associamos pena com sentença, da qual resulta a perda de direito ou punição, que é o que ocorre com o povo sofrido do sertão, denunciado na obra **PL**. A morte dada ao personagem Joaquim, o retirante, dá um panorama da vida do sertão nordestino:

Saí com alguma coisa, com aquele dinheirinho conseguido, etc., como você sabe. Mas o dinheiro durou pouco. Não arranjei trabalho em Campina. Disseram que, perto de Patos, eu podia me empregar na estrada que estão fazendo. Fui para lá e nada! Aí, minha história se tornou igual à de qualquer retirante. Passei toda espécie de miséria, comendo o que me davam e bebendo a água que encontrava. (PL, 2003, p. 182-3)

Em decorrência, ocorre a segunda instância: *pena*, no sentido de piedade e solidariedade com o sofrimento de um povo que é martirizado pelas leis e pelo capitalismo. A fala do personagem Benedito confirma isso:

Por que não tomam vergonha na cara e não organizam um governo melhor? Em vez disso, vamos pegar os vaqueiros, os moradores, os trabalhadores de enxada, e montar nas costas deles! O mundo que eu conheci foi uma cavalcada: os grandes comerciantes de fora, montados nos de dentro, os de dentro, nos fazendeiros, os vaqueiros, os vaqueiros, nos cavalos [...] Esses montam o chão: o que significa que um vaqueiro está somente dois graus acima do chão e um acima das bestas de carga! (PL, 2003, p. 152)

E por último, *pena* como instrumento do ato de escrever, que implica o projeto autoral que dá voz ao povo nordestino e promove a conscientização do povo para mudar seu próprio destino, quando Suassuna coloca em pauta, através da fala do personagem Cheiroso, que representa no terceiro ato Jesus Cristo, as seguintes indagações:

Vale a pena fazer parte da vida, sabendo que a morte é inevitável? Vale a pena ser mergulhado nesse espetáculo turvo e selvagem, sabendo que o mal assim marca o sol do mundo? Vale a pena viver, sabendo que a vida é um dom obscuro, que nunca será inteiramente entendido e captado em seu sentido enigmático? Estão vocês dispostos a aceitar o mundo, sabendo que o centro dele é essa Cruz? Que a vida importa em contradição e sofrimentos, suportados na esperança? [...] Você acha que valeu a pena? Se pudesse escolher, viveria de novo? (PL, 2003, p. 198-200).

Portanto, as diversas conotações de “pena” servem para intensificar o sentido de lei que, para o autor, é a mesma vista do ponto de vista dos homens e de Deus. Ou seja, a lei existe desde que o homem nasceu: fundada primeiro por Deus, depois pela natureza e, por último, pelo próprio homem, por isso o ser sempre esteve a um passo de ser penalizado. Assim, a lei está lançada e é um *a priori* que cabe ao sertanejo aceitar, ou ao menos tentar mudar sua pena.

Isso posto, começaremos a delinear a partir daqui os três atos da peça que construirão a equivalência alegórica com o percurso da vida humana: a luta instintiva pela continuidade, marcada pela disputa amorosa/sexual; a luta consciente pela sobrevivência, marcada pela posse do novilho/comida e, por fim, o julgamento como índice da autoconsciência do homem.

4.1 A inconveniência de ter coragem ou da coragem de ser inconveniente

Não faças a outro o que não queres que se faça a ti.
Eis toda a Lei.
O resto é comentário.
(Hillel)

Pode-se dizer que o primeiro ato de **PL** constitui o grande diferencial desta peça suassuniana. Porém, isso não diz respeito apenas à transgressão das normas fixas do mamulengo, mas também à metalinguagem que desnuda o próprio ato de criação.

Suassuna faz isso por meio das figuras de Cheiroso e Cheirosa, seus porta-vozes na obra e que, de certa forma, estão associados à figura do criador. Isso é possível, pois na explicação da peça, Suassuna assim apresenta a condição dos personagens, Cheiroso e Cheirosa:

Dois personagens, porém, Cheiroso e Cheirosa, desde a introdução que se apresentam como os demais no segundo ato; e assim permanecem nos entreatos, porque nesses momentos representam como pessoas, os donos do mamulengo. (PL, 27-8).

Ora, de certa forma, esses personagens não são como todos os demais personagens-bonecos, pois eles são os “donos” do mamulengo e isso os coloca numa situação privilegiada. Se tomarmos como fundador o questionamento acerca de Deus no início do terceiro ato: “Mas não é isso que ele [Deus] é? Não é Deus o dono do mamulengo?” (PL, p. 141), poderíamos dizer que eles, ao possuírem os mamulengos, também tomam para si a função de criadores.

Aqui, ainda podemos demarcar duas instâncias para criador: Deus, criador do Universo e dos homens, e o próprio Suassuna, como criador da peça **PL**. Aí reside a importância dessas máscaras para a peça: ora associadas a Deus, ora ao escritor, como regente de todas as vozes. É por meio de Cheiroso e Cheirosa que são tecidos os conselhos, assim como as leis e as penas.

Ademais, importa destacar que Cheiroso recebe esse nome em homenagem a um artista popular já falecido, dono de um mamulengo com mais de 70 tipos-fixos de bonecos e conhecido por esse codinome por fabricar perfumes (BORBA, 1966, p. 100). Nesse sentido, Suassuna opta não somente em homenagear alguém, mas também fazer uma analogia entre dois criadores: um do mundo e o outro do mamulengo.

É neste contexto que **PL** aponta para a paródia da **Bíblia**, na medida em que seu discurso inverte fatos bíblicos que vão desde a criação do mundo e o nascimento do homem até o julgamento de Jesus Cristo, numa atitude desafiadora e, ao mesmo tempo, recriadora do texto original.

O início da peça, que coincide com o da vida humana representada no teatro, já inverte a criação do mundo. Na **Bíblia**, o **Gênesis** se faz de forma compassada, solene e poética: “No princípio criou Deus os céus e a terra. E a terra era sem forma e vazia, e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas. E disse Deus: haja luz. E houve luz” (Gênesis, 1,v. 1-3). Já em **PL**, o início da vida é marcado pelo barulho da música, dos cantadores nordestinos e a dança do xaxado, o que faz com que busquemos sua simbologia e significação.

O mestre Luís Gonzaga define o xaxado como a dança dos cangaceiros e, segundo a **Enciclopédia de Música** e o estudioso de folclore Luis da Câmara Cascudo:

é dançado em círculo e em fila indiana, sem volteio, avançando o pé direito em 3 e 4 movimentos laterais e puxando o esquerdo, num rápido e deslizado sapateado. O nome da dança, desta forma, é uma onomatopeia do som característico produzido pelas sandálias arrastadas no chão (apud VOLP e QUADROS JUNIOR, 2005, p. 129).

A referência sexual pode ser notada nos movimentos, na sonoridade que se depreende da dança e mesmo na inscrição da palavra xaxado, cujo som e grafia também remetem ao entrecruzamento de corpos, apontando para essa característica elementar no homem que é a sexualidade.

O xaxado surge como uma dança de guerra e entretenimento criada pelos cangaceiros¹² de Lampião¹³, no início dos anos 1920, em Vila Bella, atual Serra Talhada. Os cangaceiros dançavam em fila indiana, o da frente era o chefe do grupo e puxava os versos cantados e o restante do bando respondia em coro, insultando os inimigos, enaltecendo aventuras ou lamentando a morte de um companheiro. Pela fala da personagem Marieta a Benedito, podemos conectar o índice da fila a uma possível “fila de espera” para ter a mulher desejada, única na peça:

Porque gosto de conversar com ele, para ouvir suas valentias! Ele já matou mais de dez, Benedito! Mas isso não quer dizer que eu goste de Vicentão, não, eu recebo o Cabo Rangel também? E você? Eu recebo você mais do que a todo o mundo! (PL, 2203, 44).

Além disso, podemos associá-lo também ao terceiro ato, quando os personagens morrem, um em decorrência do outro, marcando metaforicamente o início e o fim da presença do ser humano na Terra: “De qualquer forma, acabe com essa choradeira e entre na fila dos defuntos!” (PL, 2003, p. 164).

O mais interessante é como Suassuna escolhe e encaixa as partes da peça em seu devido lugar: nesse momento de abertura, Suassuna equipara o homem ao cangaceiro, demonstrando que o homem veio ao mundo sem possuir nada, e que será preciso devastar para conquistar. Souza explica:

o cangaceiro se situa entre herói e bandido, paladino da justiça, mas também ladrão, protetor dos fracos para alguns e assassinos na concepção de outros. Assim, muitos libretos de cordel assinalam os cangaceiros como heróis, invencíveis [...] a faceta mais recorrente que caracteriza o bandoleiro do sertão é a do assassino e herói, é a dualidade, vivendo entre a fé cega e a faca amolada (SOUZA, 2007, p. 71)

¹² Souza (2007) explica que os cangaceiros eram pessoas que fugiam da fome ou buscavam no cangaço uma saída para não se submeterem a condições aviltantes de trabalho.

¹³ Virgulino Ferreira da Silva, vulgo Lampião, nasceu em Pernambuco, em 7/07/1897 e morreu em 28/07/1938, em Sergipe.

Ao sugerir o início da vida a partir da filosofia do cangaço, Suassuna de certo modo equipara-o ao nascimento do homem, neste primeiro momento desprovido de tudo, porém, também com liberdade absoluta, afinal quem nada tem nada deve. Contudo, na total falta – seja de propriedade, instrumentos de trabalho, qualificação, raízes – de meios para a sobrevivência, exige, evidentemente, a proteção de um poderoso. É por isso talvez que o homem tenha desde sempre buscado essa proteção no Pai, aceitando suas regras e obedecendo às suas leis.

Através da inclusão do xaxado em **PL**, Suassuna apresenta seus ideais e preserva a história de dois personagens emblemáticos do sertão: Lampião e Maria Bonita¹⁴. Isso porque, inicialmente, o xaxado era uma dança exclusivamente masculina e a presença feminina só apareceu depois da inclusão de Maria Bonita e outras mulheres ao bando de Lampião. Como se vê, também na sociedade que Suassuna cria em **PL** não existe soberania do homem sobre a mulher e Cheirosa também faz parte da dança. Lá, os cangaceiros faziam da arma a dama, ao passo que aqui a dama é que se transforma em arma na luta pela sobrevivência, na qual se lê o sexo como etapa que antecede à procriação.

Os passos da dança, relacionados com gestos de guerra, são graciosos, porém firmes, e em **PL** podemos associá-los à conquista do espaço físico expandido para o corpo feminino, ou seja, a disputa por Marieta, marcando, assim, a questão da guerra/luta sexual: “Benedito: [...] e o que eu posso fazer, Pedro? A mulher tem todas as qualidades: ingrata, cruel, [...] Depois que ela apareceu por aqui, vindo da serra, anda todo mundo doido!” (PL, 2003, p. 35).

Não é a toa que Magaldi (1963, p. 72) compara Marieta com a “Eva perturbadora”. Segundo a introdução da peça, a personagem Marieta é resgatada do universo particular do autor, é a única personagem feminina constante na peça, portanto, Cheirosa representa Marieta, que é Madalena, apenas com a troca de nomes. Ela representa a mulher ideal, mesmo com seus defeitos e qualidades e,

¹⁴ Em 1930, Lampião se apaixona por Maria Bonita e a mesma é integrada ao grupo.

assim, relaciona-se com o tipo fixo da mulher fatal, caracterizada pelo diálogo entre Benedito e Pedro:

A mulher tem todas as qualidades: ingrata, cruel, fingida, cheia de ternuras e de malícias, ingênua, cabotina, sincera, leal, incapaz de uma traição, falsa, traidora, bonita, sem escrúpulos... É maravilhosa! (PL, p. 35)

Logo no primeiro canto, todos os personagens cantam as seguintes estrofes: “Marieta é um problema, quem viver verá” (PL, p. 30). Mas, por que Marieta é um problema? Talvez porque a mulher – e o seu sexo – sempre foi o grande “problema da humanidade” ou pelo menos a grande desculpa para todos os problemas. E Eva é a grande representação desse pecado inaugural, responsável pela expulsão do paraíso.

Marieta é um problema também para o autor que ao chamá-la de Maria, no início da peça, propõe uma ambigüidade já nas primeiras falas que todos cantam: “Cadê seus homens, Maria? Meus homens foram para a guerra ou estão brincando de esconder” (PL, p. 29), Mas de qual Maria se trata? Será que nesse momento a figura feminina se desdobra em figura divina, representando a mãe de Jesus e da humanidade? De qualquer forma, o que ocorre aqui é a dessacralização da moral religiosa.

Pela ordem cronológica em que Suassuna expõe a trajetória da personagem feminina, podemos estabelecer a seguinte progressão metafórica: primeiro ela aparece como Maria, ser puro e sem pecado, do lado de fora do mamulengo, depois é representada pela personagem Cheirosa e quando adentra no mamulengo, ou seja, na imperfeição humana, passa a ser Marieta. No terceiro ato, que se passa no céu, desvenda-se ao leitor que, na verdade, Marieta era Madalena, ex-prostituta, e que se relaciona diretamente com a personagem bíblica de mesmo nome, que além de ter tido a mesma profissão, também teve seus pecados perdoados. Quando se encerra o julgamento e o terceiro ciclo, no céu, Maria ressurgue, para dizer que “todos venceram a batalha não precisam mais se esconder” (PL, p. 204).

Essa ambigüidade vive constantemente na tensão dos nomes arrolados para a personagem Marieta

Pedro! Então agora você me chama de Madalena? Esse era meu nome de moça pobre da serra, e eu não trocava por nenhum outro!! Mas a dona da pensão em que fui parar disse que isso era nome de mocinha e trocou-o por Marieta. É melhor me chamar assim. Todas as noites eu saía com minhas companheiras. Maria da Glória era Glorinha, Maria das Graças, Graciete, Maria de Lourdes, Lourdinete; um bando de Marias de nome trocado, obrigadas a parar em quatro lugares: a casa, a pensão, o hospital e o cemitério! (PL, 163).

Essas mutações se ligam à inversão proposta por Suassuna da condição de nascimento do homem. Segundo a **Bíblia**, o homem foi feito criatura do pó da terra, por mãos de seu Criador e soberano em relação a todo o ser vivente:

E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; e domine sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre todo o animal que se move sobre a terra. (Gênesis, 01, v. 26).

Quanto à pureza da espécie humana é marcada na seguinte passagem: “E ambos estavam nus, o homem e a sua mulher, e não se envergonhavam” (Gênesis, 02, v. 25). De modo que a concepção de pecado e alienação surge apenas após o ato: “E vendo a mulher que a árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento, tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e ele comeu dela” (Gênesis, 03, v. 6). Com isso, a condenação recai sobre toda a humanidade:

E à mulher disse: Multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua conceição, com dor terás filhos, e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará. E a Adão disse: Porquanto destes ouvidos à voz de tua mulher, e comeste da árvore de que te ordenei, dizendo: Não comerás dela: maldita é a terra por causa de ti: com dor comerás dela todos os dias da tua vida. (Gênesis, 03, v. 16-7).

Como se vê, as penas da mulher se multiplicam assim como Suassuna multiplica as Marias, de forma que a paródia ocorre num processo de paralelismo

entre os dois textos. Entretanto, o autor inverte o trajeto, criando um homem que já nasce no pecado, porque “trôpego e grosseiro” (PL, 2003, p. 27) e manipulado, como no teatro de mamulengos, onde o boneco não tem vontade própria.

Tudo isso nos faz entender porque Suassuna faz a seguinte advertência no início de **PL**: “Deve ser encenado como se tratasse de uma representação de mamulengos, com os atores caracterizados como bonecos de teatro nordestino, com gestos mecanizados e rápidos” (PL, 2003, p. 27). O que ele faz aqui é colocar o homem como espectador de si mesmo, por meio do recurso do teatro dentro do teatro: o homem se vê na condição de boneco, distante do divino e muito próximo das questões carnis, ou seja, imperfeito. É por isso que Magaldi diz que “teatro e transcendência estão aí admiravelmente fundidos”, pois à medida que Suassuna representa teatralmente a evolução do ser humano, condensa a “materialização cênica e o intuito apologético fundamental” (Magaldi, 1963, p. 70).

Mas, para caracterizar o homem mecanizado, o texto escrito não é capaz de absorver toda a simbologia necessária, então, Suassuna além de se valer do boneco do mamulengo, conta também com a performance dos atores, conforme pontua na introdução – “gestos mecanizados e rápidos”, marca do homem primitivo, grotesco e imperfeito. Assim, no primeiro ato, Suassuna tem como intenção mostrar o homem imaturo, incompleto e inacabado em sua humanidade, que vai sendo construída, paulatinamente, ato a ato.

Com essa forma de elaborar o desenvolvimento do ser em camadas, Suassuna põe em evidência, também, a forma do próprio gênero teatral por meio da metalinguagem do teatro dentro do teatro, mostrando a criação dentro da criação, ou seja, a ilusão das máscaras do mamulengo.

Borba, estudando os fantoches de Kleist¹⁵, afirma que o tipo mais completo de marionetista é aquele no qual personagem, boneco e manipulador coincidem. Ele identifica seu boneco com o personagem que é preciso encarnar, e o boneco se torna verdadeiramente um ser:

¹⁵ Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist (1777 a 1811) poeta, romancista, dramaturgo e contista alemão.

O homem é um corpo pesado, sujeito às leis da gravidade, incapaz de levitação, por isto se substitui pelo boneco, numa tentativa de fugir a essa impossibilidade, procurando uma realidade mais profunda. É verdade que o homem possui sua liberdade, seu livre arbítrio, mas nem sempre pode fugir ao sentimento de ser títere, predestinado, portanto, pelo Deus-fantoches de Kleist. O poeta quis certamente descobrir o estado de equilíbrio em que o Anjo e o boneco, isto é, o espírito e a matéria, se unissem para formar, numa verdadeira síntese, o ser humano. (BORBA, 1966, p. 267).

Nesse sentido, há uma simbiose no mamulengo que une o boneco ao homem, de modo que a alma do homem dá também ao boneco uma alma e desta pureza surge o ato poético.

Voltando à metalinguagem, no primeiro ato, Cheiroso explica a função da peça e, em seguida, justifica o nome dado ao ato:

O presente presépio da hilaridade teatral denomina-se 'A pena e a lei' porque nele se verão funcionando algumas leis e castigos que inventaram para disciplinar os homens. E, como era de se esperar, tudo isso tem de começar por algumas transgressões da lei, pois quando se traçam normas e sanções, aparece logo alguém para transgredi-las e desafiar-las! (PL, 2003, p. 31)

Este primeiro ato denomina-se "A inconveniência de Ter Coragem" e nele se demonstra, de modo insofismável, que a coragem é coisa improvável e carga pesada neste mundo de surpresas e disparates. Vai começar! (PL, 2003, p. 33)

Assim, Cheiroso equipara o teatro, onde será a peça (que metaforicamente representa o mundo), com um presépio, local onde nasceu Jesus Cristo, berço do Cristianismo e que justificará as regras sociais e religiosas deste mundo criado por Suassuna.

Como se pode notar, Cheiroso representa aqui uma espécie de narrador popular que, segundo Benjamim, tem a função de partilhar sua experiência de vida, seja própria ou resgatada de suas histórias e tradições, de modo que possa ser transferida de pessoa para pessoa.

Pela impositação dada à voz, percebe-se que o narrador fala com sabedoria sobre a coragem, ou seja, como alguém que sabe de antemão o que sucederá e, por isso, é capaz de aconselhar e direcionar o receptor. Na sua voz, perpassa a

do próprio autor Suassuna, que além de apresentar e explicar o que será exposto, também direciona o público para um fim específico: “nele se demonstra, de modo insofismável, que a coragem é coisa improvável e carga pesada neste mundo de surpresas e disparates” (PL, 2003, p. 33).

Na peça, Benedito, Vicentão e Cabo Setenta assumem papéis característicos no mamulengo. Benedito é o negro pobre e burlador, que, com essa condição social, acredita que consegue manipular as situações do dia a dia em benefício próprio “Sou negro, sou negro esperto, sou negro magro e sambudo, sou negro fino e valente, negro de passo miúdo: branca, morena ou mulata, eu ajeito e enrolo tudo!” (PL, p. 14). Cabo Setenta e Vicentão representam a classe social dos opressores: Cabo Setenta é representado na peça pelo apelido de Rosinha, numa clara inversão irônico-paródica, e Vicentão é representado por Vicente Borrote. Rosinha representa a autoridade militar que no mamulengo é criticada pela arbitrariedade e despotismo com que age em relação a determinadas causas de desagrado popular, angariando sempre a antipatia (SANTOS, 1979, p. 170).

Suassuna transgride os tipos fixos do mamulengo nesses personagens da peça: Vicente Borrote e Cabo Rosinha, desvirtuando o papel que esses personagens representam na sociedade (fazendeiro e o policial). Segundo Borba (apud SUASSUNA, 2003, p. 28), Vicente Borrote fala fino, descaracterizando sua valentia e Cabo Rosinha fala grosso e rouco, descaracterizando sua autoridade. Além do que, no momento de provar a coragem, cada qual assume sua fraqueza, justificando a moral tecida por Suassuna pela voz do personagem Cheiroso ‘coragem é coisa improvável e difícil de carregar’ (PL, 2003, p. 33):

Vicente Borrote: A única coisa que me interessa no mundo é criar passarinho! Foi por vaidade que me meti nessa briga. Eu obedeço! Mas o senhor não conta nada a ninguém e me dá esse galo-de-campina! (PL, 2003, p. 77)

Cabo Rosinha: Pelo amor de Deus é pouca coisa! Eu vou lhe confessar uma coisa: tenho horror à violência e sou louco por flores! Pelo meu gosto, eu vivia plantando flores, ao luar, rosas, cravos, bugaris,

angélicas, dalias... Por vaidade me meti nesta vida e nesta briga, foi tudo por vaidade! (PL, 2003, p. 74-5)

Apesar disso, Benedito, mesmo em desigualdade ao disputar o amor de Marieta com os dois personagens “ditos” valentes e corajosos, não é recompensado por sua esperteza, o que apenas o elevaria à categoria de estereótipo do “bom malandro”. Para potencializar as inversões da peça, Benedito também se dá mal nesse rol de incertezas.

Assim, quando Marieta diz a Benedito: “Você é louco por mim: e o que é que adianta isso? Se ao menos você se destacasse! Por enquanto, você não passa de comida de onça! Se ao menos fosse valente!” (PL, 2003, p. 45); ele traça um plano de conquista, pois para ele “O mundo é dos espertos, Pedro!” (PL, 2003, p. 71):

Benedito: Que nada! Meu plano vai dar certinho! Não é possível que eu passe o tempo todo ajeitando a vida dos outros e comigo dê errado toda vez. Porque parece que é um azar meu: sempre que eu planejo um golpe em benefício meu, dá errado. Mete-se uma falhazinha no meio e estraga o negócio. Prevejo tudo, acerto, tapo todos os buracos, mas, na hora mesmo, lá vem a falhazinha e vai tudo água abaixo. Mas com Marieta, você vai ver uma coisa! [...] (PL, p. 37-8).

Para mostrar a ineficácia da esperteza do personagem Benedito, Suassuna antecipa ao espectador/leitor que o plano mirabolante de conquista dele por Marieta não irá se concretizar por meio da fala de Pedro:

Pedro: [...] Aconteceu um acaso verdadeiramente infeliz. Eu tinha sido noivo de Marieta, mas abandonei-a e ela se entregou a essa vida, aqui. Nós estávamos brigados, mas você mandou que eu ficasse aqui com ela, e, você sabe, naquela confusão... (PL, p. 81).

A fama de valente que os três personagens - Benedito, Vicente Borrote e Rosinha - tentam carregar de nada valeu. Os valentões da alta sociedade foram desmascarados em face da morte e o destino se encarregou de desfazer a expectativa de Benedito. Cheirosa conclui a moral do ato:

Os três procuraram tanto
sua coragem provar!
Perdeu-se a pouca que tinham
e a mulher para completar.
Provei que é inconveniente
ter a fama de valente,
difícil de carregar! (PL, p. 83)

Dessa forma, ao caracterizar o mundo do mamulengo como “neste mundo de surpresas e disparates” (PL, 2003, p. 33), Suassuna nos coloca como espectadores de um mundo semelhante ao nosso: de controvérsias do destino e incertezas humanas, e que, apenas com as qualidades pessoais não se pode conseguir o que se quer. Isso confirma que o homem não é senhor dos seus atos e, além disso, é dominado pelo instinto, marcado pelo desejo e, por conta dele, transgredir normas e leis.

Amparados pelas inversões desse primeiro ato, propomos também a inversão do título para pensarmos sobre a coragem de ser inconveniente mostrada pelo autor ao construir um teatro diferenciado, no qual desnuda a forma teatral pelo uso do mamulengo, mostra o homem a si próprio e discute as leis do humano e do divino.

Neste primeiro ato, percebemos então, por meio das inversões paródicas, uma analogia peculiar com o homem enquanto espectador de si mesmo, tendo por tema central as leis naturais e a pequenez do ser humano em face do Universo. O homem é equiparado, metaforicamente, a um boneco grotesco, inconsciente, movido pelo instinto e não senhor de seus atos e destino.

4.2 O caso do novilho furtado ou do furto como consciência social

Quando muitos homens estão juntos,
É preciso separá-los pelos ritos,
senão matam-se uns aos outros.
(Jean-Paul Sartre)

Processo: com esse termo podemos, até aqui, definir os principais aspectos da peça como a etapa da vida humana na terra que encontra sua continuidade no céu e a tríade processual de construção da peça: o processo da conquista de Marieta, o processo no novilho furtado e o processo do julgamento final.

Retomando o primeiro ato, vimos que lá os atores encenavam seus papéis como bonecos manipulados, grosseiros e trôpegos. Neste segundo ato, que ocorre frente à delegacia e que tem como cenário apenas uma porta (ou qualquer coisa que a represente), Suassuna orienta os atores a apresentarem-se como meio boneco e meio homem, com o intuito de pontuar alguma evolução nesse grande processo da vida:

um meio-terno, entre boneco e gente, com caracterização mais atenuada, mas ainda com alguma coisa de trôpego e grosseiro, que sugira a incompetência, a ineficiência, o desgracioso que, a despeito de sua condição espiritual, existe no homem (SUASSUNA, 2003, p. 27).

Assim, é nas primeiras falas do segundo ato, de forma didática e pedagógica, que pela fala de Cheiroso resgata-se a essência do ato anterior e, ao mesmo tempo, introduz-se o segundo:

Na primeira peça mostrada, presenciaram alguns homens em sua ocupação habitual de disputar as mulheres e enganar os outros [...] Os atores fingiram de bonecos, porque a história foi escrita com esse cunho popular do mamulengo nordestino. Agora, porém, representarão como gente, mas imitando bonecos, para indicar que, enquanto estivermos aqui na terra, somos seres grosseiros, mecanizados, materializados. (PL, p. 85-6).

É interessante notar como Suassuna pontua a moral que quer passar no segundo ato, com a práxis de um professor, utilizando para isso de um esquema que funciona como em exercício de sala de aula:

Cheiroso: Muito bem, com algum dos atores já visto, mostraremos: *letra a*: que os homens têm que viver com medo da polícia e do inferno; *letra b*: que, se não houvesse a justiça, os homens se despedaçariam entre si; *letra c*: que existem casos em que a justiça acerta seus julgamentos... (PL, p. 86-7, grifos nossos).

Entretanto, o segundo ato não segue uma seqüência lógica em relação ao último acontecimento do primeiro ato. Retomemos brevemente o enredo: Vicentão acusa Mateus, irmão de Joaquim, de ter furtado seu novilho. Benedito assume a função de advogado; Rosinha, de autoridade policial; João (poeta) e o padre, de testemunhas. Mateus compra a justiça com um carneiro e Vicentão com dinheiro. Os demais personagens assumem papéis secundários, ora para ajudar ora para atrapalhar o julgamento.

Vê-se, logo de início, que Suassuna insere dois novos personagens, Joaquim e Mateus, causando certa estranheza ao leitor/espectador. Na primeira fala (que é um canto, resgatado da cultura popular nordestina, de autoria de Seu Manuel Campina), Suassuna lança ao público um enigma que vai adquirir sentido somente ao final do ato:

Atirei, não atirei,
Atirei, caiu no chão.
Atirei naquela ingrata
Na raiz do coração:
Fui julgado e absolvido
Mas não sei por que razão.
Se furtei, se não furtei,
Ninguém pode decidir:
Não há porta que resista
Ou que não se possa abrir;
Não há ninguém que não caia:
A questão é persistir. (PL, p. 87-8).

Esse recurso largamente utilizado por Suassuna colabora com a aproximação entre o autor e o Criador, afinal ele delineia-se como um articulador

onisciente que sabe de antemão o que se dará antes mesmo da cena ser representada. Assim, se no decorrer ele se aproxima do Pai-criador, também aqui essa imagem se desdobra em juiz.

Para isso, Suassuna conta com a caracterização de tipos sociais resgatados do teatro dos mamulengos. Rosinha representa a autoridade militar que no mamulengo é criticada pela arbitrariedade e despotismo com que age em relação a determinadas causas de desagrado popular, angariando sempre a antipatia (SANTOS, 1979, p. 170). Essa situação é inserida no segundo ato, quando acusador e réu compram, cada um a seu modo, a “imparcialidade” de Rosinha no julgamento do roubo do novilho:

Muito bem, senhores, a autoridade está pronta! Absolutamente imparcial, disposta a esclarecer se houve *engano* da parte do senhor fazendeiro Vicente Gabão, ou se houve algum *descuido* da parte do honrado cidadão, vaqueiro Mateus das Cacimbas! (PL, p. 102)

Nota-se no uso das palavras *engano* e *descuido*, grafadas em itálico pelo autor, como a Justiça (no caso, representada por Rosinha) pode ser manipulada em função do dinheiro, marcando assim a arbitrariedade. A autoridade aqui inscrita utiliza-se de uma significação metafórica para dar conotação diferente aos fatos e manipular o resultado. Desta forma, a queixa passou a ser um engano e o que era roubo, descuido, descaracterizando assim o crime e a pena.

Vicente Borrote é um fazendeiro e representa no mamulengo a classe dos poderosos e valentões, o que há de mais opressivo como fator de esmagamento e anulação do povo (SANTOS, 1979, p. 166). Isso fica claro quando o personagem Joaquim canta as características de Vicente Borrote:

Esse velho é safado e é um dos chefes
dos ladrões de cavalo do sertão;
caloteiro, avarento e mau patrão,
só merece porradas e tabefes; esse velho é da marca “quatro efes”:
feio, frouxo, fuleiro e fedorento.
Fede mais que plastrada de jumento,
fede mais do que bode ou pai-de-lote,
fede mais do que fundo de garrote,
fede mais que sovaco de sargento. (PL, p. 90).

Já o padre que Suassuna insere na peça aparece com função diferente da encontrada no mamulengo, que é a de denunciar o caráter libidinoso do clero. Aqui, ele é testemunha idônea do furto do novilho conforme se vê na fala de Benedito: “Aí está: a palavra de um homem de bem, de um sacerdote, de um padre que é um modelo de virtude” (PL, p. 113).

Apresentados os personagens principais, esclarecemos que, juntamente com o processo judicial que lança luz ao enredo deste ato, surgem vários animais: o novilho, alvo do furto (e tema secundário); o carneiro, um dos produtos que compra a imparcialidade da justiça; o cordeiro, como nome de lugar (São José dos Cordeiros) e ainda bois e bodes. Essa troca constante entre animais similares (ou da mesma espécie), em conjunto com a troca de nomes tratada na análise do capítulo anterior, serve para ratificar o sentido universal e não particular dos seres representados.

Com relação à universalidade e particularidade dos animais, importa destacar que na **Bíblia**, mais especificamente no Antigo Testamento, esses animais eram oferecidos nos holocaustos em troca de perdão ou de agradecimento, constituindo-se num elo entre o humano e o divino. Um exemplo que a **Bíblia** traz é quando Deus pede a Abraão seu filho único, Isaac, em holocausto. Abraão atende prontamente e em virtude de sua obediência, Deus troca o ser da oferenda por um carneiro (Gênesis, 22).

Notamos que em **PL**, Suassuna inverte a simbologia bíblica quando o animal surge como símbolo do pecado, do furto e da justiça arbitrária. Nesse sentido, fica evidente a paródia que se instala no texto, uma vez que o animal deixa de ter a função de sacrifício para receber a função promíscua ligada aos banquetes e festas onde reinam o prazer proporcionado pela comida.

Além do diálogo direto com nosso texto paralelo, o burro se relaciona diretamente com as festividades carnavalescas da Idade Média, que tinha por função mostrar uma comunhão utópica de liberdade, sem hierarquias e fronteiras, e que Suassuna pontua neste segundo ato.

Ademais, para intensificar características carnavalescas, Suassuna insere no segundo ato o bumba-meu-boi, da cultura popular nordestina¹⁶. Quase imperceptível num primeiro momento, essa ligação necessita de alguns esclarecimentos para uma melhor compreensão. Segundo Santos (1999), o bumba-meu-boi

é um espetáculo muito longo – dura normalmente de seis a oito horas, em razão das múltiplas repetições de cantos e danças. O público, que conhece quase todos os cantos, valoriza variantes e inovações; forma um círculo e assiste em pé, ao ar livre. Nem teatro, nem lugar: em espaço basta (p. 263).

Mas, o que torna esse evento muito importante aqui é que nele o público e os atores bebem muito ao longo da representação e não é raro que ocorram brigas que, invariavelmente, são integradas à ação do bumba. Nesses episódios,

o tema único, obsessivo, é o dinheiro – dinheiro que falta para fazer o espetáculo, dinheiro que se fala em cada cena, dinheiro pedido ao público por cada ator, com piadas e jogos de cena que se tornam uma verdadeira representação à parte (SANTOS, 1999, p. 263).

É significativo, nesse sentido, o paralelo que existe entre o bumba-meu-boi e a peça **PL**, pois ambos se constroem por “aglomeração de pequenos núcleos narrativos de diversas origens, ligados entre si a ponto de formar um todo coerente, por assimilação das personagens de um episódio para o outro”. (SANTOS, 1999, p. 263-4). Além disso, essa comunhão é “reforçada pela música e pela dança, que acompanha as entradas das personagens dando uma impressão de *continuum*”.

Podemos apontar as seguintes intertextualidades: o tema central é envolto na figura de um boi, que Suassuna optou que fosse representado por um novilho, tratado de forma um tanto quanto diferente: conhece-se os pais do animal,

¹⁶ O espetáculo é também chamado de boi-de-reis, no Maranhão e Espírito Santo, boi-surubim no Ceará, boi-calemba no Rio Grande do Norte, cavalo-marinho na Paraíba, reis-de-boi no Rio de Janeiro, boi-de-mamão em Santa Catarina e boizinho no Rio Grande do Sul.

inclusive seus nomes, sua linhagem, detalhes particulares, que representa a importância do animal na sociedade, conforme explica Mateus: “Não, é um novilho malhado, meio espácio, que manqueja da mão direita. É filho de Garça com Cacheado, aquele touro de Seu Dantas” (PL, p. 89). Assim, ao qualificá-lo como espácio, traz ainda à tona uma antiga lenda de um animal fantástico que não admitiu ser preso no cativeiro e fugiu, e que, depois, foi resgatado da oralidade por Sílvio Romero, em 1883, e publicado em **Contos Populares do Brasil**.

O personagem Mateus é um tipo resgatado integralmente, do bumba-meu-boi, onde é um servidor do fazendeiro. Na peça, ele assume nome e função idêntica como explica o personagem Vicentão: “O que há, Cabo Rangel, é que meu vaqueiro Mateus, irmão desse sujeito, me roubou um novilho e eu vim dar queixa para ver se, na cadeira, ele descobre tudo” (PL, p. 93).

Ademais, a bebedeira, comum no espetáculo, é resgatada na figura de João, o poeta, e de Benedito, que pontua uma diferença entre bebuns: “Disse somente que ele bebia, é muito diferente! E não vejo desmoralização nenhuma nisso, eu também bebo!” (PL, p. 111). Também o padre, que serve de testemunha do Mateus, traz à peça a comicidade: “Essa foi a maior, ra, ra, ra! Esse padre sempre foi dos meus: bondoso, virtuoso, mas engraçado como o diabo!” (PL, p. 114).

O dinheiro, tema recorrente das apresentações do bumba-meu-boi, está também presente em **PL**. Suassuna deixa isso explícito quando o Cabo Rosinha aceita donativos em troca de sua imparcialidade nos julgamentos e quando, mesmo sabendo que um dos donativos (o carneiro) era produto de furto, não providencia solução para o caso:

Padre Antônio
[...] Aquele carneiro que ele deu a você, foi furtado de Vicente Borrote.
Você olhou as orelhas do carneiro?
[...]
Padre Antônio
[...] Você está na obrigação de esclarecer o caso e devolver o carneiro!
Rosinha
Ah, não! Assim tem que começar tudo de novo! Devolver meu carneiro,
era o que faltava! (PL, 129-30).

A ausência de fronteira e de hierarquias, características carnavalizantes, ficam explícitas pela forma como as duas partes da sociedade (pobres e ricos) se articulam e compram a justiça. Quando o personagem João diz: “o costume é dizer que é para os presos pobres” (PL, p. 101), fica explícito que isso é um ato comum na sociedade, amplamente difundido, e os dois lados em questão não abrem mão deste artifício.

Outro detalhe comum é que ambos – a peça **PL** e *bumba-meu-boi* – misturam sátira, comédia, tragédia e drama, confirmado no diálogo entre Cheiroso e Cheirosa:

Cheiroso: Sai daí! O “Mamulengo de Cheiroso” tem o prazer de apresentar...

Cheirosa: A grande tragicomédia lírico-pastoril!

Cheiroso: O incomparável drama tragicômico em três atos!

Cheirosa: a excelente farsa da moralidade! (PL, p. 32).

Essas aglutinações e inversões obedecem a uma evolução com o intuito alegórico. Desse modo, enquanto no primeiro ato, parodia-se a criação do homem na terra; no segundo, coloca-se em evidência o relacionamento do homem com o seu próximo. Os mandamentos bíblicos encontrados em **PL** – não adulterarás, não furtarás, não dirás falso testemunho contra o teu próximo e não cobiçarás coisa alguma do teu próximo (Êxodo, 20) – surgem como forma de estruturar no leitor/espectador uma consciência social.

Em **PL**, os mandamentos bíblicos acontecem de forma contrária à ação do mandamento, ou seja, um ato contrário à ação contida no ensinamento bíblico. Nas análises seguintes, mostraremos que o adultério e a morte de Vicentão caracterizam os mandamentos – não adulterarás e não matarás – o furto do novilho caracteriza o não furtarás, o testemunho do padre caracteriza o falso testemunho e por último a cobiça, pautada nos desejos dos personagens, caracteriza o último mandamento – não cobiçarás.

O primeiro mandamento que é posto invertido, e que aparece de modo quase imperceptível, é: “não adulterarás” (Êxodo, 20, v. 14). A única

caracterização concreta de adultério na peça é quando Marieta assume ter recebido na pensão o Vicentão, que é casado:

Benedito
Você gosta dele, Marieta?
Marieta
Lá vem a besteira, a gente não pode nem falar noutro homem!
Benedito
Por que é que você o recebe todo sábado?
Marieta
Porque gosto de conversar com ele, para ouvir as valentias! [...] Mas isso não quer dizer que eu goste de Vicentão, não, eu não recebo o Cabo Rangel também? E você? Eu recebo você mais do que a todo mundo! (PL, p. 44)

Na sociedade alegórica criada em **PL**, ao invés da mulher, é o homem que comete o pecado do adultério, caracterizando outra inversão bíblica. No **Antigo Testamento**, o adultério é tratado, na maioria das vezes, como um pecado feminino, até porque era comum ao homem ter várias mulheres.

Como a visão sobre a mulher adúltera foi amplamente difundida, ao se buscar o sujeito adúltero em **PL**, nos deparamos com a única personagem feminina da peça: Marieta. Porém, em **PL**, é comum e aceitável os homens saírem com as moças dos “pensionatos” conforme se vê em: “Mas a dona da pensão em que eu fui parar disse que isso era nome de mocinha e trocou-o por Marieta. É melhor me chamar assim. Todas as noites eu saía com as minhas companheiras” (PL, p. 163). Ou ainda quando Marieta assume que ‘recebe’ vários homens.

É importante ressaltar que, nessa sociedade criada em **PL**, todos aceitam esse tipo de comportamento, visto que ninguém repudia Marieta. Quando Cheiroso propõe para Cheirosa interpretar o papel de Marieta, ela aceita sob a seguinte justificativa: “Eu gosto porque Marieta é uma mulher assim, dessas da rede rasgada, todos os homens gostam dela e eu sou louca por isso”. (PL, p. 32). Já entre os homens, não existe problema algum em compartilhar a mesma mulher, ou ainda tomá-la em casamento, como o faz o personagem Pedro:

Benedito, aconteceu um acaso verdadeiramente infeliz. Eu tinha sido noivo de Marieta, abandonei-a e ela se entregou a essa vida, aqui. Nós estávamos brigados, mas você mandou que eu ficasse aqui com ela, e, você sabe, naquela confusão, a gente se reconciliou. Agora, vou tomar a bênção a minha mãe e volto para me casar com ela. (PL, p. 81).

Vemos, portanto, a inversão de valores quando consideramos nosso texto paralelo. No Antigo Testamento era comum o homem ter várias mulheres e o adultério era um pecado feminino. Em **PL**, ocorre o inverso quando Suassuna torna fato aceitável Marieta se relacionar com vários homens. Assim, quem comete o adultério, nesse caso, é o personagem Vicentão, único homem que o texto referencia como casado, na fala de Benedito: “Em compensação, sua mulher e seus filhos choraram muito o defunto!” (PL, 148).

O próximo mandamento a ser invertido será o “não furtarás” (Êxodo, 20, v. 15). Neste segundo ato existem dois furtos: o de Joaquim, que furta o novilho, tema central deste ato; e o de seu irmão, Mateus, que furta um carneiro para comprar a imparcialidade da justiça.

O mesmo acontecerá com o próximo mandamento – não dirás falso testemunho contra o teu próximo (Êxodo, 20, v. 16) – e é o que Mateus e o padre vão fazer. Mateus providencia uma certidão para beneficiar o réu:

Eu me lembrei que seu Vicentão tinha mandado um deles para o açougue no ano passado, fui à Prefeitura e tirei com data de hoje, certidão da licença do ano passado [...] Era melhor do que não trazer prova nenhuma, não era? Eu resolvi arriscar! A data da certidão era de hoje: no meio da confusão que você ia fazer era bem possível que ninguém visse que a licença era do ano passado! E foi o que aconteceu. (PL, p. 124-5).

Já o padre, tido por caduco, também dá falso testemunho quando se ‘engana’ no que testemunha, como que se confirma na conversa a seguir:

Rosinha: Mas, espere: Padre Antônio não disse que ele estava em São José dos Cordeiros?

Benedito: Foi engano do padre, isso foi na outra quinta feira! Fui eu que meti na cabeça do padre que tinha sido nesta semana! Como ele está velhinho, se atrapalhou. (PL, p. 119).

Para inverter o mandamento do falso testemunho, Suassuna seleciona justamente um membro da igreja: o padre. Nos seus mais variados textos, a **Bíblia** sugere como deve ser o comportamento do cristão, ou daquele que é portador de suas ideologias. Encontramos um salmo que retrata essa situação:

Senhor, quem habitará no teu tabernáculo? [...] Aquele que anda em sinceridade, e pratica a justiça, e fala verazmente, segundo o seu coração. Aquele que não difama com a sua língua nem faz mal ao seu próximo, nem aceita nenhuma afronta contra o seu próximo. (Salmos, 15, v. 1-3).

O último mandamento bíblico é: “não cobiçarás a casa do teu próximo, não cobiçarás a mulher do teu próximo, nem o seu servo, nem a sua serva, nem o seu boi, nem o seu jumento, nem coisa alguma do teu próximo” (Êxodo, 20, v. 17), sendo que este é o único que não ocorre na ordem cronológica como os outros três. Para analisarmos esse mandamento, consideremos a cobiça como um desejo imoderado e inconfessável de possuir algo e, partindo desse pré-suposto, podemos perceber que vários personagens cobiçam e ambicionam em maior ou menor grau: Marieta quer uma casa, visto que mora em uma pensão e quer se casar com Pedro, Benedito cobiça a mulher do próximo, Joaquim, o animal alheio, e Vicente, o dinheiro.

Vemos, portanto, que Suassuna cria um texto paralelo e parodiado aos mandamentos bíblicos e, a partir deles, estende a função utilitária de sua obra. Para cada mandamento invertido, deixa implícito um conselho, com o intuito de criar uma consciência social, exercendo assim a função maior nessa construção alegórica que é a de manipular (quando cria os destinos dos personagens) e julgar (na forma como define os desfechos).

Neste segundo ato, trabalha-se também com a questão da ilusão de ótica, e do sentido de “verdade”. Suassuna deixa transparecer o seu posicionamento ideológico sobre essa questão por meio da fala do personagem Benedito: “Esse

mundo é tão complicado que nele é quase impossível descobrir o que é verdade e o que não é” (PL, p. 97). Isso porque, no decorrer do segundo ato, a ação do furto vai desencadear várias outras “ilusões”. A primeira delas é a queixa na delegacia contra o personagem Mateus: “Vicente Borrote vem por aí dar uma queixa de mim. Diz ele que eu roubei aquele novilho dele”. (PL, p. 88). A segunda ocorre com o padre, que é tido por caduco. Após as testemunhas contarem suas versões, o desempate será dado em consequência da conduta moral de cada um perante a sociedade, e, obviamente, o padre parece ter certo privilégio, então, para descaracterizá-lo, segue o seguinte diálogo:

Benedito: Aí está: a palavra de um homem de bem, de um sacerdote, de um padre que é modelo de virtude!

Vicentão: Você não disse que foi engano de João? Pois o mesmo digo eu do padre!

Benedito: Padre Antônio é bêbado?

Vicentão: Não, mas é mouco e está ficando caduco! (PL, p. 113).

Outras ilusões decorrem em menor instância: Joaquim é tido por inocente, quando é o verdadeiro culpado. Benedito assume função de advogado, quando não o é; e o Cabo Rosinha exerce sua função de forma contrária à exigida pela sociedade, e acredita na inocência de Mateus. Por consequência dos esclarecimentos, Suassuna vai moldando a peça com o intuito claro de demonstrar que nem tudo é que parece ser.

Dessa maneira, Mateus não é culpado pelo furto do novilho. O padre assume duas posturas, primeiro de caduco e depois de lúcido. Assim, pouco antes da conclusão, por meio da fala de Benedito, o autor pode dar seu conselho:

[...] Estão vendo como são as coisas? Vicentão pensou que o novilho vendido tinha sido roubado: enganou-se! João viu Mateus passar com o novilho, com um pouquinho de areia que eu joguei nos olhos dele, duvidou do que tinha visto: enganou-se! Padre Antônio esteve com Mateus numa quinta, pensou que fosse outra, enganou-se! E o Cabo Rosinha acreditou nele: enganou-se! Pensem nisso antes de julgar os outros, e, sobretudo, antes de acusar alguém de roubo com tanta leviandade! (PL, p. 120).

Por outro lado, para mostrar a imperfeição humana, somos apresentados ao personagem Joaquim. No início do ato, Joaquim está em evidência em um canto, deixando explícito que ninguém tem provas contra ele e que foi julgado e absolvido. Entretanto, no desenrolar do ato, vai-se esclarecendo ao leitor/espectador que ele foi o autor do furto do novilho:

Quem sabe, Benedito? Seu Vicentão me botou pra fora da terra dele e não quis me pagar nem a meia do algodão que eu deixei lá” Na quinta, o novilho malhado apareceu aqui, desgarrado, certamente acompanhando o outro que você tinha trazido para o açougue: eu dei uma volta por trás do Correio, tangi o bicho e vendi a uns boiadeiros de São João de Cariri que passaram pela estrada. Assim, cobre o preço do meu algodão. Seu Vicentão Borrote moveu esse processo, mas perdeu e eu não tive que pagar nem as custas, porque vocês se encarregaram de tudo e o carneiro foi dele! (PL,p. 134-5).

Vemos que Joaquim fez justiça com as próprias mãos e usa de um subterfúgio para justificar seu erro: “Deus escreve certo por linhas tortas” (PL, p. 134), porém, como desconhece seu futuro, veremos no terceiro ato as conseqüências de suas atitudes.

Após analisar esse segundo ato, vemos que Suassuna insere novas inversões bíblicas que intensificam ainda mais o que ocorria no primeiro ato.

Os conselhos inscritos neste ato não deixam de ser uma forma de sátira à justiça. Para respaldar nossas conclusões, faremos uso da última música que se insere no final do segundo ato:

Cheiroso
Vida esquisita esta nossa,
justiça limpa, a do mundo!
Diz-se do mar que ele é claro:
ninguém sabe a cor do fundo.
Chamei a peça de “Caso”:
mas foi esse um nome raso,
precisava um mais profundo!

Cheirosa
Se cada qual tem seu crime,
seu proveito, perda e dano,
cada qual seu testemunho,
se cada qual tem seu plano,
a marca, mesmo da peça
devia ter sido essa
de Justiça por Engano! (PL, 136).

Essa tensão trazida pelo canto é identificada em todo o segundo ato e desemboca em duas atitudes de crítica social, seja ao modo de vida onde todos querem levar vantagem; seja à justiça, que é comprada constantemente pelos personagens. O último verso do canto “Justiça por Engano” (PL, 136), acaba pontuando que a regra da justiça é errar, de modo que o acerto é exceção.

Tal é a função alegórica deste segundo ato que, assim como ocorreu no primeiro, alia arte e pragmática de forma bastante clara.

4.3 O auto da boa esperança ou do processo.

A esperança, enganadora como é, serve contudo para nos levar ao fim da vida pelos caminhos mais agradáveis.
(François La Rochefoucauld)

Como já vimos, a alegoria sobre a evolução humana em **PL** desenvolve-se em três partes, sendo a primeira, grosseira e trôpega, onde os atores/personagens representam como bonecos; a segunda, marcada pela representação meio-boneco-meio-homem, ainda imperfeita; e a terceira, quando os personagens atingem a estatura humana por meio de atores em cena.

Paralelamente, a peça abarca três julgamentos, visto que é montada por processos. O primeiro é marcado pela ausência de consciência, haja vista que os homens agem por instintos. No segundo, existe o auto-julgamento, como acontece, com respeito ao personagem Joaquim; e, finalmente, o terceiro julgamento feito por Jesus Cristo para encerrar a peça.

Especificamente no primeiro ato, Suassuna escolheu como tema central a ação do homem em decorrência de seus instintos e valores sociais; a lei moral. No segundo ato, a articulação do homem em benefício próprio e valores civis, a lei civil, e por último, neste terceiro aqui analisado, o comportamento em virtude da religião, a lei religiosa, formando assim a tríade de valores que regem a raça humana – moral, cívica e religiosa, completando assim a arquitetura alegórica de **PL**.

Para relembrar, neste ato, os personagens vão chegando um a um no céu, onde haverá o julgamento. Nele, insere-se algumas passagens bíblicas, fora da ordem cronológica da **Bíblia**: a negação de Pedro, o beijo do jardim, o julgamento e a morte de Cristo e, como nos outros atos, além do resgate do significado moral, haverá ainda, o metalingüístico, como podemos perceber na fala de Cheirosa, na qual se refrata a voz de Suassuna:

Cheiroso:

Muito bem, respeitável público! Afinal de contas, seja pela porta da frente, seja por portas travessas, o fato é que justiça se faz! E se é possível ver isso agora que nós somos cegos, quanto mais depois, quando tivermos bons olhos para enxergar! *É de certa forma o que quero dizer, ao anunciar que, vamos representar como gente!* (PL, p. 137, grifo nosso).

Nota-se que Suassuna vai desnudando o processo de criação do ato por meio de Cheiroso, seu porta-voz ficcional. Isso fica ainda mais evidente em determinada parte do diálogo, quando Cheirosa atribui a autoria da peça **“O auto da compadecida”** (1955) a Cheiroso, alter-ego do autor empírico:

Cheirosa
Mas eu quero lhe avisar uma coisa: nesse seu terceiro ato tem Cristo?
Cheiroso
Tem
Cheirosa
E ele se passa no céu?
Cheiroso
É por ali por perto!
Cheirosa
Pois vão dizer que você não tem mais imaginação e que só sabe fazer, agora, o “Auto da Compadecida”. (PL, p. 139).

Na seqüência do diálogo, cria-se outra equivalência ao equipar Cheiroso a Jesus Cristo, o que nos dá parâmetros para criar a seguinte correlação metafórica: Cheiroso corresponde a Suassuna e ambos a Jesus Cristo, o criador divino do teatro de mamulengos que alegoriza também a terra, “habitat” dos homens:

Cheiroso:
Agora me diga uma coisa: você acha que eu convenço, como Cristo?
Cheirosa
Era o que faltava! O Cristo veio como carpinteiro, que era uma coisa melhor, ninguém acreditou que ele era filho de Deus, quanto mais aparecendo como dono do mamulengo!
Cheiroso
Mas não é isso que ele é? Não é Deus o dono do mamulengo?
Cheirosa
É, se bem que toda vez que você me fale nisso, eu me lembro do ditado que o povo diz: “Se o mundo fosse bom, o dono morava nele”. (PL, p. 141).

Percebemos que, ao final do diálogo, resgata-se um ditado popular para endossar sua fala: “se o mundo fosse bom, o dono morava nele”. (PL, p. 141). O ceticismo dessa citação serve, aqui, para mostrar que o ser humano vive em função do desespero e não da esperança. De acordo com isso, Suassuna vai trabalhar neste ato um “conselho” por meio da fala de Cheiroso:

Cheiroso:

Sempre me impressionou a tremenda importância que se dá ao desespero! Está certo, mas, se é assim, se o desespero é coisa tão grave, a esperança deve ser algo de virtude maravilhosa, pois é o contrário dele. Foi esse assunto que escolhi para dar uma ideia de que é o absurdo e o disparate do mundo... (PL, p. 141).

Suassuna resgata aqui o único mandamento dos cinco que versará sobre o relacionamento do homem com seu próximo: não matarás (Êxodo, 20, v. 13) e que não foi abordado anteriormente. Podemos aferir essa inversão bíblica quando o personagem Benedito esclarece a morte de Vicentão: foi morto pelos Nunes:

Vicentão

Morri de desgosto? Desgosto por quê?

Benedito

Por causa das seis balas que levou no pé-do-ouvido e de uma facada no coração. (PL, p. 146).

Depois disso, inicia-se a chegada de alguns personagens no céu. A passagem da terra para o céu é conduzida pelo “autor-manipulador” Cheiroso, que pisca uma luz do cenário, indiciando a entrada.

O personagem só tem consciência de sua morte pelo outro, de forma que é sempre o próximo que elucida a morte do personagem anterior. Pontua-se a *causa-mortis* de cada um dos personagens em decorrência de um sentimento produzido por ações terrenas dos personagens. Dessa forma, cria-se alegoricamente um panorama da sociedade brasileira, estreitando a identificação entre espectadores/leitores e os bonecos do teatro dos mamulengos, simulacro dessa mesma sociedade.

Percebemos que o discurso dramático desnuda a organização da sociedade brasileira: um governo ineficaz, a submissão dos

fazendeiros/empresários às companhias estrangeiras, comerciantes explorando seu próprio povo:

Vicentão

As companhias estrangeiras tomaram conta do mercado do algodão e da mamona. Começaram aliadas, comprando mais caro do que todo mundo. Os sertanejos que tinham máquinas de beneficiar, faliram todos. Então a tática mudou: agora são eles que determinam os preços!

[...]

Benedito

Por que não se organizaram? Por que não se juntaram para expulsá-las? [...] Por que não tomam vergonha e não organizam um governo melhor? Em vez disso, vamos pegar os vaqueiros, os moradores, os trabalhadores de enxada, e montar nas costas deles! O mundo que eu conheci foi uma cavalhada: os grandes comerciantes de fora, montados no de dentro; os de dentro, nos fazendeiros, os fazendeiros, nos vaqueiros, os vaqueiros, nos cavalos! (PL, 2003, p. 151-2).

É por meio da chegada dos personagens no céu que Suassuna insere o grotesco na peça, marcando a morte e o renascimento do homem, por meio dos “baixos” do corpo e do excesso descritivo, tal qual ocorre com o renascimento de Vicentão por meio da fala do personagem Benedito:

As balas cortaram-lhe o pescoço e a cabeça saltou fora. Os intestinos deixaram escapar matérias tóxicas, que penetraram na corrente venenosa e arterial, causando uma espécie de infecção generalizada. Os músculos, abalados por tais acontecimentos lutosos, estavam se desligando dos ossos, o que repercutia de maneira desastrosa nos humores do líquido encéfalo-raquidiano. Nesse momento exato, com toda calma, enfiaram duzentos mil-réis de aço penetrante e cortante no seu infarto do miocárdio. Isso tudo foi lhe dando aquele desgosto, aquele desgosto, e você morreu! (PL, 2003, p. 146-7).

Por tudo isso, a morte torna-se uma parte do ciclo da vida apenas, um dos seus aspectos, onde a topografia corporal – terra, inferno e céu - funde-se com a topografia cósmica – ar, água, terra e fogo. (BAKHTIN, 1987, p. 310). Dessa forma, por meio de inversões, converte-se o que é sagrado e oficial em um “jogo alegre e totalmente desenfreado” (BAKHTIN, 1987, p. 73). Além do mais,

Suassuna se vale do riso para denunciar os problemas sociais: o capitalismo, a fome, a seca, o preconceito.

O primeiro a puxar a fila de defuntos é o Vicentão, que toma consciência de sua morte por Benedito. Vicentão morreu de desgosto e por conta da ganância:

Benedito
Os Nunes lhe deram suas contas e despacharam você, bem despachado!
[...]
Benedito
É isso, meu velho! Por que foi se meter em questões de terra? Por que essa ganância de enriquecer mais, já tendo nascido rico? E, pior ainda, por que foi nascer? Quem nasce, morre!
Vicentão
Estou assim como quem vê de dentro o que, antes, só via de fora! Agora, só não posso me acostumar é com isso de estar morto! Quando penso que a estas horas já sou assombrado! (PL, p. 147-9).

Neste terceiro ato, Suassuna coloca em pauta como a ganância humana gera atitudes incoerentes, formando assim as desigualdades sociais:

Vicentão
Você não sabe os apertos que eu tenho passado com a seca!
Benedito
A única coisa que sei é que você andava de carro, e eu, a pé!
Vicentão
O banco cortou-me os créditos: nem um tostão emprestado!
Benedito
Isto é problema de rico!
Vicentão
As companhias estrangeiras tomaram conta do mercado do algodão e da mamona. Começaram aliadas, comprando mais caro do que todo mundo. Os sertanejos que tinham máquinas de beneficiar, faliram todos. Então a tática mudou: agora são elas que determinam os preços!
Benedito
Isso é problema de rico! Por que consentiram nisso?(PL, p. 150).

Vemos que aí se contrapõem duas classes sociais – a de Vicentão, que é fazendeiro, com a de Benedito, o pobre negro – para mostrar que, independente a classe social, existem problemas. A luta por direitos individuais, ao invés de coletivos, intensifica a política da desigualdade.

A partir deste momento do diálogo, percebemos um desvio no discurso do personagem Benedito, que assume agora a função de aconselhador, refratando a

ideologia autoral ao propor uma mudança organizada pelos empresários, com efeitos sobre a política de governo:

Vicentão
Que é que eu podia fazer?
Benedito
Por que não se organizaram? Por que não se juntaram para expulsá-las?
Vicentão
Elas são muito poderosas, têm prestígio com o governo!
Benedito
Por que não tomam vergonha e não organizam um governo melhor? [...] (PL, p. 151).

O próximo a chegar ao céu é Pedro, e será ele quem vai esclarecer a morte de Benedito, que morreu de raiva:

Benedito
Sabe me dizer de que morri?
[...]
Pedro
De raiva! Você não se lembra de ter saído correndo, para buscar o advogado que ia requerer o inventário de seu Vicentão? (PL, p. 155).

Em **PL**, independente de sua classe social, os personagens têm defeitos e é nesse momento da morte que, de fato, tomam consciência disso. A análise que Benedito faz de si mesmo está em “Eu sempre fui um sujeito esquentado. Qualquer coisinha me fazia ódio! (PL, p. 156). Já o julgamento do outro sobre sua mesquinha vem na fala do personagem Vicentão:

[...] Você morreu por castigo! Só vivia se queixando da vida! Com raiva de seu patrão! Falando mal dele! Com uma história de só viver dois graus acima do chão! Está aí: morreu no chão, para largar de ser mal agradecido, e agora está mais raso do que o chão!(PL, p. 157).

O próximo personagem a chegar ao céu é Marieta e sua forma de entrada é diferente das dos demais personagens:

Marieta
Jesus Cristo, filho de Davi. [...]
Pedro
Ouvi um grito horroroso! Parecia uma pessoa morrendo! [...]
Marieta
Jesus Cristo, filho de Davi, tenha piedade de mim! (PL, p. 159-60).

Vemos que Marieta chega ao céu gritando, implorando perdão, como quem tem consciência de seus pecados. Fomos buscar referências bíblicas e encontramos duas passagens no **Novo Testamento**. Uma se refere a uma mulher que suplica a cura de sua filha endemoninhada (S. Mateus, 15, v. 21-8), e a outra, é sobre um cego de Jericó (S. Lucas, 18, v. 35-43). Nesta última, percebemos um diálogo paralelo e duas inversões bíblicas: Marieta não era deficiente visual e a passagem bíblica acontece na terra e da **PL** ocorre no céu:

E aconteceu que, chegando ele perto de Jericó, estava um cego assentado junto do caminho, mendigando [...] Então clamou dizendo: *Jesus, Filho de Davi, tem misericórdia de mim*. E os que iam passando repreendiam-no para que calasse, mas ele clamava ainda mais: *Filho de Davi, tem misericórdia de mim*. Então Jesus perguntou-lhe, dizendo: que queres que te faça? E ele disse: Senhor, que eu veja. E Jesus lhe disse: Senhor, que eu veja. E Jesus lhe disse: Vê: tua fé te salvou. (S. Lucas, 18, v. 35-42, grifos nossos).

Neste momento da peça, desvenda-se ao leitor/espectador que Marieta é na verdade, Madalena, uma relação direta com a personagem bíblica de mesmo nome. Após Marieta, adentra ao céu o Padre Antônio, que esclarece que ela morreu de besta. Aqui, pelo diálogo estabelecido entre Marieta, o padre e Pedro e alguns discursos esparsos, podemos ter uma visão global sobre a personagem e percebemos aqui outra inversão bíblica. Para expor essa inversão, traremos uma personagem bíblica, a Maria Madalena. Sua primeira aparição na **Bíblia** ocorre no evangelho de **São Lucas**:

E eis que uma mulher da cidade, uma pecadora, [...] e estando por detrás, aos seus pés, chorando começou a regar-lhe os pés com lágrimas, e enxugava-lhos com os cabelos de sua cabeça, e beijava-lhe os pés, e ungia-lhos com o unguento. (S. LUCAS, 7, v. 37-8).

As próximas passagens que podemos inferir sobre a relação entre o nome e a pessoa estão no evangelho de **S. Lucas**, “E algumas mulheres que haviam sido curadas de espíritos malignos e de enfermidades: Maria, chamada Madalena, da qual saíram sete demônios” (S. LUCAS, 8, v. 2) e do evangelho de S. João “E Maria era aquela que tinha ungido o Senhor com unguento, e lhe tinha enxugado os pés com os cabelos; cujo irmão Lázaro estava enfermo” (S. JOÃO, 11, v. 2). Vemos que Maria Madalena era pecadora e alcançou o perdão de Jesus Cristo aqui na terra: “Por isso te digo que os seus muitos pecados lhe são perdoados, porque muito amou [...] E ele disse-lhe a ela: Os teus pecados te são perdoados” (S. LUCAS, 7, v. 47-8).

Para inverter a situação bíblica, Suassuna cria Marieta ao inverso da Maria Madalena bíblica. Em **PL**, Marieta era uma moça pobre da serra, pura, e seu nome era Madalena, em busca do sonho de se casar, foi parar em uma pensão, onde perdeu a pureza e virou Marieta, em suma: nasce pura, e se transforma em Marieta (nome que deriva do radical de Maria), pecadora. A inversão pode ser visualizada neste esquema:

Personagem da PL : Marieta	
Madalena	Marieta
Pura	Pecadora

Personagem Bíblica: Maria Madalena	
Madalena	Maria
Pecadora	Pura

Ainda falando de inversões bíblicas, Maria Madalena foi perdoada ainda na terra, e Marieta só alcançou a redenção no céu:

Marieta
 Marieta? O senhor me chama novamente assim? Então não fui absolvida? Morri sem me confessar?
 Padre Antônio
 Não, minha filha! Você se confessou e morreu inconsciente, gritando: “Jesus Cristo, filho de Davi”.
 Marieta

E o senhor me absolveu?
Padre Antônio
Absolvi, por que não? Coitada, uma vida mesquinha, cheia de engano e de sofrimento... (PL, 173).

Percebemos que neste terceiro plano, ocorre uma desmistificação do mito sobre a mulher perfeita. No primeiro ato, momento em que o homem age por instinto, o personagem Benedito vê Marieta de forma perfeita e idealizada:

E que é que eu posso fazer, Pedro? A mulher tem todas as qualidades, ingrata, cruel, fingida, cheia de ternuras e de malícias, ingênua, cabotina, sincera, leal, incapaz de traição, falsa, traidora, bonita, sem crepúsculos... É maravilhosa! Depois que ela apareceu por aqui, vinda da serra, anda todo mundo doido! (PL, p. 35).

E, a mesma mulher, é julgada pelo mesmo homem, de forma totalmente diferente do segundo ato: “Marca três emes: magra, mole e mentirosa!” (PL, p. 171). O que fica em questão é que sobre a mesma pessoa, incidem dois julgamentos: um por instinto, outro pela razão, causando assim no leitor/espectador um ponto de cruzamento para reflexão.

Assim como na **Bíblia** foi preciso coletar e organizar as informações para traçar algumas informações sobre a Maria Madalena, o mesmo ocorre com a personagem Marieta, na **PL**. Suassuna fragmenta as informações a respeito dela, fazendo com que o leitor vá juntando as peças: na sociedade da qual participa, vemos que Marieta recebe a todos os homens. Em determinado momento, recebe uma proposta de casamento, de Pedro, um antigo namorado, mas na ausência dele (segundo ato), ela continua com a mesma postura (de pecadora), pois quando participa do julgamento do Mateus no segundo ato, estava no bar, acompanhando João.

No terceiro ato, Suassuna desvenda ao leitor que, na verdade, Marieta botou feitiço no chá de Pedro, o que segundo Pedro, foi tiro e queda, lhe causou o acidente, que lhe causou a morte. Marieta, por sua vez, diz que da ausência de Pedro, comeu demais, o que lhe causou a morte. Assim, Marieta não consegue

enxergar suas imperfeições, precisando da ajuda do padre para chegar à conclusão:

Padre Antônio
Você não se lembra de ter comido uma panelada? E que a panelada lhe fez mal? E que você foi para o posto com a cara torta e botando sangue pela boca?
Marieta
Me lembro
Padre Antônio
Pois a desgraça começou aí. [...] Você com sua besteira não tomou as providências para evitar isso [...]
Marieta
E onde é que está minha besteira, que eu não estou vendo?
Padre Antônio
Em não tomar providência! (PL, p. 174-5).

Depois de caracterizar a sociedade, a cidade e a maioria dos personagens, percebemos que agora Suassuna caracteriza o vício, por meio da fala do padre Antônio:

Ficou nervosa com sua ausência [de Pedro] e deu para comer. Tem gente que, nessas crises sentimentais, dá para beber: ela, foi pra comer. Quando o nervoso aumentava e ela metia na cabeça que você ia faltar à promessa, chegava a comer dois quilos de carne de uma vez. Numa dessas roedeiras, comeu a panelada sozinha, e morreu! É vício! (PL, p. 176-7).

A partir deste momento da peça, temos um ciclo de acontecimentos suficientes para subsidiar o conselho intrínseco do terceiro ato. Nota-se que Suassuna quer apontar que o vício é um defeito do qual o ser humano não se dá conta, como uma forma de se matar aos poucos, e que dá início à fila e ao processo do terceiro ato, na fala de Cheiroso “Em suma, cada um de vocês morreu por causa do outro. É a primeira acusação do processo, porque os homens morrem do convívio dos demais” (PL, p. 196).

Todos os personagens morrem em decorrência de uma situação de desespero: Vicente (desgosto) → Benedito (raiva) → Pedro (nervoso) → Marieta (besteira) → Padre (susto) → Joaquim (fome) e partindo deste ponto de reflexão

que se estrutura a alegoria em **PL**. Vemos que, em decorrência dos instintos e atitudes do ser humano, a vida chega a um ponto de desespero que causa a falta de esperança, que leva os personagens a se entregarem a seus destinos, talvez achando que ele foi imutável. E percebemos que diante de toda essa construção metafórica criada, o conselho que fica implícito é de que a vida deve ser estruturada a partir da esperança e não do desespero.

Podemos perceber parte dessa reflexão proposta quando, em **PL**, depois de perceber toda sua trajetória na terra, Marieta conclui “nasci na miséria, perdi meu nome na esperança de me casar, e, quando estava para conseguir esse sonho, morri de besta num posto de saúde” (PL, p. 176), e, na seqüência, percebemos a voz implícita de Suassuna, na fala do Padre: “é o que se chama ‘nascer na fé, viver na esperança e morrer na caridade’” (PL, p. 176).

O padre Antônio, em meio às conversas com a Marieta vai mostrando ao leitor/espectador a vida sofrida do sertão. Por meio de suas próprias frases, vem seu julgamento e reflexão:

Com a morte devo ter recuperado minha juventude e perdido minha caduquice, minha surdez, o cansaço de todos aqueles anos de sertão! Quando cheguei lá, era o Padre Antônio Cavalcanti Wanderley. Com dois anos de sertão, o nome ficou reduzido a Padre Antônio Cavalcanti. Mas veio a seca de 32, e, quando ela acabou, eu já passara a ser somente Padre Antônio. Afinal perdi o nome [...] até que me tornei aquilo que vocês já sabem, um padre cansado e velho, o velho vigário marca três emes: manso, mouco e meio-caduco. Mas parece que tinha de ser assim: quem sabe se não foi por isso que mereci Marieta me chamar na hora da morte dela, não? (PL, p. 172-3).

Vemos que no universo de **PL**, dois personagens foram vítimas do destino: Marieta e o padre Antônio. Com o jogo de transformações ocorridas e explicadas através dos nomes desses personagens vemos como a seca nordestina penaliza as pessoas, tornando-as sem dignidade (no caso de Marieta) e sem identidade (no caso do padre). O padre entende e reconhece que a decisão tomada de absolver Marieta em sua hora da morte é em decorrência de ambos pertencerem à margem da sociedade: sofridos e sem identidade.

O próximo a chegar ao céu é Joaquim e esclarece de forma rápida as causas da morte do padre: morreu de susto. Joaquim, assim como os demais personagens masculinos, toma consciência de sua ilusão na terra:

Saí com alguma coisa, com aquele dinheirinho conseguido, etc., como você sabe. Mas o dinheiro durou pouco. Não arranjei trabalho em Campina. Disseram que, perto de Patos, eu podia me empregar na estrada que estão fazendo. Fui para lá e nada! Aí, minha história tornou-se igual à de qualquer retirante. Passei toda espécie de miséria, comendo o que me davam e bebendo a água que encontrava. Fui ficando franco, fraco, vivia com a vista escura. Vi que estava perto de morrer... (PL, p. 182-3).

A trajetória e o desfecho que Suassuna cria para este personagem conduzem para um conselho (que também é um ditado popular): o crime não compensa. Fica claro aqui o plano evolutivo da peça, quando, no segundo ato, Joaquim, em sua pequenez no plano terrestre, se julga livre, pois “Deus escreve certo por linhas tortas” (PL, p. 134); mas, no terceiro ato, ele adquire consciência plena para avaliar suas atitudes, e percebe que mesmo fazendo “justiça com as próprias mãos” e com um pouco de dinheiro, não foi capaz de mudar seu destino e acabou morrendo de fome.

Para encerrar esse ciclo de mortes, ou de entradas ao céu, o último a chegar é João, o poeta, personagem único que tinha consciência na terra dessa dimensão celeste “entro, sei que estou morto, e entro logo cantando” (PL, p. 184). Pela fala do personagem João, Suassuna explica ao leitor/espectador que o poeta é o único conhecedor da morte:

Mas é claro que sei que estou morto! Sabe lá você quantas vezes eu encarei minha morte? Vocês pensam que um poeta é homem para aferrar com esse risco? Eu convivi a vida inteira com minha morte. Vocês passam a vida dando as costas para ela: é por isso que, quando a morte aparece, não sabem nem o que está acontecendo. É por isso que eu sabia, e vocês, não! (PL, 184-5).

Toques de sino (e de tambor): assim Suassuna insere na peça elementos sacros, e então, começa uma mistura de sacro e profano, até a libertação total do

homem e o diálogo com o texto paralelo agora é constante. Aqui, o cômico em excesso agride o texto bíblico (e também o leitor/espectador). Quando Jesus Cristo, representado por Cheiroso, aparece na peça, retoma-se a equivalência entre Cheiroso e Jesus Cristo. Aqui, como no plano terreno, alguns acreditam que se trata de Jesus Cristo, outros não:

Benedito
Meu Deus, que será isso?
Padre Antônio
Valha-me Deus! Jesus!
Marieta
Jesus Cristo, filho de Davi, tenha piedade de nós!
Vicentão
Mas olhem só de quem a gente estava com medo! Ra, ra! É aquele moleque, dono do mamulengo! (PL, p. 190-1).

Para colocar em cena o julgamento de Jesus Cristo pelos homens, a peça retoma e inverte alguns acontecimentos bíblicos do julgamento de Cristo.

O fato que mais nos chamou a atenção foi quando o personagem Benedito diz sobre Jesus Cristo: “Com medo de um palhaço desse?”. (PL, p. 191), e pensando nessa analogia, buscamos um acontecimento bíblico semelhante para estruturar essa análise:

[...] E todos choravam (a morte de uma menina); e a pranteavam; e ele disse: Não choreis; não está morta, mas dorme. *E riram-se dele*, sabendo que estava morta. Mas ele, pegando-lhe na mão, clamou, dizendo: Levanta-te, menina. E seu espírito voltou... (S. LUCAS, 8, v. 52-5, grifos nossos)

O termo referente a Cristo agride muito mais no texto dramatúrgico do que no bíblico, que sofre um rebaixamento brutal. Jesus Cristo veio, aqui também, com um propósito sério, que pode ser percebido na própria fala do personagem Cheiroso “Se bem que veja que, mais uma vez, não estou sendo levado a sério” (PL, p. 194), o que faz entender que alguns aceitaram, outros, não.

O primeiro acontecimento bíblico sobre o julgamento inserido na **PL** é quando Jesus Cristo é levado perante o sinédrio (S. Marcos, 14, v. 53-65), e onde consta a acusação que levou à crucificação:

És tu o Cristo, Filho de Deus, Bendito? E Jesus disse-lhe: Eu o sou, e vereis o Filho do homem assentado à direita do poder de Deus, e vindo sobre as nuvens do céu. E o sumo sacerdote, rasgando os seus vestidos, disse: Para que necessitamos de mais testemunhas? Vós ouvistes a blasfêmia; que vos parece? E todos consideraram culpado de morte. E alguns começaram a cuspir nele, e a cobrir-lhe o rosto, e a dar-lhe punhadas e a dizer-lhe: Profetiza. E os servidores davam-lhe bofetadas. (S. Marcos, 14, v. 61-5).

Em **PL**, essa passagem é resgatada de forma profana:

Vicentão
O Cristo! Vejam só o atrevimento desse moleque! Dá um bofete nele!
Benedito dá um tapa na parte de trás da cabeça de Cheiroso, perto da nuca.
Pedro
Com essa vara é melhor! Passa a vara nele! Tome!
Vicentão
Dá nele, dá!
Vicentão
Se é, adivinhe quem lhe bateu!
Todos
Ah ra, ra, ra, ra! Olhe a cara dele! (PL, p. 191-2).

Assim como os judeus, os homens esperam um deus vestido de seda e ouro, e que atenda a seus interesses próprios:

Cheiroso faz um sinal. Marieta vez por trás dele, coloca o manto em seus ombros e depois enxuga seus pés com os cabelos
Joaquim
É ele! Vocês não deviam ter feito isso!
[...]
Vicentão
É, pode ser! Agora a gente vê melhor. Também, com aquela roupa, quem ia ligar? O senhor me desculpe, eu não sabia: agora, a gente vê logo que é uma pessoa de certa ordem, um juiz, um professor, uma coisa assim! O senhor é o Cristo mesmo, é?
[...]
Vicentão

Mais que coisa extraordinária! Que grande sujeito é você! (*Beija-o no rosto*). O senhor pode, então, me arranjar um emprego na Prefeitura? (PL, p.193-4).

Vemos no diálogo acima que Suassuna já insere a traição de Judas, de forma idêntica à **Bíblia**: “Judas, com um beijo trais o Filho do homem?” (S. LUCAS, 22, V. 48). Outra intertextualidade bíblica que Suassuna insere na peça é a negação de Pedro, inscrita no livro de **S. Mateus** (27, v. 69-75):

Cheiroso
[...] Ou será que alguém tem coragem de morrer em seu lugar? Você teria coragem Pedro?
Pedro
Eu? Por que logo eu? Eu não digo que sou pesado! Eu, não!
Cheiroso
Por quê?
Ora por que! Porque não!
Cheiroso
Você não me conhece, Pedro?
Não conheço, não quero conhecer e tenho raiva de quem conhece. (PL, 197)

Para representar Pilatos, Suassuna escolhe o Vicentão, talvez por ele representar a classe dos proprietários em **PL**. Nos indicadores de cena, Suassuna retoma que deve ser encenado com “matiz de escárnio, como se tudo fosse uma palhaçada” (PL, p. 198), e assim o julgamento de Jesus Cristo em **PL** rebaixa aquele ocorrido na cena bíblica :

Levam Cheiroso (que representa Jesus Cristo) diante de Vicentão [...]
Vicentão
Não vejo nele mal algum! [...]
Benedito
De novo a Pilatos! Conduzam o Rei dos Judeus!
Todos
Jesus ou Barrabás?
Todos
Barrabás! Queremos Barrabás!(PL, 198-9).

E é a partir desse ponto que começaremos a analisar o ato do julgamento final, onde se insere a maior das inversões: aquela que propõe que o homem julgue a Deus:

Benedito

Então, Vossa Excelência vai me desculpar, mas antes disso, quem deve ser julgado é Vossa Excelência, Vossa Eminência, Vossa Mamulenguência! Antes de nós fazermos qualquer coisa, o senhor que criou a gente e inventou o mundo! Foi o senhor que inventou a confusão toda, de modo que deve ser julgado primeiro! (PL, p. 194).

Por essa fala de Benedito percebemos os três planos da alegoria por meio das três vozes presentes em **PL**: “vossa excelência” representa os espectadores/leitores (pessoas nobres ou ilustres, pessoas do bem); “vossa Eminência”, Ariano Suassuna; e “vossa Mamulenguência”: Deus, o “dono” do mundo. E assim como na **Bíblia** “Jesus julga juntamente com Deus” (S. JOÃO, 8, v. 6):

Cheiroso

Está certo, Benedito, em nome do Cristo vou aceitar o que você diz, se bem que veja que, mais uma vez, não estou sendo levado a sério. Serei julgado por vocês, que farão um inventário. Serei julgado por vocês, que farão um inventário de seus infortúnios e dirão se valeu a pena ter vivido ou não. (PL, p. 194).

Identificadas as causas do processo, bem como acusado e julgadores, conduz-se o julgamento de forma que os personagens tomem consciência de que herdaram o pecado e a morte de Adão. Cheiroso, porta-voz autoral, propõe três reflexões que levam ao veredicto final:

Vale a pena fazer parte da vida, sabendo que a morte é inevitável? [...] Vale a pena ser mergulhado nesse espetáculo turvo e selvagem, sabendo que o mal assim marca o sol do mundo? [...] Vale a pena viver, sabendo que a vida é um dom escuro, que nunca será inteiramente entendido e captado em seu sentido enigmático? (PL, p.198-9).

Ao optar por essa forma de conduzir o processo, Suassuna deixa de exercer a função de julgador, ficando isto a cargo dos personagens, que vão construindo seu próprio julgamento, tornando-se capazes de perceber seus próprios erros.

A conclusão a que se chega é de que através dos infortúnios e inventários dos personagens percebemos que a Terra é ruim, não por conta de Deus, mas sim por conta de seus próprios habitantes. Mas há ainda outro propósito a ser alcançado ao final da peça: o de que os leitores/espectadores lutem por uma vida melhor, pois assim como os personagens acharam seu lugar, é possível que cada um busque e encontre o seu:

Todos
Ninguém sabe Marieta
Onde vive e onde está:
Acabou-se seu problema,
Não mais vive ao Deus-dará!

Cheiroso
Marieta e seus homens
Encontraram seu lugar
Todos
Todos nós e Marieta
Achamos nosso lugar! (PL, 204-5).

Considerações Finais

Assim tenho visto que não há coisa melhor
do que alegrar-se o homem nas suas obras,
porque essa é a sua porção; pois quem o fará voltar
para ver o que será depois dele?
Eclesiastes, 3, v. 22.

Por meio do estudo de **PL**, vimos que a literatura, a exemplo de outras áreas das ciências humanas, também se ocupa de explicar a existência do ser humano, questionando seus atos terrenos e abrindo a possibilidade de pensá-los em outro plano. Evidentemente, não conseguimos esgotar todas as possibilidades de leituras/interpretações da obra nesse trabalho, mas cremos ter iniciado uma reflexão que pode se estender num outro momento de atividade acadêmica.

O propósito que sustentou nossa dissertação desde o início foi o de mostrar que **PL** é concebida como um espaço teatral que constrói uma arquitetura alegórica da vida humana, amparada por inversões carnavalizadoras do discurso bíblico, desde o **Gênesis**, até o julgamento final de Jesus Cristo, pelo próprio homem. Além deste aspecto religioso pertinente à obra, Suassuna resgata, neste percurso de libertação, a cultura popular nordestina, como forma de interação e, ao mesmo tempo, altera alguns modelos fixos do mamulengo tendo em vista, de um lado, a função estética e de outro a pragmática por meio de ditados e conselhos ou ainda das “moralidades” da peça, a exemplo do teatro medieval.

Se formos traçar a trajetória da sua concepção dramatúrgica inscrita na peça **PL**, percebemos que foi um trajeto longo, que se iniciou ainda na infância de Suassuna, na Paraíba, com os espetáculos circenses, e no cultivo constante das raízes familiares, principalmente no resgate de memórias da figura paterna. Essa cultura popular nordestina que Suassuna recebeu de forma descompromissada na infância será refletida seriamente em sua produção literária, principalmente quando Suassuna começa a trabalhar com Hermilo Borba Filho, que tinha os mesmos ideais. O conhecimento da cultura popular nordestina, advindo do convívio familiar, é plenamente desenvolvido nas obras de Suassuna, e em

particular em **PL**, que posteriormente, atenderá às especificidades do Projeto Armorial, criado pelo próprio Suassuna, em 1970.

E para nossa grande surpresa, foi nos textos bíblicos que encontramos um plano de intertexto que subsidiou a percepção da construção alegórica da jornada do homem contemporâneo – do nascimento à redenção pela autoconsciência. Para isso, Suassuna se apropriou da estrutura do Teatro Medieval, visto que ambos têm por tema o debate da justiça e a misericórdia sob o trono de Deus, pedindo a absolvição do Homem, numa narrativa simples e didática.

Para caracterizar a sociedade desse mundo alegorizado, Suassuna busca no teatro dos mamulengos seus personagens, que funcionam como estereótipos.

Além disso, resgata as características do circo no seu caráter de “quadros justapostos” e de festa libertadora do mundo oficial por meio da convivência carnalizadora entre alto e baixo; sério e cômico. Através do riso, Suassuna propõe uma reflexão sobre os comportamentos e atitudes do homem na sociedade, com o objetivo de gerar uma reflexão seguida de uma ação libertadora.

A alegoria assume um caráter universalizante na inter-relação entre os três níveis que movem a sociedade: o moral, o civil e o religioso. Tal ocorrerá por meio dos três atos, cada um deles condensando um conselho ao público.

De acordo com a evolução humana desenvolvida até aqui, vimos que a construção das cenas e dos personagens analisadas evolui com o intuito de caracterizar uma sociedade interessada em articular seus próprios interesses. Na análise do segundo ato, que trata de assuntos civis, percebemos que existe uma ausência de contato (ou de consciência) dos personagens com o lado espiritual, e que a busca dos anseios do homem é centrada na luta pela sua sobrevivência, e, por consequência, a justiça que se estabelece no meio dos homens na sociedade ocorre de forma arbitrária.

No terceiro ato, que trata de assuntos religiosos, Suassuna encerra o ciclo do homem na terra e o insere em um espaço metafísico. Somente após a evolução do homem-boneco para homem-homem é que o homem adquire consciência plena. No julgamento que ocorre neste terceiro ato, existem duas

partes: a divina e a humana, onde ambas se julgam e se perdoam, à luz do argumento de que a vida vale a pena desde que se tenha o direito de lutar para melhorá-la.

Após a análise da **PL** é possível aferir o posicionamento estético e ideológico do autor inscrito na sua dramaturgia cuja função de educar e conscientizar por meio da arte teatral retoma o lugar fundamental que o teatro deve ter na cultura, e isso desde os gregos, conforme Aristóteles (2004) tão bem enunciou na **Poética**: "é a imitação de uma ação, realizada pela atuação dos personagens, os quais se diferenciam pelo caráter e pelas ideias [...] segue-se que são duas as causas naturais da ação: ideias e caráter. E dessas ações se origina a boa ou má fortuna das pessoas" (p. 43).

Referências:

ARISTOTELES. **Poética**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Ed universidade de Brasília, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÍBLIA SAGRADA. O velho e o novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblia do Brasil, 1995.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito do Mamulengo: o teatro popular do Nordeste**. São Paulo: Companhia Nacional, 1966.

DIDIER, Maria Thereza. **Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o movimento armorial em Pernambuco (1970-76)**. Recife: UFPE, 1999.

DIMITROV, Eduardo. **O Brasil dos espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como "criador e criatura"**. 2006, 202 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade Filosofia Línguas e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2006.

GUIDARINI, Mário. **Pícaros e trapaceiros de Ariano Suassuna**. São Paulo: Ateniense, 1992.

KOTHE, Flávio Rene. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

LOPES, Edward. **A metáfora: da retórica à semiótica**. São Paulo: Atual Editora Ltda., 1987.

MAGALDI, Sábato Antônio. **Aspectos da dramaturgia moderna**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1963.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Circo: tradição e arte – exposição**. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

OLIVEIRA, Elinês de Albuquerque Vasconcelos e. **Modelização e sistemas populares de cultura no teatro**. 2003, 290 p. Tese de Doutorado (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo: 2003.

OLIVEIRA, Júlio Amaral de. **Circo**. São Paulo: Editora Eucatex, 1990.

PEIXOTO, Juliana. **O “nous” no Tratado da alma de Aristóteles**. 2005, 189 p. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2005.

ROHR, Cilene Trindade. **A paródia a serviço de um projeto de literatura nacional: Teoria do Medalhão de M. Assis**. 2009, 91 p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo: 2009.

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. **Mamulengo: um povo em forma de bonecos**. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1979.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

SARAIVA, José Antônio. **Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.

SILVA, Rivaldete Maria Oliveira da. **Recursos cômicos em 'A pena e a lei' de Ariano Suassuna : personagem e linguagem.** João Pessoa: Funesoc, 1994.

SILVA, Charlene Soares da. **Uma experiência mística às avessas – Estudo sobre a paródia religiosa em A paixão segundo G.H., de Clarice Lispector.** 2007, 43 p. Monografia (Bacharel em Letras) – Curso de Letras do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, 2007.

SILVA, Ermínia. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX.** 2003, 286 p. Tese de Doutorado (Doutor em História) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo: 2003.

SOUZA, Wagner de. **Entre a fé cega e a faca amolada: Representações ficcionais do cangaço.** 2007, 175 p. Tese de Doutorado (Doutor em Letras) – Curso de Pós Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Paraná: 2007.

SUASSUNA, Ariano. **A pena e a lei.** 4ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 2003.

VASSALO, Lígia. **O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna.** Rio de Janeiro: F. Alves, 1993.

VICTOR, Adriana; LINS, Juliana. **Ariano Suassuna, um perfil biográfico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

VOLP, Cátia Mary; JUNIOR, Antônio Carlos de Quadros. **Forró Universitário: a tradução do forró nordestino no sudeste brasileiro.** Motriz, Rio Claro, v.11, n.2, p.127-130, mai./ago. 2005. Disponível em:

<<http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/11n2/12JAC.pdf>>, Acesso em 03 ago. 2009.