

O RAPSÓDICO NOS ENTREATOS DE *A PENNA E A LEI*, DE ARIANO SUASSUNA

Isabella ALBUQUERQUE¹

Resumo:

O elemento épico esteve presente no texto teatral desde a antiguidade perpetuando-se na dramaturgia da modernidade. Em *A pena e a lei* encontramos traços épicos, mas é perceptível uma dramaturgia que se configura como rapsódica. Essa voz rapsódica é concebida a fim de estabelecer um diálogo com a modernidade. O artigo objetiva analisar os entreatos da peça *A pena e a lei* à luz das teorias de Szondi e Sarrazac, procurando adaptá-las à realidade do teatro moderno do Brasil.

Palavras-chave: *A pena e a lei*, Drama moderno, Drama Rapsódico.

Abstract:

The epic element has been present in the theatrical text since antiquity perpetuating itself in the dramaturgy of modernity. In *A pena e a lei* we find epic traits, but a dramaturgy that is configured as rhapsodic is perceptible. This rhapsodic voice is designed to establish a dialogue with modernity. The article aims to analyze the *entr'actes* of the piece *A pena e a lei* in the light of the theories of Szondi and Sarrazac, trying to adapt them to the reality of the modern theater of Brazil.

Keywords: *A pena e a lei*, Modern drama, Rhapsodic drama.

1. Mestranda em Estudos Literários pela UFMG. E-mail: isabellaa.albuquerque@gmail.com.

*Eu venho lá do sertão e posso não lbe agradar
Aprendi a dizer não, ver a morte sem chorar
E a morte, o destino, tudo, a morte e o destino, tudo
Estava fora do lugar, eu vivo pra consertar*

Geraldo Vandré

A dramaturgia cômica de Ariano Suassuna, escrita entre as décadas de 50 e 60, é composta por peças que se caracterizam pela junção de elementos da cultura popular nordestina com o erudito. O rapsódico pressupõe a reunião de fragmentos de referências, ideias e narrativas; essa confluência de excertos é realizada na dramaturgia de Suassuna a partir do momento em que a peça traz à tona a memória coletiva nordestina por meio de cantigas, estórias, manifestações culturais e personagens típicas dos folhetos de cordel e do Nordeste como um todo.

Durante o período conhecido como Classicismo houve uma intensa valorização dos padrões da Antiguidade Clássica, e escrever uma peça que obedecesse às leis e normas propostas, dava ao dramaturgo um status de grande erudito ou mesmo gênio – como aconteceu ao dramaturgo cômico² Molière³ na França durante o reinado de Luís XIV. Sarrazac em *O futuro do drama* aponta para a ideia de que:

Na *Poética* de Aristóteles, o drama é apenas uma categoria abstracta que abrange géneros estritamente delimitados, a comédia e a tragédia. Bastante mais tarde, o drama, por seu lado, vai designar um género particular e dominante: o drama burguês, cujos últimos sobressaltos agonizantes podemos ainda surpreender, nomeadamente no *boulevard*. Mas se o drama ressuscita, hoje, qual Fénix, não é das cinzas do género defunto, é sim e pelo contrário, emancipando-se definitivamente da noção de género. (SARRAZAC, 2002, p. 27)

No entanto, na modernidade, a ampliação dos estudos dramaturgicos torna cada vez mais evidente que essa peça ideal jamais foi concebida porque, em menor ou maior escala, todos os textos dramaturgicos traziam em si elementos líricos e/ou épicos tais como coro, rubricas, combinação entre elementos que pertenceriam à tragédia e à comédia⁴, falas narrativas, falas carregadas de lirismo. Barbolosi e Plana no *Léxico do drama moderno e contemporâneo* ressaltam que:

2. É notável o paralelo existente entre a peça *O avaro*, de Molière, e *O santo e a porca*, de Suassuna. Suassuna adapta personagens cômicas consagradas por Plauto, Shakespeare e Molière para o contexto nordestino, unindo assim o erudito e o popular.

3. Vilma Arêas em seu livro *Iniciação à comédia* diz de Molière: “ (...) em sua obra encontramos quase todos os tipos do género. Fez seu aprendizado na *commedia dell’arte*: durante 12 anos excursionou pelo interior como ator, iniciando também sua carreira de autor, até que, em 1658, representou no Louvre, diante de Luís XIV e sua corte.

4. Shakespeare não ‘respeitava’ as regras do classicismo no que dizia respeito aos elementos que distinguiam a tragédia e a comédia. Em Hamlet ele coloca em cena um espectro e em Macbeth bruxas, personagens grotescas que deveriam estar restritas à comédia. No livro *Shakespeare e Racine* de Stendhal, a comparação entre os dois autores pautada nas regras aristotélicas/ classicistas é clara.

Epicizar o teatro, portanto, não é transformá-lo em epopeia ou romance, nem torná-lo puramente épico, mas incorporar-lhe elementos épicos no mesmo grau que lhe incorporamos tradicionalmente elementos dramáticos ou líricos. Logo, a epicização (ou epização, segundo o modelo do alemão *Episierung*) implica o desenvolvimento da narrativa sem ser uma simples narrativização do drama. (BARBOLOSI; PLANA, 2012, p. 77)

Se pensarmos a crise do drama não apenas como um evento isolado desencadeado durante o período em que se deu a crise do drama burguês – um evento típico da modernidade e contemporaneidade – mas como um elemento que é inerente ao drama (o drama sempre esteve em crise) e, portanto, indispensável à sua existência, se torna mais fácil compreender a construção do drama rapsódico. A forma dramática, desde a antiguidade, está em constante transformação – a extinção e a reconfiguração do coro, a caracterização das personagens, as reformulações do que se entendia como tempo e espaço – uma vez que está intimamente ligada ao contexto histórico em que surge. Os estudos dramáticos da modernidade funcionaram como uma lente de aumento que possibilitou observar melhor esse movimento, tornou-se então perceptível que, ao longo da história da dramaturgia, o evento recorrente é a constante mudança de paradigmas.

É nessa mudança de paradigmas que nos deparamos com o drama rapsódico, um drama que reúne o lírico, o épico e o dramático a fim de que o texto dramático seja capaz de dar conta do mundo moderno. *Apena e a lei* (1959) é um texto teatral que ilustra essa reunião, temos narradores, momentos de lirismo – principalmente quando as personagens se encontram com o metafísico – e elementos dramáticos uma vez que as peças brasileiras não negam a estrutura dramática tradicional. O narrador-rapsodo⁵, que exerce a função de comentarista e crítico no e do drama, é a voz que eventualmente mais se aproxima da voz do dramaturgo. Sua manifestação pode parecer marginal, mas é um dos fundamentos da dimensão filosófica do drama, permitindo que o espectador formule interrogações e especulações sobre a ação dramática. Sarrazac diz que “A personagem-rapsodo se apresenta frequentemente, num grau ou noutro, como uma personagem autobiográfica. Daí sua proximidade com o autor (...)” (SARRAZAC, 2017, p. 268). Essa conexão entre personagem e dramaturgo fica evidente na peça em questão.

O verdadeiro poeta dramático é aquele que carrega um teatro dentro de si.

Antoine Vitez

Ariano Suassuna trouxe para a literatura nacional e internacional a nordestinidade através da poesia, do romance e do teatro. A dramaturgia suassuniana parece nascer no palco, de improviso; mas por detrás dessa aparente simplicidade há um trabalho arrojado. O texto

5. Rapsodo do grego *rhapsodós*, na definição do dicionário Aurélio é: 1 Na Grécia antiga, cantor ambulante de rapsódias: “Para d’Annunzio, qualquer credence de camponeses da sua terra não é inferior às lendas que os rapsodos gregos iam cantarolando pelas ilhas do Egeu.” (Agripino Grieco, *Estrangeiros*, p.234). 2 Poeta, vete, aedo.

dramático reúne o mamulengo⁶, o bumba-meu-boi, cantigas típicas nordestinas além de outros elementos para dar o tom da peça; mas essa combinação não é realizada de forma aleatória ou desproposita, Ariano é um dramaturgo dos detalhes. Para dar voz às vozes do Nordeste, Suassuna buscou o convívio dos repentistas, cordelistas, contadores de causos, artistas plásticos, músicos e se tornou um observador acurado do povo. Por isso, não raro, encontramos nas peças de Ariano personagens que ele confessa ter retirado de histórias populares, cordéis ou de sua própria convivência. É através dessas personagens que Ariano constrói um drama rapsódico. No campo dos estudos dramaturgicos, “rapsódia” é um:

Conceito criado e desenvolvido por Jean-Pierre Sarrazac em *O futuro do drama*, no início dos anos 1980, a rapsódia corresponde ao gesto do rapsodo, do “autor-rapsodo”, que, no sentido etimológico literal – *rhaptein* significa “costurar”–, “costurar ou ajusta cânticos”. Através da figura emblemática do rapsodo, que se assemelha igualmente à do “costurador de *lais*”⁷ medieval – reunindo o que previamente rasgou e despedaçando imediatamente o que acaba de juntar – a noção de rapsódia aparece, portanto, ligada de saída ao domínio épico: o dos cantos e da narração homéricas, ao mesmo tempo que a procedimentos de escrita tais como a montagem, a hibridização, a colagem, a coralidade. (HERSANT; NAUGRETTE, 2012, p. 154-155)

Segundo o pensamento de Sarrazac, a modernidade ressuscita o rapsodo para que ele guie o drama a uma experiência que converse diretamente com o homem e com a sociedade modernos. Dessa forma, sendo a sociedade moderna o lugar da multiplicidade de ruídos e narrativas, o teatro conseqüentemente torna-se também um espaço polifônico. Essa polifonia pressupõe a necessidade de uma figura que a organize e sintetize, portanto, no drama, o rapsodo tem a incumbência de orientar essas vozes, conduzindo o jogo cênico. Bakhtin, citado por Sarrazac, classifica o teatro moderno como um teatro “romantizado”.

A “romantização” da literatura não significa a aplicação aos demais gêneros do cânone de um gênero que não é o seu. Pois o romance não possui qualquer cânone! Por sua própria natureza, ele é acanônico, completamente flexível. É um gênero que se procura eternamente, se analisa, reconsidera todas as suas formas adquiridas [...] Também a “romantização” dos demais gêneros não significa sua submissão a cânones que não são seus. Ao contrário, trata-se de uma libertação de tudo o que é convencional, necrosado, pomposo, amorfo, de tudo o que freia a sua evolução e os transforma em estilização de formas decrépitas. (BAKHTIN apud SARRAZAC, 2017, p. 255-256)

A pena e a lei, penúltima peça cômica suassuniana, se diferencia dos demais textos dramaturgicos de Ariano por trazer para o universo teatral o mamulengo. Diferentemente

6. Mamulengo é um tipo de fantoche típico do nordeste brasileiro, especialmente do estado de Pernambuco. A origem do nome é controversa, mas acredita-se que ela se originou de mão molenga.

7. Segundo Lígia Cristina Carvalho os *Lais* são gêneros literários pertencentes ao que se convencionou chamar de cultura cavaleiresca, que se insere dentro de um florescimento cultural laico, proporcionado por mudanças socioeconômicas e, conseqüentemente, culturais ocorridas entre os séculos XI e XIII.

do que acontece em *O auto da compadecida*, essa peça não é construída diretamente de estórias de folhetos de cordel, é resultado da junção de três entremezes⁸ escritos por Suassuna ao longo da década de 50. Suassuna possivelmente utiliza os entremezes como uma forma de experimentação, esse movimento é recorrente no universo suassuniano: algumas de suas peças e romances são inspirados em um ou mais entremezes. Em *A pena e a lei* o primeiro ato intitulado *A inconveniência de ter coragem* foi criado a partir do entremez *Torturas de um coração*, o segundo ato *O caso do novilho furtado* foi escrito como uma peça curta intitulada *O caso do novilho roubado* e o terceiro ato foi, como diz o próprio Suassuna, uma simplificação do terceiro ato de *O auto da Compadecida*, intitulado primeiramente como *O processo do Cristo Negro*, para só depois de algumas modificações se tornar *Auto da virtude da esperança*.

A fábula da peça é fragmentada em três atos que poderiam certamente realizar o caminho inverso ao de sua constituição e dar origem a três peças curtas ou entremezes. Isto observado, é possível visualizar nitidamente a costura realizada por Suassuna: ele reúne os três temas fazendo com que tenham uma unidade na peça, mas, ainda assim, não retira das estórias sua independência enquanto narrativas. No primeiro ato, Benedito, Vincentão Borrote e Cabo Rangel/Rosinha disputam o amor de Marieta. Mas, no final do ato, apesar de todos os quiproquós organizados por Benedito, Marieta escolhe ficar com Pedro, amigo de Benedito que não participou da disputa mas de quem ela havia sido noiva no passado. No segundo ato, um novilho do fazendeiro Vincentão Borrote desaparece e o culpado parece ser seu empregado Mateus, que vai até a delegacia pedir ajuda do irmão Joaquim que é ajudante do delegado Cabo Rosinha. Surgem testemunhas para acusar Mateus, mas ele é salvo graças à esperteza e malandragem de Benedito. Depois do caso resolvido descobrimos que o verdadeiro ladrão é Joaquim e que ele queria se vingar de Vincentão. No terceiro ato temos o julgamento das personagens que estão todas mortas: elas se encontram com Cristo e têm a chance de se defender de seus pecados e justificar seus erros. Ao final do ato todas são perdoadas e voltam à vida com uma oportunidade de se redimirem.

O segundo ato pode ser visto como uma fissura na peça: o primeiro ato cria a expectativa de quem será o escolhido por Marieta e no segundo ato há o caso do novilho que deixa a primeira estória quase que esquecida. O terceiro ato é uma total quebra de expectativa porque encontramos todas as personagens mortas para só depois descobrir como cada uma morreu. O segundo ato não está totalmente desligado da peça porque conta com personagens que já foram apresentados no primeiro ato e retornarão no terceiro, mas é perceptível um movimento de colagem que coloca esse ato entre dois que dialogam com mais propriedade.

Neste estudo vamos nos deter sobre os dois entreatos⁹ da peça que são uma ponte entre as estórias e servem também como espaço para antecipação, comentários e discussões por

8. Peças ou farsas curtas de apenas um ato.

9. Os entreatos não foram assim categorizados por Suassuna, essa nomenclatura foi adotada para facilitar o estudo. O que aqui chamamos de entreato é a junção do final de um ato e do início de outro quando as personagens envolvidas na estória ainda não estão presentes e quem fala são os narradores.

parte dos narradores. Ao descrever o gênero épico e seus traços estilísticos fundamentais Anatol Rosenfeld em seu livro *O teatro épico* afirma que:

É sobretudo fundamental na narração o desdobramento em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado). O narrador, ademais, já conhece o futuro das personagens (pois toda a estória já decorreu) e tem por isso um horizonte mais vasto que estes; há geralmente dois horizontes: o das personagens, menor e o do narrador, maior. (ROSENFELD, 1985, p. 25)

A pena e a lei conta exatamente com essas personagens narradoras descritas por Rosenfeld, essa característica não é uma inovação na dramaturgia de Suassuna – que já havia utilizado esse recurso ao criar a personagem Palhaço em *O auto da Compadecida* – mas em *A pena e a lei* Cheiroso e Cheirosa vão além do que o Palhaço realiza. Em *O auto da Compadecida* temos o Palhaço que acompanha o desenrolar da peça como uma espécie de engrenagem épico-rapsódica desempenhando a função do que seria o narrador onisciente, em *A pena e a lei* as personagens Cheiroso e Cheirosa realizam em dupla a função rapsódica visto que além de narrar o início da peça e realizar a ligação entre os três atos, também participam atuando em outros papéis: Cheirosa é Marieta durante os três atos e Cheiroso é Cristo no terceiro ato. Cheiroso e Cheirosa ora desempenham papel de sujeito ora de objeto, criando o tensionamento sujeito/objeto característico do épico.

Se em *O auto da compadecida* o palhaço funciona como uma peça na engrenagem rapsódica, em *A pena e a lei* as personagens Cheiroso e Cheirosa desempenham uma função semelhante, eles são os narradores que fazem com que a voz épico-narrativa se torne perceptível ao antecipar a fábula. Em *Teoria do drama moderno* Brecht, citado por Szondi, diz que

Uma vez que o público não é convidado a se lançar na fábula como num rio, e a se deixar levar de cá para lá à deriva, é preciso atar de tal modo os acontecimentos singulares, que seus nós se tornem visíveis. Os acontecimentos não devem seguir-se de modo imperceptível, mas é preciso que o juízo crítico neles possa interpor-se. (BRECHT apud SZONDI, 2011, p. 119-120)

Sarrazac aponta para o rapsodo como uma espécie de engrenagem do drama, que pode realizar múltiplas funções, em *A pena e a lei* encontramos essa figura proposta pela teoria: alguém que se desdobra em personagem, narrador e operador.

A figura do rapsodo conhece, no drama moderno e contemporâneo, múltiplas metamorfoses. Às vezes um pregoeiro, às vezes uma didascália sendo expressa por um teatro de vozes, às vezes uma personagem-rapsodo, podendo ainda assumir um papel mais abstrato de “operador”, no sentido de Mallarmé. Para este o autor se projeta em “operador”, quer dizer, para retomar uma fórmula de Alice Folco, em “alguém que sabe perceber as equações do real e reproduzi-las artificialmente (e não mimeticamente) no laboratório de sua obra. (SARRAZAC, 2017, p. 271)

À luz dessa percepção é interessante observar uma personagem que se coloca conscientemente no papel de ator e, quebrando a quarta parede, explica como funciona a

peça. Cheiroso se identifica tanto como o autor tanto de *A pena e a lei* quanto de *O auto da Compadecida* e até mesmo aponta para convergências entre dos dois textos dramaturgicos.

CHEIROSA (...) Nesse seu terceiro ato tem Cristo?
 CHEIROSO Tem.
 CHEIROSA E ele se passa no céu, é?
 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!
 CHEIROSO Isso é fácil de resolver: na próxima peça, em vez do personagem ser sabido, é besta, e, no terceiro ato em vez de tudo se passar no céu, se passa no inferno! Aí que quero ver o que é que eles vão dizer! (SUASSUNA, 2005, p. 98)

No início de cada ato o curinga Cheiroso realiza uma breve introdução que é elemento que serve para que o distanciamento seja reiterado. Ao falar do distanciamento no teatro épico Szondi diz que:

O jogo cênico como um todo pode ser distanciado mediante prólogo, prelúdio ou projeção de títulos. Como algo explicitamente apresentado, ele não tem mais o caráter absoluto que possuía o drama e passa a referir-se ao momento, agora posto a descoberto, da “apresentação” – na qualidade de seu objeto. (SZONDI, 2011, p. 118)

O distanciamento pode ser também uma forma de dialogar com o cômico. Em seu livro *O riso*, Bergson ressalta que “(...) O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade”. (BERGSON, 1900, p. 12). As personagens de *A pena e a lei* não deixam de ser cômicas por inspirar piedade ou afeição uma vez que os entreatos funcionam como esse espaço de distanciamento.

É exatamente isso que observamos em *A pena e a lei*, já no início do primeiro ato a quarta parede é quebrada visto que, os narradores, através do prólogo e dos entreatos, provocam o efeito de distanciamento uma vez que os entreatos são momentos em que os dois narradores – Cheiroso e Cheirosa – fazem comentários sobre o ato anterior, destacando a moral da história (como é típico das fábulas) e introduzem o próximo ato apresentando um título – que pode ser interpretado aqui como elemento de antecipação – e dizendo de como será a encenação.

Antecipar a fábula, como Brecht bem viu, é “privar a cena de sua substância sensacional” e transferir a atenção dos espectadores – logo, sua capacidade de reflexão – para os atos (os como?) em suas motivações econômicas, sociais, políticas (os porquês?). Sob esse ponto de vista, a antecipação preenche a mesma finalidade da retrospectiva: ela permite ao drama resistir ao fluxo dramático, impulsionando o movimento inverso. A contrafábula, se poderia dizer. (SARRAZAC, 2017, p. 26)

Essas intervenções funcionam como uma espécie de amarração entre os atos, mas também como um espaço para que o público tire suas próprias conclusões sobre a ação dramática. São ponte tanto para a fábula quanto para o pensamento crítico. A peça de Suassuna acontece nos entreatos, é no entrecenas que a peça é construída, nesse entrelugar é possível ler a fábula com outros olhos. Cleise Furtado em seu livro *A gargalhada de Ulisses* diz das peças de Brecht algo que pode de certa forma ser aplicado aos entreatos da peça suassuniana.

O que suas peças têm de novo a oferecer é a direção tomada pelas emoções. O leitor/espectador, diante de algo que lhe é mostrado como “podendo não ser assim”, como não-fatal, diante da imagem de um mundo passível (e necessitado) de transformação, seria levado a sentir-se potencialmente como transformador. (MENDES, 2008, p. 5)

Há momentos em que a voz rapsódica presente na peça permite uma reflexão que ultrapassa o espaço dramático e passa a ser um pensar sobre questões existenciais e a própria condição humana, o drama aqui não é mais o drama na vida caracterizado por um acontecimento recortado, mas o drama da vida que perpassa a própria existência das personagens. No final do primeiro ato uma cantiga diz de como a vida pode ser traiçoeira e imprevisível e em seguida a fala da personagem Cheirosa deixa clara a lição que se deve extrair do 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.

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! (SUASSUNA, 2005, p. 52)

No início do segundo ato (primeiro entreato), o personagem Cheirosa explica as mudanças que serão observadas no terceiro ato – essa observação já havia sido realizada na grande rubrica inicial, há aqui uma clara interseção entre a voz do dramaturgo e a voz de Cheirosa – e o que elas representam tanto para a estrutura dramática quanto para a interpretação da fábula. É como se leitor acompanhasse a construção do texto durante a representação.

CHEIROSO 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. (...) (SUASSUNA, 2005, p. 55)

Ainda no início do segundo ato há uma antecipação na fala de Cheirosa que mais uma vez atua como um elemento que favorece o distanciamento e a crítica.

CHEIROSO Muito bem, com alguns dos atores já vistos, 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. (SUASSUNA, 2005, p. 56)

Em comum com outras peças de Ariano, *A pena e a lei* também traz em si a dimensão da religiosidade, essa faceta metafísica abre as portas para falas filosóficas e reflexivas por parte das personagens. Deus é comparado a um dono de mamulengo e, conseqüentemente, os homens são comparados a meros bonecos que são arranjados de acordo com a vontade divina. Esse diálogo liga-se diretamente ao prólogo em que há uma explicação – exposta pelos estudos de Idelette¹⁰ – da utilização do mamulengo. Toda essa discussão ocorre em um entreato apenas com a presença dos narradores, mostrando mais uma vez que eles detêm um conhecimento das engrenagens da peça superior ao das outras personagens.

CHEIROSO (...) Mas a peça se passa na Sexta, dia da morte de Cristo.
 CHEIROSA Que episódios você escolheu para evocar essa morte?
 CHEIROSO A negação de Pedro, o beijo do jardim, alguma coisa do julgamento e a morte. Acho que basta.
 CHEIROSA E a morte dos personagens?
 CHEIROSO Eu vou apagando esta luz aqui: cada vez que eu apago, é um morto. Agora me diga: você acha que eu convenço como Cristo?
 CHEIROSA Era o que faltava! O Cristo veio como carpinteiro, que era uma coisa muito 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”!(SUASSUNA, 2005, p. 99-100)

A pena e a lei se encerra com a ideia de uma peça cíclica, um fim que está ligado ao início pela mesma canção popular. A ideia cíclica é também reforçada pela segunda chance que as personagens recebem de voltar à vida e escolher viver de forma diferente e melhor. Está aí lançada uma metáfora sobre a própria existência: cíclica e imprevisível.

CHEIROSO (...) Mas agora mesmo, recomeça. E eu termino dizendo como Inocência Bico-Doce:
 Ai meu Deus, que vida torta
 a findar e a começar!
 Por que ninguém nunca perde
 vergonha pra ela achar?
 Ah, mundo doido, esse mundo
 cujo mistério sem fundo
 só Deus pode decifrar!
 Voltam todos e o “terno” ataca a música de abertura.
 (SUASSUNA, 2005, p. 148)

Em seu livro *A gargalhada de Ulisses*, Cleise Furtado destaca que

10. Idelette aponta para uma possível leitura da utilização do mamulengo em *A pena e a lei*: “A peça ilustra o processo de evolução do homem que, do boneco sem consciência no primeiro ato, alcança a plena humanidade através de sua morte e como tal, aceita comparecer diante de Deus, reivindica o direito de julgar o seu Criador. A transformação faz-se visível na representação: os atores movimentando-se no início como marionetes, conservam ainda no segundo ato alguma rigidez nos gestos e só no terceiro ato agem naturalmente, como seres humanos.” (SANTOS, 1999, p. 243)

Como representante do extremo oposto ao baixo cômico, uma larga e insistente tradição tem valorizado certo modo de enunciação que agrada por ser leve, agudo, sutil e inteligente: o humor.(...) ‘O humor é o cômico que perdeu o peso corpóreo’ diz Ítalo Calvino em seu elogio da leveza, lançando uma luz indireta e preciosa sobre a questão, mas sem esquecer que a ‘dimensão da carnalidade humana’ é que faz ‘a grandeza de Boccaccio e Rabelais’. O humor, entendido como uma variante da espirituosidade, da atividade requintada de jogar com palavras e ideias, visando o riso inteligente do espectador, atrai todo o mérito crítico devido a sua idealidade, ou seja, ao seu (suposto) afastamento das exigências do corpo. (MENDES, 2008, p. 80,81)

Dessa perspectiva, a peça suassuniana pode ser lida como um texto híbrido que traz em si tanto o cômico quanto o humor uma vez que “eleva” o riso através de tiradas espirituosas sem deixar de lado a corporalidade associada tradicionalmente ao cômico/popular. Fica dessa forma claro o diálogo entre o popular e o erudito proposto por Suassuna.

Em se tratando de Suassuna, podemos dizer que ele costura a memória e a tradição do povo nordestino e constrói uma peça-colcha de retalhos, uma peça dinâmica e que recusa o belo animal aristotélico. Ele realiza a um só tempo o movimento de contação/narração das histórias e o movimento de construção da narrativa. Para construir um texto que traduza a essência do povo nordestino, Ariano recorre aos folhetos de cordel, dialogando-os com a tradição ibérica ainda muito presente na cultura brasileira. Suas obras são polifônicas porque reúnem a tradição popular do nordeste – o cordel, os contadores, as festas, a religiosidade, os santos, as crendices – e a tradição lusitana – os brasões, os cavaleiros, os reinos, a religiosidade, as famílias – para mostrar no palco o maravilhoso que representa essa trama tecida pelo povo nordestino.

O rapsodo, sem dúvida, encerra em si a essência da modernidade e da experimentação. Sarrazac acredita que a voz do rapsodo – banida do drama durante um certo período de tempo, por sua ideia de impureza incompatível com a tragédia – retorna ao teatro moderno sutilmente, mas potencializada; o rapsodo moderno, mesmo que algumas vezes invisível, é onipresente. Sarrazac destaca que:

Vinte e cinco séculos depois que a voz do aedo se estilhou, refazemos a conta dos pedaços e constatamos que, nos teatros moderno e contemporâneo, alguns desses pedaços não correspondem a personagens individuados. Incontestavelmente, nessa distribuição da voz do aedo, do rapsodo, subsiste um resto. Um resto no próprio seio do texto dramático e da representação teatral moderna, da voz do rapsodo. (SARRAZAC, 2017, p. 239)

A onipresença da voz rapsódica é evidente nas peças de Suassuna uma vez que a todo instante nos deparamos com interferências – rubricas, canções, comentário, narradores – que possibilitam o distanciamento e, conseqüentemente, a reflexão. Essa voz onipresente é responsável por tecer o fio da narrativa, orquestrando as relações que são construídas entre

as personagens. É desse movimento que surge a trama: um colcha de retalhos idealizada e costurada pela voz rapsódica.

Não é exclusivamente a voz de Ariano Suassuna que ouvimos em suas peças, é sua voz mesclada a um coro de outras vozes – a do povo, a de autores populares de cordel, a da igreja, a de dramaturgos canônicos – que juntas se tornam o que chamamos aqui de voz rapsódica. Essa condensação de todas as vozes em uma, só é possível dada a solidez arquitetônica empregada por Suassuna. Ariano escreve peças que possuem uma linguagem universal que é capaz de dialogar com diversas tradições sem perder a essência nordestina e regional que é característica marcante de seus textos. Dessa perspectiva não temos apenas um rapsodo nordestino (Ariano Suassuna), temos um texto todo ele rapsódico que sobrevive ao seu autor e assegura a sobrevivência dessa voz nordestina popular, a sobrevivência da memória coletiva. Ariano constrói em *A pena e a lei* um drama rapsódico singular uma vez que além de dialogar com o épico, com a cultura popular e com textos dramáticos anteriores, apresenta uma voz singularizada pelo seu contexto. A voz rapsódica presente nas peças de Suassuna é uma voz carregada de nordestinidade, relacionada intimamente com sua terra e a cultura.

Szondi apresenta uma teoria sobre o sujeito épico que é aplicável às personagens de *A pena e a lei*, mas ao ler Sarrazac observamos que esse sujeito possui uma dimensão plural, sendo a um só tempo sujeito épico, poético e dramático. Dessa forma, esse sujeito não se caracteriza mais como épico, mas como um sujeito rapsódico que é livre para falar no e do drama, dialogando com a modernidade. O teatro rapsódico que aqui discutimos não é um drama sem forma, mas um drama livre que arranja dentro de si inúmeras formas.

Referências:

- ARÉAS, Vilma. *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- BABOLOS, L.; PLANA, M. Épico/Epicização In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- HERSANT, C.; NAUGRETTE, C. Rapsódia. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. São Paulo: UNICAMP, 1999.
- SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno de Ibsen a Koltès*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.