

DA FEIRA PARA O PALCO: OS GÊNEROS MÚSICAIS DE *A PENA E A LEI*

Elinês OLIVEIRA¹

Resumo: Escrita por Ariano Suassuna em 1959, *A pena e a Lei* é um espaço dramático catalisador da mistura de gêneros, da paródia e da carnavalização. Este artigo faz um recorte dos gêneros musicais, um dos elementos basilares da escritura suassuniana. Seja nas indicações presentes nas rubricas das peças, seja como forma de expressão de seus personagens, acredita-se que estes gêneros musicais possibilitam a criação de jogos cênicos que irão gerar novos signos dentro do processo de recodificação da linguagem teatral. O lastro teórico a ser utilizado na análise desses gêneros será fornecido pelos estudos da linguagem desenvolvidos por Mikhail Bakhtin.

Palavras-chave: Ariano Suassuna; Teatro; Drama; Gênero; Semiótica; Bakhtin.

Abstract: Written by Ariano Suassuna in 1959, *A pena e a Lei* is a dramatic space molded by the blend of genres, parody and carnivalization. This article is focused on musical genres, one of the elements that supports Suassuna's writings. The musical genres that are present in the play, both in the indications as well as in the speeches of the characters, will generate new signs in the recodification of the dramatic language. The theoretical basis that supports this analysis will be given by the language studies developed by Mikhail Bakhtin.

Keywords: Ariano Suassuna; Theatre; Drama; Genre; Semiotics; Bakhtin.

I. *A pena e a lei: um espaço semiótico*

Dentro do panorama dramático brasileiro, o teatro do paraibano Ariano Suassuna apresenta traços distintivos de uma criação pessoal e original. Ao reutilizar como pilar de sustentação de toda a sua obra as linguagens peculiares da cultura nordestina, tais como a literatura de cordel e a música, associando-as a uma literatura clássica, vinda de Roma e passando por Gil Vicente, Suassuna dissolve por completo paradigmas, fricciona conceitos e propicia montagens e conexões originais, favorecendo intencionalmente a criação de um espaço dialógico no qual a combinação de gêneros – na acepção bakhtiniana do termo – é uma constante.

Em *A pena e a lei* (1959), peça objeto desta análise, Suassuna justapõe sobre uma estrutura dramática assentada em tradições medievais – o auto e as moralidades – elementos da cultura popular nordestina como o teatro de mamulengos e os desafios dos cantadores, além de outros gêneros musicais oriundos da praça pública como a gemedeira, por exemplo. Dessa forma, o dramaturgo leva para o palco alguns registros musicais encontrados nas feiras que são peculiares da cultura na qual eles se encontram inseridos. Perfeitamente integrado à paisagem nordestina, o espaço configurado pela feira passará a representar um espaço cronotópico, ou seja, um espaço no qual os diferentes gêneros musicais realizam um processo de combinação e atualização, gerando na tessitura dramática novas possibilidades de leituras semióticas.

¹ Professora do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e docente do Programa de Pós-Graduação em Letras/UFPB, Doutora em Comunicação e Semiótica, PUC-SP - 2003

Em seu estudo sobre a poética armorial, Santos posiciona o mamulengo, o teatro de bonecos nordestino, como “uma das bases de sustentação da escritura teatral de Suassuna” (SANTOS, 1999, p.255). Apontando para os indícios da presença desse sistema popular de cultura na linguagem dramática desenvolvida por Suassuna, Idellete Muzart dos Santos (1999), acrescenta: “a influência do mamulengo no teatro de Suassuna está evidente nos entremezes, construídos sobre o modelo das peças de mamulengo e destinados a serem apresentados por marionetes” (SANTOS, 1999, p.257).

Ao longo de sua trajetória de dramaturgo, Suassuna nunca escondeu sua paixão pela escritura de entremezes, peças de um único ato de caráter popular, características do século XII e que geralmente terminavam com um número musical. Alguns destes entremezes, como *Torturas de um coração*, foram escritas para serem representadas por mamulengos. Mais tarde, porém, Suassuna reprocessou *Torturas de um coração* transformando um texto que seria inicialmente escrito para ser representado por bonecos em um auto. O resultado desse trabalho foi *A pena e a lei*.

Mesmo com a entremez original reprocessada e transformada em peça de três atos, alguns elementos do teatro de mamulengos permaneceram em *A pena e a lei*. Um primeiro exemplo dessa situação é a concepção dos personagens Benedito, Vincentão e Cabo Setenta que atualizam, respectivamente, as máscaras do criado esperto, do valentão e do militar, herança da *Commedia dell’Arte*. No entanto, o traço mais nítido da modelização do teatro de bonecos realizada por Suassuna nessa peça fica por conta do movimento mecanizado que os atores realizam no palco e que vai gradativamente diminuindo, até que, no último ato, os atores desempenham como gente e não mais como bonecos. A explicação para isso vem do próprio Suassuna na rubrica da peça:

O primeiro ato de *A Pena e a Lei* denomina-se "A Inconveniência de Ter Coragem". 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. No segundo ato – que se chama "O Caso do Novilho Furtado" - os atores já representam num meio-termo 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. Somente no terceiro ato é que os atores aparecem com rostos e gestos teatralmente normais - isto é, normais dentro do poético teatral – para indicar que só então, com a morte, é que "nos transformamos em nós mesmos". (SUASSUNA, 1975, p. 29)

Outro elemento que caracteriza o teatro de mamulengos e que não poderia faltar em *A pena e lei* é a música. Consta na rubrica que a encenação deverá ser acompanhada por um “terno”. No nordeste, um “terno” é um conjunto popular composto por dois pífanos, duas rabecas e uma zabumba. Os instrumentos que compõem o terno, por sua vez, funcionam como signos que representam a cultura

popular de muito tempo e não apenas a cultura nordestina como pode parecer à primeira vista.

O pífano, por exemplo, é uma pequena flauta de bambu, reta ou transversal, sem chaves e com seis furos. De origens européias, a flauta é um dos instrumentos que regularmente aparecem pontuando a linguagem dramática, seja por sua melodia, seja por sua popularidade. Já a rabeca, outro instrumento que também faz parte do “terno”, é um tipo de violino popular de feitura artesanal, conhecido por sua sonoridade seca e gritante. Conhecido na Europa desde a Idade Média, tinha uma reputação duvidosa e só era tolerado nos cabarés e lugares de má fama.

Outra peculiaridade do teatro de bonecos nordestinos é que quase todos os personagens são negros, Borba Filho explica: “com exceção de João Redondo que é branco, os demais heróis do mamulengo são pretos, na intenção clara de pintar a bravura do preto, ressaltando o valor da raça negra” (apud MAGALDI, 1975,p.16).

Uma vez apresentados alguns elementos que caracterizam a feitura dramática de *A pena e a lei*, ratificamos que o objetivo deste texto é perscrutar as tramas da peça, buscando os gêneros musicais que a estruturam dramaticamente ao mesmo tempo em que determinam a existência do cronotopo. Gênero e cronotopo, portanto, são duas noções-chave da arquitetura lógica do filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975). Todavia, antes de realizarmos a análise dos gêneros musicais que estruturam dramática e semioticamente *A pena e a lei*, faz-se necessário uma breve explanação sobre o pensamento de Bakhtin a respeito dos seus estudos sobre o gênero.

II. Do gênero e do cronotopo

Dentro da arquitetura do pensamento bakhtiniano os gêneros são os agentes responsáveis pela formação do conceito de dialogia. Por sua vez, estas relações dialógicas entre os gêneros só se desenvolvem mediante a existência de um determinado cronotopo.

Bakhtin acreditava que as várias esferas da atividade estariam relacionadas à utilização da *língua*. Estas esferas, reunidas sob a forma de *enunciados*, refletiriam as condições específicas e as finalidades de cada uma destas na sua construção composicional. Por sua vez, cada uma destas esferas de utilização da língua elaboraria seus tipos relativamente estáveis de enunciado, ou seja, os *gêneros do discurso*. Segundo a visão bakhtiniana, os gêneros do discurso poderiam ser *primários* (simples) ou *secundários* (complexos). É o próprio Bakhtin que nos apresenta sua teoria:

Em cada época do seu desenvolvimento, a língua escrita é marcada pelos gêneros do discurso e não só pelos gêneros secundários (literários, científicos, ideológicos), mas também pelos gêneros primários (os tipos do diálogo oral: linguagem das reuniões sociais, dos círculos, linguagem familiar, etc). A ampliação da linguagem escrita que incorpora diversas camadas da língua popular acarreta em todos os gêneros (literários, científicos, ideológicos, familiares, etc.) a aplicação de um novo procedimento na organização e na

conclusão do todo verbal e uma modificação do lugar que será reservado ao ouvinte ou ao parceiro, etc., o que leva a uma menor ou maior reestruturação e renovação dos gêneros do discurso. Quando à literatura, conforme suas necessidades, recorre às camadas correspondentes (não literárias) da literatura popular, recorre obrigatoriamente aos gêneros do discurso, através dos quais estas camadas se atualizaram. Trata-se, em sua maioria, de tipos pertencentes ao gênero falado-dialogado. Daí a dialogização mais ou menos marcada dos gêneros secundários, o enfraquecimento do princípio monológico de sua composição, a nova sensibilidade ao ouvinte, as novas formas de conclusão do todo, etc. Quando há estilo, há gênero. Quando passamos o estilo de um gênero para outro, não nos limitamos a modificar a ressonância deste estilo graças à sua inserção num gênero que não lhe é próprio, destruímos e renovamos o próprio gênero. (BAKHTIN, 1997a, pp.285-6)

Graças a esta concepção do estudo dos gêneros proposta por Bakhtin, o gênero está condicionado à sua existência social. Logo, são os gêneros da praça pública, em especial aqueles que interagem no espaço cronotópico configurado pela feira como os desafios, a gemedeira, os martelos e os galopes, que são os responsáveis pela atualização do gênero na peça analisada.

Bakhtin também contempla em seus estudos as especificidades do gênero literário. Diz ele:

Por sua natureza mesma, o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, ‘perenes’ da evolução da literatura. O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*. É verdade que nele essa *archaica* só se conserva graças à sua permanente renovação, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. Por isso, não é morta nem a *archaica* que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma *archaica* com capacidade de renovar-se. O gênero vive do presente mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo do desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a unidade e a continuidade desse desenvolvimento. (BAKHTIN, 1997b, p.106)

Fica claro, então, que o gênero é o representante maior da memória coletiva e que esta sua função de transmissor do momento histórico acontece graças à sua capacidade de (re)-combinação, sempre em atualização, que o torna responsável pela unidade e continuidade do processo de desenvolvimento literário.

Uma vez colocadas as especificidades do gênero enquanto possibilidade combinatória, discutiremos outro elemento que possibilita a sua realização: trata-se do conceito de cronotopo, também desenvolvido por Bakhtin.

O termo cronotopo foi tomado por empréstimo da teoria da relatividade de Einstein. Com esta apropriação, Bakhtin queria nomear a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas no universo literário. O cronotopo seria, portanto, um cruzamento de indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Nesta espécie de delta literário, o tempo “condensa-

se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo, da história. Os índices do tempo transparecem no espaço e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo” (BAKHTIN, 1998, p. 211). Caberia, pois, ao cronotopo, cujo princípio condutor na literatura é o tempo, a tarefa de determinar o gênero bem como as suas especificidades.

Baseado nessas ideias, Bakhtin formulou uma outra conexão, dessa vez entre o conceito de cronotopo e o de cultura. Segundo ele,

As tradições culturais e literárias (inclusive as mais antigas) se reservam e vivem, não somente na memória subjetiva do indivíduo, nem dentro de uma “psique” coletiva, mas nas formas objetivas da própria cultura (inclusive nas formas lingüísticas e discursivas). Neste sentido, elas [as tradições culturais e literárias] são intersubjetivas e interindividuais (por consequência, sociais) e é através delas que interferem nas obras literárias; a memória de indivíduos criadores se mantém inteiramente fora de questão (*apud* MACHADO, 1995, p.252).

Dialogando com o pensamento de Bakhtin, Machado explicita que “a teoria do cronotopo nos faz entender que o gênero tem uma existência cultural, eliminando, portanto, o nascimento original e a morte definitiva. Os gêneros se constituem a partir de situações cronotópicas particulares e recorrentes.” (MACHADO, 1995, p.252).

Diante do que foi exposto anteriormente sobre os gêneros, percebe-se que é do espaço cronotópico configurado pela feira de onde Suassuna retira grande parte dos artifícios dramáticos que estruturam *A pena e a lei*, entre eles os gêneros musicais que são o objeto dessa investigação. Na seção seguinte serão apresentados e analisados recortes dramáticos que concretizam a idéia de gênero apresentada por Bakhtin.

III. Da feira para o palco

Suassuna traz para o palco alguns dos registros musicais mais peculiares da cultura na qual se encontra inserido. Na urdidura composicional do seu teatro, a sensibilidade do dramaturgo recria e atualiza gêneros, que se inscrevem como representantes autênticos da memória e da tradição, como é o caso dos desafios ou peijas travados entre os cantadores, um gênero musical transformado em procedimento cênico em vários momentos de sua obra. Pode-se citar como exemplo deste artifício dramático a peça *Uma mulher vestida de sol* (1947), na qual os cantadores Caetano e Manuel formam uma dupla não só na defesa dos interesses de Joaquim Maranhão, mas principalmente, em matéria de música. Em vários momentos da peça, eles trocam os rifles pela viola, travando com seus acordes os **desafios** que são tão caros a Suassuna em seu processo criativo.

No entanto, é em *A pena e a Lei* que os gêneros musicais vão aparecer com todo o vigor dramático. Publicado em sua plena maturidade artística, a peça é uma

mescla de teatro, circo, teatro de bonecos e teatro de feira. Segundo as palavras de Sábato Magaldi, esta peça pode ser considerada como “*uma sùmula do teatro*”. O crítico dá a seguinte definição para o amálgama inusitado que compõe a peça:

Síntese de fontes populares e de exigente inspiração erudita, “*Commedia 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. (SUASSUNA, 1975, p.20).

Como apontou Magaldi, diante da variedade de elementos que compõem a estrutura de *A pena e a Lei*, não é de estranhar que Suassuna tenha reservado um espaço maior para a música e os cantos populares das cantorias. Em *A pena e a lei*, os personagens Cheiroso e Cheirosa são apresentados como os donos do “Mamulengo de Cheiroso”, cujo lema é “Ordem, Respeito e Divertimento” e tem a função de conduzir a trama que se inicia. Uma vez concebido de acordo com o espírito do teatro de mamulengos, o primeiro ato é alegre, ágil e permeado de música, fato que leva Cheirosa a anunciar “*Vai começar o maior espetáculo músico-teatral do universo!*” (SUASSUNA, 1975, p. 33). Como nos espetáculos de mamulengo, o tom da peça é dado pelo “terno”, um conjunto popular formado por tambores e pífanos que tocam ritmos acentuadamente nordestinos como o xaxado e o baião.

Estrategicamente posicionado em todas as situações de *imbroglio*, subvertendo situações e linguagens, o negro Benedito é um personagem pinçado do universo imaginário do mamulengo cujos vínculos remontam à tradição da *Commedia dell’Arte*. Em sua linhagem cômica, ele é descendente do *Scapino*, avô dos primeiros *Zanni*, os criados espertos do gênero popular italiano. Em território nacional, Benedito poderia ser considerado um anti-herói, uma espécie de Macunaíma sertanejo. Ele mesmo se auto define como “*negro, esperto, magro, Sambudo, fino e valente*”. Para introduzir Benedito ao público, Suassuna utiliza-se de um procedimento recorrente em outros momentos de sua obra, os **desafios** de cantadores. Posicionados como repentistas, Benedito e Pedro iniciam o “combate” que irá se desenrolar ao longo da peça:

BENEDITO

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!

PEDRO

Benedito é mesmo fino
É mestre em geringonça
enrola branca e mulata
com esta fachada sonsa.

Mas com toda esta esperteza,
Negro é comida de onça (SUASSUNA, 1975, p.36)

Em outra cena, o Cabo Rosinha e Vincentão travam um novo “combate”, desta vez em forma de **galope à beira mar**, gênero muito apreciado pelos cantadores e repentistas que, juntamente com o **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**. Segundo informações de Otacílio Batista², o gênero foi criado pelo violeiro cearense José Pretinho, um vaqueiro que, após levar uma surra, em Martelo, de Manoel Vieira Machado, cantador piauiense, veio a Fortaleza e, na Praia de Iracema, observou o mar, cujo movimento das ondas se parecia com o galope dos cavalos da fazenda onde trabalhava. Criado o estilo, José Pretinho procurou o adversário para a desforra, deixando-o aniquilado. Reconhecida em todo o Nordeste, a improvisação em forma de galope à beira mar chega ao palco de Suassuna, onde, perfeitamente integrado à paisagem da região, revela as verdadeiras identidades do Cabo Rosinha e do valentão Vicentão Borrote. Vejamos o primeiro **galope**:

ROSINHA

Meu Deus, eu lhe juro não ser mais valente,
Não mais bancar brabo dentro da cidade,
Vou dar pra rezar e fazer caridade,
Batendo no sino e curando doente.
Eu deixo esta vida de cabra insolente
Se o tal do Borrote não me assassinar.
Já sinto um negócio na perna esquentar,
Que eu não sou de briga, que eu não sou de nada,
Aqui, desgraçado, com a calça melada,
Com a calça breada na beira do mar! (SUASSUNA, 1975, p.75)

No galope cantado por Cabo Rosinha manifesta-se um humor escatológico e grotesco, com acentos rabelaisianos. O tom deste galope encontra-se ligado ao universo da praça pública, especialmente das feiras, onde o cantador utiliza-se da linguagem grotesca para provocar o riso franco e aberto do público. A oposição entre os personagens acontece não só em termos cênicos, mas também em termos de duelo verbal, já que Suassuna utiliza-se de um mesmo estilo – o galope – mas com tratamento lingüístico completamente diferente

VINCENTÃO

Minha vocação é criar passarinho,
Cuidar do alpiste e limpar a gaiola:
Canário, xexéu e campina-patola,
Concriz, curió e o salta-caminho;

² Otacílio Batista (1923-2003) foi um grande repentista nordestino e uma referência em matéria de cantoria.

Cardeal, patativa, biziú, verde-linho,
 Eu crio se dessa puder escapar!
 Chegou o momento d eu me confessar:
 Eu quero é cuidar de um viveiro bonito,
 Com pombo, asa-branca e com caga-sibito,
 Pulando e cantando na beira do mar! (SUASSUNA, 1975, pp.77-8)

A fala de Vincentão é uma sequência de imagens de pássaros, que se apresenta dividida em duas séries. Na primeira série (versos 1-5), tem-se a presença de aves comuns à paisagem nordestina. Todos multicoloridos, predominando os tons de vermelho e amarelo. Cores quentes, tropicais. Todos bons cantores, cuja ideia é ratificada pelo autor na aliteração constante dos fonemas **c** e **s**, formando um canto contínuo por toda a estrofe. Ainda nesta citação, existe outra série de pássaros: pombo/ asa-branca/ caga-sibito, na qual aparece agora a predominância da imagem da pomba, ave já não mais tão colorida quanto as anteriores. A cor cinza da pomba nos remete à paisagem sertaneja da época da seca. Conhecida também por seu canto triste, a asa-branca é mensageira da seca no sertão. Segundo o imaginário popular, quando a asa-branca deixa o sertão, é o sinal de que a seca está chegando, imortalizada na canção de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira “*Asa Branca*”: “Inté mesmo a asa-branca/ bateu asas do sertão”.....

Já o **martelo** e o **martelo agalopado** são mais dois outros gêneros musicais de improvisação que modelizam o texto dramático em *A pena e a lei*. O martelo atual, criação do violeiro paraibano Silvino Pirauá Lima, é uma estrofe de dez versos, em decassílabos, obedecendo à mesma ordem de rima dos versos da Décima. Todavia, sua denominação não vem do fato de ser empregado como meio de os contadores se martelarem durante suas pugnias. Sua significação está ligada ao nome do diplomata francês Jaime de Martelo, nascido na segunda metade do século XVII, que foi professor de literatura na Universidade de Bolonha, portanto, o criador do primeiro estilo.

Vejamos agora como Suassuna utiliza a estrutura do desafio em forma martelo em mais duas cenas de *A pena e a Lei*:

VINCENTÃO

Uma vez eu peguei um cabra forte,
 Um valente assassino e dei-lhe um talho,
 Dei-lhe um soco na amarra do chocalho
 Que o sul do sujeito virou norte;
 Com a minha peixeira dei-lhe um corte,
 Transformei em mulher esse rapaz:
 Pus a banda da frente para trás,
 Pus a banda de trás bem para a frente.
 Desde então falou fino esse valente:
 Se tiver quem duvide, eu faço mais!

JOAQUIM

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 do que sovaco de sargento. (SUASSUNA, 1975, pp.91-2)

Em um momento anterior, mostrou-se um recorte no qual Suassuna utilizou a fala de Vincentão para demonstrar um galope à beira-mar, através do qual o valentão revelava seu lado telúrico e seu gosto pela criação de passarinhos. Agora, num martelo agalopado, Vincentão volta a usar a máscara do valentão de forma caricatural, através da violência hiperbólica das imagens. Joaquim, por sua vez, responde ao martelo de Vincentão, transformando a violência cantada pelo primeiro em chiste para a sua improvisação. Na proliferação incontida de significantes da fala de Joaquim, culminada pela repetição do fonema “f”, tem-se uma espécie de trava-língua, outro elemento representativo da cultura popular nordestina.

Ainda no segundo ato, há outra cena na qual aparece o galope. Trata-se da cena entre o Cabo Rosinha e o Padre Antonio:

ROSINHA

Eu pegando um valente, ele faz tudo:
 Se eu mandar que se espante, ele espanta;
 Se eu mandar que ele cante, dança e canta;
 Se eu mandar que não ouça, fica surdo;
 Se eu mandar que não fale, fica mudo:
 Sou distinto, decente, autoridade!
 Garantia da lei nesta cidade,
 Ladroeira comigo vai na peia:
 Quando dou um tabefe, a queda é feia,
 Sempre ao lado do bem e da verdade!

PADRE ANTONIO

Esse homem foi comer manga-jasmim:
 Mas com tanta ganância e alvoroço,
 Que, na pressa, engoliu mesmo o caroço!
 Mas disse a todo mundo: “É bom assim!”
 Logo a dor apertou: ele achou ruim,
 Bem num pé-de-parede fez escora.
 Espremeu-se, lutou bem meia-hora
 E botou tanta força que tossiu:
 o certo é que o caroço escapuliu
 mas o fundo da calça voou fora! (SUASSUNA, 1975, p.129)

No galope cantado pelo Cabo Rosinha, evidencia-se a imagem caricatural do personagem, diante do exagero da valentia. O arroubo de coragem de Rosinha não condiz com a faceta de sua personalidade demonstrada tanto no nome, como no gosto pelo cultivo de flores, que ele deixa passar no duelo travado com

Vincentão. Nessa fala de Rosinha, percebe-se também a atualização do Cabo Setenta, a “autoridade” que se faz presente em *Torturas de um coração*. Longe de temer o “poder da autoridade”, a fala de Padre Antonio ridiculariza ainda mais o personagem, aproximando-o, mais uma vez, do universo cômico do teatro de bonecos.

Outro gênero musical presente no teatro de bonecos e que foi registrado por Suassuna em *A pena e a Lei é a gemedeira* que, pela própria denominação do gênero, percebe-se que ele serve para modelizar temas gracejantes. A gemedeira é um estilo de poesia, caracterizado pela interposição de verso de quatro, ou, raramente, de duas sílabas, entre a quinta e a sexta linhas da sextilha, formado pelas interjeições: "ai! e ui! ou ai! e hum!". Em *A pena e a lei* a gemedeira aparece na cena em que Benedito conclui a defesa em favor de Mateus:

BENEDITO

E assim fica provado
Que Mateus nunca roubou.
O ladrão não está aqui,
Seu Borrote se enganou:
Ladrão, Vicente Borrote,

Ai-ai, rum-rum!

É a mãe de quem chamou! (SUASSUNA, 1975, p.118)

Na vasta galeria de estilos que formam o universo nordestino da cantoria o **mourão** é o gênero que mais sofreu variações ao longo do tempo. No mourão, o diálogo dos cantadores não se limita ao duelo alternado de cada estrofe. Cada estrofe do mourão é dialogada, partilhada com o companheiro de desafio, havendo um revezamento dentro da mesma estrofe. O mourão de cinco e o mourão de seis versos deram lugar ao mourão de sete linhas onde há um revezamento dos cantadores nas quatro primeiras linhas, cabendo ao primeiro cantador o fechamento da estrofe através dos três últimos versos finais. A estrutura do mourão de sete linhas é o gênero de cantoria escolhido por Suassuna para fechar os três atos de *A pena e a lei*. Ao final do primeiro ato, os mourões cantados por Cheiroso e Cheirosa atualizam o tom moralizante da peça:

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 procuram 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, 1975, pp.84-5)

A mesma amarração cênica, com uma presumível função córica aparece nos mourões cantados por Cheiroso e Cheirosa ao 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!* (SUASSUNA, 1975, p.138)

No terceiro ato, a cena do julgamento é encerrada por Cheiroso, recitando um mourão de Inocêncio Bico-Doce:

Ai meu Deus, que vida torta
A findar e a começar!
Por que que ninguém nunca perde
Vergonha pra ela achar?
Ah, mundo doido, esse mundo
Cujo mistério sem fundo
Só Deus pode decifrar. (SUASSUNA, 1975, p.205)

Dentro da poética da música nordestina é sabido que cada estrofe estilizada sob a forma de mourão traz em si a presença do diálogo. Ao terminar os dois primeiros atos de *A pena e a lei* com um mourão cantado, Suassuna coloca em cena, além da atualização da marca córica, um espaço aberto ao diálogo – diálogo entre os personagens, diálogo entre os atos da peça, diálogo entre o sagrado e o profano.

Outro fato que chama a atenção é que o terceiro ato termina com o mourão cantado apenas por Cheiroso, sem a resposta de Cheirosa, como nos anteriores. Quando afirma nos versos do mourão que “*os mistérios deste mundo só Deus pode decifrar*”, Cheiroso tira o desafio do palco, transferindo a responsabilidade da resposta para as ciências, como a Religião e a Filosofia, que têm tentado responder ao desafio proposto pelo mamulengo desde o início dos tempos. É a *méssaliance* carnavalesca colocando em contato o elevado e o baixo, o sagrado e o profano.

A análise dos gêneros musicais em *A pena e a lei* encerra-se com o recorte de uma **embolada**. No terceiro ato de *A pena e a lei*, dos sete personagens que se encontram mortos, apenas a entrada de Vincentão não é marcada com o ritmo da **embolada**. Uma possibilidade de leitura para esse fato pode estar ligada à condição social do personagem, o único rico da história. Ao marcar a chegada dos outros seis defuntos com o som da embolada, Suassuna coloca todos eles em uma mesma esfera social e cultural, ao passo que a chegada de Vincentão é marcada diferentemente para caracterizar sua posição social.

Através da embolada cantada por cada personagem, tem-se a informação de como cada um deles morreu. Informação essa que é sempre confirmada posteriormente, com a chegada do próximo defunto. Ou seja, na fala do defunto anterior vem o mote da embolada que será desenvolvida pelo próximo defunto, mais uma vez contemplando o diálogo, como queria Bakhtin. A primeira embolada é cantada por Benedito, o segundo defunto a chegar, após Vincentão:

BENEDITO:

Monto na sela,
Galopo, levo uma queda,
Caio de cara na pedra,
Sinto a cabeça estalar:
Bati a bota,
Estiquei, bateu meu sino,
Sou defôncio, sou delfino,
Fui despachado para cá! (SUASSUNA, 1975, pp. 144-5)

No canto declamatório de Benedito, há a presença de estratos da linguagem popular que caracterizam o personagem como “*bati a bota*”, “*estiquei*”, “*delfôncio*” e “*delfino*”, todas elas expressões ligadas ao campo semântico da morte. De todas as emboladas, aquela que apresenta o ritmo mais empolgante é a cantada por Joaquim, o “defunto de número seis”:

JOAQUIM

Toicim torrado
É melhor que angu:
Angu queimado
Tem catinga de urubu,
Toicim torrado
É melhor que angu:
Angu queimado
Tem catinga de urubu.
Vou-me embora, vou-me embora,
Vou daqui para o Patu,
Vou buscar moça bonita,
Vou tomar mel de uruçú!
Ai, Marieta,
Olhe o rabo do tatu,
Ai, Marieta,
Na castanha do caju!
Ai, Marieta,

Sacatrapo de teju,
 Ai, Marieta,
 Na batata desse imbu.
 Vou-me embora, vou-me embora,
 Vou daqui para o Patu:
 Ai, que já me falta rima
 Nesse verso todo em u.
 Toicim torrado
 É melhor que angu:
 Angu queimado
 Tem catanga de urubu! (SUASSUNA, 1975, pp.181-2)

Na embolada cantada por Joaquim, o autor do roubo do novilho no segundo ato, tem-se novamente a presença da paisagem numa nova série de imagens da cultura, rimando tudo com “u”: **angu – urubu – patu – mel de urucu – castanha de cajú – sacatrapo de tejú – imbú**. Apesar de nessa série predominar imagens de comida, ironicamente Joaquim morrera de fome, numa condição própria do retirante, como ele mesmo afirma.

A luz torna a acender e apagar, entra o sétimo e último defunto: João Benício, o cantador, o único que chega sabendo que está morto e já entra anunciando “*morri de viver cantando/ Morri de beber cachaça*”. Para “todo mundo” saber que ele não é “garapa”, vai logo entoando “O piado do cachorro”:

JOÃO BENÍCIO
 Em Cajazeira eu lá não vou
 Que a bebedeira é um horror.
 Em Cajazeira eu não vou mais
 Que a bebedeira está demais!
 Morri de cara para o sol,
 Morri, mas a vida não passa.
 Morri de viver cantando,
 Morri de beber cachaça! (SUASSUNA, 1975, p.186)

Uma vez analisados alguns recortes que compõem *A pena e a lei*, verifica-se que a tessitura dramática é formada por uma mescla de gêneros poético-musicais pertencentes às mais diferentes tradições populares que são harmonicamente combinados pela percepção dramática de Suassuna. Marcando entradas e saídas de personagens, revitalizando a função córica 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. Com o ouvido atento às vozes da música e à função desempenhada por cada uma delas no teatro de Suassuna, Idellete Santos assegura:

“Nunca são gratuitos; ao contrário, integram-se perfeitamente à ação, comentando-a ou antecipando-a. Apesar de influenciados pelas características dos personagens que os canta ou declama, desempenham em certa medida o papel do coro ou de um narrador onisciente, equivalente ao papel do Palhaço no Auto da Compadecida, por exemplo. Alguns martelos ou galopes revelam a verdadeira dimensão da personagem, suas contradições internas, evitando

assim apartes ou monólogos que reduziriam o ritmo da ação. Todos conservam a marca da cantoria – as estrofes sempre são cantadas em pares, respondendo-se e opondo-se, e os procedimentos característicos da poética popular são utilizadas sistematicamente.” (SANTOS, 1999, pp.136-7)

No caso específico de *A pena e a lei*, convém destacar a presença da **gemedeira**, um dos muitos ritmos musicais através dos quais o personagem Benedito se expressa. Além da própria estrutura da peça, a escolha deste gênero reforça a influência dos espetáculos de mamulengos nas produções do autor, já que este é um dos ritmos musicais populares que tradicionalmente pontuam a entrada e a saída dos espetáculos de bonecos.

IV. Considerações finais

Diante das evidências dos gêneros musicais presentes em *A pena e a lei*, pode-se afirmar que a peça é um espaço polifônico onde as mais diversas vozes da música, oriundas da praça pública e da feira, se fazem ouvir.

Percebe-se também que a grande voz musical que aparece não apenas nesta peça, como também em toda produção dramática de Suassuna, é a **cantoria** ou **desafio**. Fato que nos permite afirmar que este gênero musical se constitui uma espécie de gênero musical estruturante em toda a obra suassuniana. O (en)canto deste gênero desdobra-se num vasto leque de estilos que vai desde o galope e o martelo, as décimas nobres da cantoria, até o mais popular de todos eles, a sextilha clássica. Certa vez, enquanto refletia sobre o papel do cantador de viola, Suassuna comparou o ofício do cantador ao do dramaturgo, dizendo:

(...) O cantador nordestino não se detém absolutamente diante dessas considerações: apropria-se tranqüilamente dos filmes, peças de teatro, notícias de jornal e mesmo dos folhetos dos outros. Que importa o começo, se, no final, a obra é sua? Ele, depois de tudo, acrescentou duas ou três cenas, torceu o sentido de três ou quatro outras, de modo que a obra resultante é nova. Não era assim que procediam Molière, Shakespeare, Homero e Cervantes? ... Os cantadores procedem do mesmo jeito. Há mesmo, uma palavra que entre eles, indica o fato, o verbo versar, que significa colocar em verso a história em prosa de outro. Quando Shakespeare escreveu Romeu e Julieta não fez mais do que versar as crônicas italianas de Luigi da Porto e Bandello. (SUASSUNA, 1973, p. 55)

No seu teatro, Suassuna demonstra a mesma intimidade com o ofício de “versar” que possui os cantadores. É na pluralidade dos registros musicais presentes em suas peças que se revela o discurso diferenciado do dramaturgo. Sempre em relação combinatória, os gêneros musicais populares e de acento nordestino que aparecem em *A pena e a lei* tornam-se elementos sígnicos e modelizam a linguagem dramática de Suassuna, à medida que ampliam, enfatizam, desenvolvem, desmentem ou substituem os signos do texto dramático por aqueles de outros sistemas.

Referências:

- BAKHTIN**, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. (trad. Maria Ermantina Galvão Pereira). São Paulo: Martins Fontes, 1997a.
- _____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. (trad. Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Forense, 1997b.
- _____. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. (trad. Aurora F. Bernardini e outros). São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998.
- CASCUDO**, Luis da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- MACHADO**, Irene. *O romance e a voz*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- MAGALDI**, Sábato. “A pena e a lei: auto da esperança.” In: *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- SANTOS**, Idelette Muzart F. dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.
- SUASSUNA**, Ariano. *A pena e a lei*. Rio de Janeiro: Agir, 1994.
- _____. “A compadecida e o romancista nordestino.” In: *Literatura popular em verso*. Estudos. Tomo I. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1973.
- _____. *Torturas de um coração*. Recife, 1951. Original datilografado.